

## RESUMO

Título do Documento:	EL ROCÍO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE MÚSICA E RITUAL NA ANDALUZIA
	W. Gerard Poole, Ph.D., 2007
Dissertação orientada por:	Dra. Carolina Robertson,

A música é fundamental para a peregrinação processional de El Rocío, que atrai centenas de milhares de peregrinos à Andaluzia, em Espanha, no final de cada primavera. A peregrinação proporciona uma visão única, em microcosmos, das relações entre música e ritual, tanto do ponto de vista dos estudos rituais como da etnomusicologia. Com base num extenso trabalho de campo e noutras investigações, esta dissertação explora o nexo entre o sistema ritual católico na Andaluzia, o flamenco e a música específica de El Rocío: as Sevillanas Rocieras.

Esse nexo torna-se claro através da exploração de três características particulares da peregrinação: (1) as procissões devocionais que geram uma emoção colectiva única e concentrada; (2) a forma musical andaluza chamada *palo*; e (3) os encontros musicais informais chamados *juergas*, que têm lugar todas as noites ao longo do percurso. Análise das relações estruturais e morfológicas entre ritual, música e

A emoção produz realizações surpreendentes sobre a forma como estes três elementos se juntam como estética incorporada numa communitas para gerar cultura popular.

Outra descoberta importante deste trabalho é a necessidade de colocar, no centro da investigação, a experiência religiosa - incluindo o curioso fenómeno andaluz da procissão emocional "caótica" e o seu papel no sistema geral de peregrinação e ritual.

A dissertação conclui com duas posições teóricas. A primeira aborda o processo de "estruturação emocional" e o seu papel nos rituais musicais de El Rocío e, por extensão, da Andaluzia. A segunda avança uma teoria das relações rituais com potencial aplicação a sistemas rituais para além da Andaluzia. O autor apresenta ambas as posições dentro de um quadro evolutivo baseado nos princípios da biomusicologia, da neurofenomenologia e da semiótica peirceana.

# EL ROCÍO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE MÚSICA E RITUAL NA ANDALUZIA

Por

W. Gerard Poole

Dissertação apresentada à Faculdade da Escola de Pós-Graduação  
da Universidade de Maryland, College Park, em cumprimento  
parcial  
dos requisitos para o grau de Doutor  
em Filosofia  
2007

Comité Consultivo:

Dra. Carolina Robertson, Presidente  
Professor Assistente Convidado Jonathan Dueck  
Professor Robert Provine  
Professora Associada Judith Freidenberg  
Professor William Stuart, Representante do  
Reitor

© Copyright by  
W. Gerard Poole  
2007

## Dedicação

Este trabalho é dedicado aos meus maravilhosos  
pais: Coronel (Reformado) Grady R. Poole e Elsa  
S. Poole.

## Agradecimentos

Agradecimentos especiais e sinceros a Lenny e Fran Weisberg, cuja ajuda e conselhos ao longo deste projeto foram inestimáveis.

Tenho uma grande dívida para com a minha mentora, a Dra. Carolina Robertson, cuja visão, previsão e orientação foram fundamentais para o meu desenvolvimento como etnomusicóloga. Tenho também de agradecer ao Dr. Józef Pacholczyk pelas maravilhosas conversas que alargaram a minha visão do campo. Ao Dr. Jonathan Dueck, que me acompanhou nas últimas etapas com paciência e encorajamento, o meu muito obrigado.

Agradeço também ao Dr. Robert Provine e à Dra. Judith Freidenberg por terem lido o primeiro rascunho e me terem ajudado com as suas ideias. O trabalho do Professor Michael Dean Murphy, da Universidade do Alabama, foi uma excelente fonte para a minha investigação, e as suas generosas apresentações foram uma grande ajuda para a minha investigação na cidade de Almonte.

Um agradecimento especial ao Dr. William "Bulldog" Stuart, um dos poucos que ainda restam entre nós e que se recusa a permitir que burocratas mesquinhos se intrometam no caminho do que é importante.

Um agradecimento especial a Mary Anderson pela sua dedicação meticulosa em levar um trabalho até ao fim - durante três anos. Os seus talentos de edição foram indispensáveis. Estou também grato a Lisa Rossini Johnson pela sua consulta de história de arte, pelas suas fotografias e pela sua assistência no El Rocío.

Devo a oportunidade que possibilitou o meu trabalho de campo à sorte de ter conhecido dois homens de Granada, Espanha: (1) José Luis "Pelín" Mariscál Mejías,

proprietário de *La Taberna de Pelín* ("Taberna de Pelín") e antigo irmão mais velho da irmandade da Semana Santa, *Cofradía del Santísimo Cristo del Consuelo y María Santísima del*

*Sacromonte* (também conhecido como *Los Gitanos*); e (2) Antonio Sánchez "El Compadre" Ramirez, o irmão mais velho e fundador da irmandade do Rocío da romaria, *Pontifícia e Real Hermandad de Gloria del Rocío de Granada*, sem cuja confiança e boa vontade nunca me teria sido permitido participar na peregrinação.

As minhas experiências no Rocío também foram muito enriquecidas pela generosidade e boa vontade da maravilhosa família de Pepe e Isa Caballero, que tão graciosamente permitiram que um estranho viajasse com eles, e pela companhia dos muitos amigos ao longo do caminho, como as senhoras da carroça *La Curra*: Charró, Conchi, Puri, Paqui, Elvira, incluindo Pepe, é claro; a família López e especialmente Sara do vagão *La Improvisá*, a "enciclopédia ambulante" Sebastián (35 Rocíos), e tantos outros da Irmandade de Granada. Além disso, agradeço a Juan Crespo, um músico magistral da Irmandade de Granada, e à sua família musical por terem alargado significativamente a minha compreensão do papel da música em El Rocío.

O meu trabalho de campo em Almonte foi muito facilitado pela orientação e ajuda do Professor Juan Carlos González Faraco, Ph.D., da Universidade de Huelva, e pelo pessoal do *Centro de Estudios Rocieros*: Domingo Muñoz Bort (diretor), Julio Flores Cala e outros, cuja ajuda foi muito apreciada. Os irmãos Gallardo, especialmente Miguel Ángel e Luís Salvador, deram-me a conhecer em primeira mão a cultura sevilhana rociera, para além de El Rocío e da vida quotidiana andaluza.

Finalmente, um agradecimento especial ao Professor Alfredo Arrebola - cantor de flamenco, autor e académico - cujos conselhos e conhecimento das raízes sagradas do flamenco me ajudaram a guiar nas fases iniciais do meu trabalho na Andaluzia.

## Tabela de Conteúdos

Dedicação.....	ii
Agradecimentos .....	iii
Índice de conteúdos.....	v
Lista de figuras .....	vii
<b>PARTE I: A ROMARIA DE EL ROCÍO: A MORFOLOGIA MUSICAL E RITUAL COMO CULTURA POPULAR .....</b>	<b>1</b>
Capítulo 1: Prelúdio e introdução .....	1
Capítulo 2: Antecedentes da peregrinação processional .....	21
Capítulo 3: Os elementos essenciais dos coros processionais de El Rocío .....	66
Capítulo 4: A música do Tamborilero.....	97
Capítulo 5: A música do coro .....	132
Interlúdio: Os Fandangos de Huelva e os Fandanguillos: Possível exemplo de um ciclo de transformação ritual e musical.....	170
Capítulo 6: A Juerga .....	200
Interlúdio: A Rumba no El Rocío .....	243
Capítulo 7: Três ensaios breves .....	268
Universidade de Juerga .....	268
Palmas .....	271
A canção íntima.....	280
<b>PARTE II: DO SÍMBOLO À EXPERIÊNCIA .....</b>	<b>297</b>
Capítulo 8: A missa.....	297
Capítulo 9: A procissão da alegria .....	338
Capítulo 10: A Salida .....	375
<b>PARTE III: PARA UMA TEORIA DAS RELAÇÕES RITUAIS.....</b>	<b>400</b>

Capítulo 11: Mito e Ritual .....	400
Capítulo 12: Mito e Ritual na Etnomusicologia.....	458
Capítulo 13: Conclusões e Síntese da Teoria do Ritual: Para uma Teoria dos Sistemas Rituais .....	496
Secção 1: A espiral ritual - para uma teoria das relações rituais .....	497
Secção 2: O princípio da congruência semiótica da música e do ritual .....	525
Secção 3: Afinação emocional, proliferação emocional e a espiral ritual .....	533
Secção 4: A morfologia do modo musical e a emoção focada da procissão ritual considerada em relação à biomusicologia.....	540
Notas finais .....	549
Apêndice A: Legenda e cronologia.....	556
Apêndice B: Itinerário e mapas.....	572
Bibliografia .....	588

## Lista de Figuras

Figura 2-1 Romería de La Virgen de la Cabeza, litografia do século XVI.....	40
Figura 2-2 Quarto Triunfo .....	59
Figura 2-3 Primeiro Triunfo.....	59
Figura 2-4 Terceiro Triunfo .....	59
Figura 2-5 Quinto Triunfo .....	60
Figura 2-6 "O Triunfo de Baco", fresco de Annibale Carraci, 1599 .....	60
Figura 3-1 A caravana de Sevilha Sul começa a atravessar o rio Quema.....	71
Figura 3-2 O Simpecado de Granada desloca-se ao longo da Raya. ....	72
Figura 3-3 A bandeira do Simpecado de Granada .....	73
Figura 3-4 O Simpecado e os bois em "traje formal" na procissão .....	74
Figura 3-5 O carro Simpecado desloca-se através de La Doñana ("Terra da Senhora")	75
Figura 3-6 O Simpecado de Granada, conduzido pelo boyero ao longo de <i>La Raya</i> ..	75
Figura 3-7 Pessoas com <i>promesas</i> iniciam a procissão em Granada.....	81
Figura 3-8 As pessoas com <i>promesas</i> caminham pelo pó de La Raya. ....	81
Figura 3-9 Três irmãs ao longo do caminho, vestidas à moda de Rocío .....	83
Figura 3-10 Rociero Tamborilero, vestido com "traje corto" formal .....	84
Figura 3-11 Tamborilero tocando para um Simpecado no Rio Quema .....	85
Figura 3-12 Coro tradicional de mulheres em Huelva, Espanha, c. 1965-1975 .....	94
Figura 4-1 Transcrição da música do Tamborilero "El Camino" .....	100
Figura 4-2 Transcrição de "Al Alba" pelo Tamborilero Juanma Sánchez.....	103
Figura 4-3 A "Flauta de Três Ouros" ou "Flauta de Pastor" .....	108
Figura 4-4 Padrões de dedos para a flauta de três orifícios, ilustrados por Francis Darwin	109

Figura 4-5 Padrões de dedos para flauta de três orifícios, dados por Luis Payno .....	109
Figura 4-6 Versões regionais das flautas de três orifícios por escala .....	110
Figura 4-7 Tambor de campo de tipo militar do noroeste de Espanha .....	112
Figura 4-8 Gravura em madeira de um pianista militar, século XVII .....	113
Figura 4-9 Miniatura de tocadores de "pipe and tabor", século XIII .....	121
Figura 4-10 Flauta de três orifícios e o <i>bordão</i> do século XVII.....	121
Figura 4-11 Anjo Tamborilero, século XVI.....	122
Figura 4-12 Pormenor de "La Boda" ("O Casamento"), século XIV .....	122
Figura 4-13 Rei tocando flauta e sino, século XIII .....	122
Figura 4-14 Pormenor do Saltério de Luttrell, Museu Britânico, século XVI.....	123
Figura 4-15 Desenho xamanístico, <i>O Romance de Alexandre</i> , século XIV	123
Figura 4-16 Treinador de animais, <i>O Romance de Alexandre</i> , século XIV .....	123
Figura 4-17 Gravura em madeira de um tocador de gaita e tambor com um dançarino de Morris, c.1600.....	124
Figura 4-18 Rociero Tamborilero moderno, vestido de modo informal .....	125
Figura 4-19 Tambor Rocío moderno, usado pelas senhoras de <i>La Curra</i> ("O Ouriço").	
Figura 5-1 Transcrição de "Dios te salve Señora".....	134
Figura 5-2 Gráfico da dança das Sevilhanas .....	139
Figura 5-3 "La Vuelta del Camino" ("Loran los Pinos del Coto") .....	154
Figura 5-4 Transcrição de "Ronda Mi Calle" .....	158
Figura 5-5 Transcrição de "En el Suelo Que Pisa la Sevillana" .....	160
Figura 5-6 Transcrição de "Nació En La Cava" .....	161
Figura 5-7 Transcrição de "Entre Sevilla Y Triana" e "Sevillanas de La Reina"	
.....	161
Figura 5-8 Transcrições de "Solano De Las Marismas", "Lloran Los Pinos del Coto" e "El Ultimo Adiós".....	161
Figura 5-9 Transcrição de "La Flor del Romero" .....	166

Figura 5-10 Motivo harmónico dos fandangos: a cadênciā andaluza.....	173
Figura 5-11 Motivo introdutório da assinatura do Alosno Fandangos.....	174
Fig. 5-12 Transcrição de um fandango de procissão, ou fandanguillos .....	176
Figura 5-13 Transcrição de Fandangos Solo (Personales) .....	178
Figura 5-14 Transcrição de Fandangos Grandes.....	182
Figura 5-15 Gráfico comparativo de acordes dos fandangos.....	186
Figura 6-1 Carolina e Sebastião passam o tempo a cantar na carreta.....	212
Figura 6-2 As suas trocas de impressões tornaram-se subitamente directas.....	212
Figura 6-3 Um momento de introspeção ou um piscar de olhos? .....	212
Figura 6-4 A família Crespo numa paragem da procissão em Granada.....	216
Figura 7-1 Aprendizagem musical comunitária versus solitária .....	268
Figura 7-2 Tempo para arrastamento rítmico espontâneo.....	277
Figura 7-3 "Cuando un amigo se va..." .....	295
Figura 7-4 "Y va dejando una huella..." .....	295
Figura 7-5 " Que no se puede borrar...." .....	296
Figura 13-1 Diagrama de Steven Brown da sua teoria da "musilinguagem.....	527
Figura B-1 Mapa geral da Andaluzia .....	573
Figura B-2 A cidade de Santa Fé .....	574
Figura B-3 O parque de campismo do dia 2 situava-se nos arredores de Osuna. ....	575
Figura B-4 As principais rotas de peregrinação que convergem para El Rocío .....	576
Figura B-5 Sul, até Sevilha, atravessando o rio Guadalquivir e seguindo para Coria	577
Figura B-6 Percurso de Coria a Juliana.....	578
Figura B-7 De Juliana até o rio Quema e Villamanrique .....	580
Figura B-8 De Villamanrique a El Rocío .....	583

# **PARTE I: A ROMARIA DE EL ROCÍO: MORFOLOGIA MUSICAL E RITUAL COMO CULTURA POPULAR**

## **Capítulo 1: Prelúdio e Introdução**

### ***Prelúdio: De "Matamoros" a "Don Quijote de la Marisma" a "caos controlado"***

As três vinhetas abaixo são exemplos do que eu acredito que a humanidade, através de sistemas rituais, tem feito durante séculos em todo o mundo e continua a fazer no presente. Gostaria de introduzir a transformação fenomenológica através de estados emocionais e não do seu contexto cultural específico. Os três eventos revelam uma progressão de ajustamentos emocionais, no processo da minha própria "afinação emocional", ao longo de nove dias de procissão musical contínua.

A um nível fundamental, estas experiências põem em relação direta a música, o ritual e os estados fenomenológicos - estados que resultam do conteúdo emocional interiorizado gerado pelo ritual musical. Os três eventos resumem a minha experiência de El Rocío e formam a base para as percepções desenvolvidas ao longo desta dissertação.

#### **Experiência 1 - A procissão de "Matamoros": sintonia emocional com a procissão exterior**

O texto que se segue foi retirado do meu diário no primeiro dia de El Rocío de 2003:

*A missa era muito parecida com as outras a que tinha assistido durante toda a minha vida. Sim, a catedral era grandiosa, a música era andaluza e a língua era o espanhol. No entanto, era a missa e, por detrás dos traços superficiais, era tão familiar como a minha infância: a mesma sequência de eventos, o mesmo espírito de estados mentais/emocionais entre a congregação, que variava entre o tédio e a atenção arrebatada, entre os sons da liturgia dos padres, os cânticos do coro e as crianças a rir ou a chorar.*

Depois da missa, fomos nas *carretas* (literalmente "carrinhos", embora neste caso o termo seja usado para os elaborados alojamentos móveis que são puxados por tractores, feitos à medida exclusivamente para uso no Rocío) para o terreno do estádio e, depois de um breve almoço, partimos para a cidade de Santa Fé.

*Por fim, chegámos a uma paragem onde cada carreta deixava os seus ocupantes e depois continuava. Não fazia ideia do que viria a seguir, apesar de Sebastián (que se estava a tornar o nosso guia por defeito) estar a tentar manter-nos informados. A razão é que eu não tinha um quadro de referência para o que ele me estava a dizer: "Vamos em procissão a llevar al Simpecado siguiendo al Tamborilero a donde la Hermandad de Santa Fe nos va recibir."*

*O que ou quem era um Tamborilero? O que era um Simpecado, e o que é que íamos fazer com a outra Irmandade?*

*Ouvi pela primeira vez o som do Tamborilero, as três batidas do tambor trovejando sob a melodia da gaita (flauta). Nunca tinha ouvido isto antes, mas senti-me como se o conhecesse desde sempre. Estava no meio de um desfile medieval - os estandartes, o tambor e o pífaros, os cavalos, as multidões a aplaudir. O impacto súbito da minha própria reação emocional apanhou-me de surpresa. À frente, vi que a procissão se aproximava de uma alta muralha medieval com um grande arco que se estendia sobre a rua e que ligava os edifícios de ambos os lados. À medida que a procissão descia a rua em direção ao arco, pude ouvir outro tambor e outra melodia a aproximarem-se. A melodia era semelhante, mas não exatamente a mesma, e não estava a ser tocada em qualquer tipo de sincronia com o tambor e o píparo da nossa procissão. As duas músicas aproximavam-se cada vez mais uma da outra e, quando olhei para a frente, consegui distinguir vagamente, através do arco, que outro conjunto de estandartes e cavaleiros vinha ao nosso encontro do outro lado. Pude então adivinhar o que Sebastián queria dizer quando afirmou que a Irmandade de Santa Fé estava a sair para nos receber. No momento em que os estandartes, os tocadores de tambor e os cavaleiros de ambas as confrarias se aproximavam do arco, vindos de ambos os lados, e se encontravam frente a frente, caiu sobre eles uma chuva de pétalas de rosas de cores vivas. As pessoas por cima do muro estavam à espera disto. Os aplausos explodiram e a música tornou-se mais alta e mais cacofónica. Foi um momento de delírio e, como eu viria a perceber, um momento muito andaluz e muito Rocío.*

*De repente, a palavra "Matamoros" veio-me à mente tão claramente como se alguém me tivesse sussurrado ao ouvido. Depois, quando olhei para a muralha medieval e vi algumas pétalas de rosa à deriva na brisa ligeira, veio-me à cabeça a frase: "Lembro-me mais claramente da luta contra os mouros do que da minha própria infância".*

Sabia, algures nos meus estudos históricos, que *Matamoros* era um termo que os espanhóis usaram durante a Reconquista da Ibéria aos mouros. Era o título do seu santo padroeiro, *Santiago* (São Tiago), e traduz-se como "Matador de Mouros". No entanto, o que mais interessa é o facto de, como a Parte I irá descrever, eu me ter sintonizado com a projeção exterior da procissão e não com o seu estado interior de procissão, o estado que os praticantes à minha volta estavam a experimentar. Foi, no entanto, um primeiro passo importante para a minha "sintonização emocional".

#### **Experiência 2 - A procissão alegre e o batismo de "Don Quijote de la Marisma": sintonização com a procissão interior**

Do meu diário do quinto dia de El Rocío 2003:

*Primeiro ouvimos o ritmo, as palmas e os cânticos que vinham de longe, à medida que nos aproximávamos. Seguimos Sebastián, que nos levou até uma elevação acima do rio, onde muitos dos nossos Hermandad já se tinham reunido. A margem mais distante também estava coberta de pessoas, todas cantando sevilhanas com um ritmo poderoso. Abaixo de nós, outra Hermandad desceu a encosta e entrou no riacho pouco profundo que pretendia atravessar. O seu Simpecado também era puxado por uma parelha de bois, e era semelhante ao nosso por ser um carro alto feito de prata, mas tinha um desenho arquitetónico diferente, e as suas flores eram grandes feixes vermelhos e brancos dispostos à volta do compartimento interior. O seu Tamborilero conduziu-o para o rio, com a sua variação da melodia do Tamborilero, enquanto um grande grupo de cavalos com os seus cavaleiros se colocava na água ao longo das margens do riacho, à espera que ele passasse.*

*Entretanto, os que se encontravam na margem mais distante não paravam de cantar, e muitos dos membros da Irmandade também não mergulhavam na água. Por mais impressionante que tudo isso fosse, eu ainda não estava preparado para o que estava à frente deles, atravessando o rio. Era um comboio de carroças - verdadeiras carroças cobertas, cada uma puxada por uma única equipa de vacas. De vez em quando, até um bezerro amarrado à mãe se arrastava. Todas as carroças do longo comboio eram idênticas em estrutura e cobertas com lona branca decorada com flores. Toda a gente nas margens cantava. Pétalas de rosas escorriam rio abaixo nas costas dos bois. Num momento, o silêncio é quase total, seguido da entoação lenta de uma oração cantada à Virgem. Só os cavalos pareciam imunes à solenidade, pois continuavam a salpicar a água com os cascos e a relinchar uns para os outros. De repente, ouvi o som do nosso Tamborilero e olhei para baixo para*

*reparei que todos os nossos cavaleiros e damas já estavam à espera nas margens do rio abaixo, juntamente com as carruagens. Alguns cavaleiros estavam a descer ao longo do Simpecado.*

*Tinha-me esquecido que devia estar lá em baixo com eles quando ouvi o Sebastián a chamar-me. Fui a correr para o vau e lá fui recebida com outra agradável surpresa, uma que eu não esperava porque não queria ficar desiludida caso não acontecesse. A Sara estava a batizar a Lisa e eu ia ser o próximo. Foi uma pequena cerimónia alegre e divertida, mas, apesar disso, significativa e estranhamente profética. Fizeram-me algumas perguntas curtas enquanto a minha cabeça estava encostada à água. Respondi adequadamente e depois recebi o nome de Don Quijote de la Marisma ("Don Quixote das Savanas" - a savana refere-se ao local onde se encontra El Rocío, no delta do rio Guadalquivir. A Virgem do Rocío é muitas vezes chamada La Virgin de La Marisma, ou "A Virgem das Savanas").*

O nome era estranhamente apropriado e até profético. Tinha-me identificado muitas vezes com Dom Quixote como o guerreiro heroico auto-ilusório que finalmente ganha juízo e, por isso, a sua imagem era familiar no meu repertório de imagens interiores.

Além disso, quando chegámos ao rio Quema, comecei a sentir-me completamente diferente em relação às procissões. Depois de caminhar pelas ruas de várias cidades e por caminhos poeirentos nas florestas, ouvindo o canto dos *Rocieros*, eu tinha deixado de sentir qualquer coisa militante nas procissões.

Os sentimentos dominantes eram, de longe, os de alegria e um certo estado de espírito que combinava o festivo com um sentimento de adoração; sentia que era uma adoração de *alguma coisa*, mesmo que não soubesse exatamente o quê. Ainda não me tinha ocorrido que o sentimento em si poderia ter sido o objetivo principal de toda a peregrinação.

### Experiência 3 - A procissão do "caos controlado": afinação por desafinação nas margens liminares

Do meu diário do nono dia de El Rocío 2003 e 2004:

*Os sinos tocam incessantemente. Os cânticos são abafados pelos gritos da multidão. Um ou outro sacerdote, que se erguia acima da densa multidão, sentado nos ombros de outro homem, gritava e gesticulava para a Virgem com uma intensidade quase histérica. Era tudo barulho, mas não era incoerente na sua totalidade: No centro do caos estava uma bela dama dourada, flutuando precariamente acima do tumulto, e todo o caos estava concentrado nela.*

*Dois homens grandes estavam a ordenar que as pessoas se afastassem: "Fuera!" ("Fora!"). Os que se encontravam no caminho da Virgem foram apanhados desprevenidos, e todos recuámos uns contra os outros. Uma jovem está obviamente assustada e o pânico instala-se. Nesta altura, a minha máquina fotográfica estava a ser abalroada (tal como eu) e ficou por momentos desfocada. Depois, tão rapidamente como o pânico tinha começado, diminuiu e a Virgem começou a afastar-se.*

*Pouco depois, a mesma sequência básica voltou a repetir-se, só que desta vez com ainda mais intensidade. Houve mais gritos e algumas mulheres estavam obviamente com medo e começaram a expressá-lo. Algumas pessoas foram derrubadas e eu quase caí. Algumas pessoas foram derrubadas e eu quase caí. No entanto, desta vez aproximei-me ainda mais da Virgem e pude ver todos os braços que estavam estendidos e agarrados à barcaça, e pude ver que a maior parte deles eram de homens jovens, esforçando-se por se agarrarem a Ela e apertados uns contra os outros. Formavam uma agitação à volta d'Ela, algo como as águas agitadas por piranhas, ou um cardume de tubarões, poderiam fazer à volta de um barco.*

*A distinção entre devoção e ataque não era clara à primeira vista. Não pude deixar de me lembrar da cena de um antigo drama musical religioso, em que Jesus é quase vencido pela multidão de mendigos e leprosos que tentam tocar-lhe e ser curados. No entanto, esta cena tinha um tom categoricamente diferente dessa representação, mesmo que na aparência houvesse semelhanças. Não detectei nenhuma emoção de hostilidade ou desespero no turbilhão aos pés da Virgem. As pessoas estavam claramente a participar e a envolver-se plenamente, mas não em desespero. Se queriam ser curadas, estavam a fazê-lo à sua maneira e (digo isto com alguma hesitação, mas foi o que me pareceu na altura e continua a parecer agora, mesmo depois de muita reflexão) estas pessoas estavam alegres. Apesar de toda a algazarra, dos momentos de quase pânico, do mar denso de humanidade suada, dos empurrões e da luta em torno da Virgem, estas pessoas não imploravam nem para serem salvas nem para serem curadas. Louvavam-na! Diziam-Lhe como era bela, como A adoravam.*

*Era uma cacofonia de senhoras e homens cantores, sacerdotes inspirados com frenesim poético, sinos a tocar, baldes de pétalas de rosa e uma massa agitada de homens suados, a gritar e a gemer no centro, todos em louvor de uma bela mulher dourada que flutuava acima deles e segurava o seu filho divino. Estas pessoas eram tudo menos miseráveis e miseráveis. Eram saudáveis, alegres e selvagens, mas não como crianças que ficam histéricas nem como animais que se enfurecem. Sabiam exatamente o que estavam a fazer. Eram caóticas, mas com precisão e no momento certo.*

*Estas pessoas, acima de tudo, estavam emocionalmente estruturadas com uma arte consumada. Quero com isto dizer que, embora a cena apresentasse um espetáculo de excesso e abandono emocional, os Rocieros mantinham-se suficientemente seguros de si para nunca passarem a fronteira do verdadeiro estado de caos.*

*Além disso, este drama de estética selvagem não se destinava a mais ninguém senão a eles próprios e à Virgen del Rocío. Não se tratava de um espetáculo. Não havia público. Os Rocieros realizavam um drama entre eles e a sua Senhora. Era o seu drama. No início, senti-me instinctivamente estranho por estar ali. Senti que não tinha lugar naquele turbilhão emocional e que o seu drama interno não tinha lugar para espectadores. Estranhamente, porém, depois de ter sido empurrado e atirado ao chão e ao pó algumas vezes, comecei a sentir-me mais confortável e até mais bem-vindo. A situação manteve-se durante o resto da noite e no dia seguinte, até perto do meio-dia. Voltei para casa por volta das 4 da manhã. Estava exausto, mas também eufórico.*

### ***Introdução à afinação emocional através do cortejo musical***

A sequência de acontecimentos apresentada no Prelúdio revela duas trajectórias que, por sua vez, constituem dois temas que serão desenvolvidos ao longo desta dissertação. A primeira trajetória traçou um processo experiencial a que chamo "sintonização emocional". A constatação mais importante das minhas experiências nas procissões de El Rocío em particular, e no ritual andaluz em geral, é que estes rituais são cultivos cuidadosos e deliberados de modos emocionais e que a procissão ritual é o veículo principal para este cultivo. A sintonização emocional constitui o "quê" observável e experimentado desta dissertação.

A segunda trajetória no Prelúdio é o traçado de um processo a que chamo "deslocação experiencial": uma resposta ao processo de simbolização que ocorre à medida que os rituais evoluem para uma função social que, por sua vez, tende a deslocar a experiência para formas simbólicas. A sequência acima descrita é, na verdade, o processo que acabámos de descrever, mas em sentido inverso. Começando com a missa, as procissões partem para El Rocío como uma corrente experiencial que se move "para o coração do mundo", para usar uma frase de Nietzsche ([1886] 1967, 49), em que a experiência deslocada é reintegrada e, no processo, modificada como parte de uma espiral ritual contínua de mudança perpétua.

A afinação emocional, quando vista como uma prática experiencial subjacente a um sistema ritual como um todo, revela-se uma prática deliberada que se torna inextricavelmente entrelaçada com as muitas "variedades de experiência religiosa", nas palavras de William James ([1902] 1982). O nexo central deste entrelaçamento é o ritual musical emocional, do qual El Rocío é o principal exemplo.

Uma explicação da afinação emocional como trabalho do ritual musical e a relação da afinação emocional com a experiência religiosa, tal como as observei e vivi no terreno, constituem o trabalho central das Partes I e II desta dissertação.

**A Parte I** apresenta as provas que sustentam o fenômeno da afinação emocional através da procissão ritual e da estação ritual. O papel fundamental que as formas musicais da Andaluzia desempenham no processo de sintonização emocional - especialmente à luz do seu potencial para sofrer alterações morfológicas em relação direta com a estrutura ritual e os estados rituais - será uma das duas conclusões mais centrais da Parte I. A segunda será o poder da procissão musical, e especialmente da

procissão

peregrinação, para gerar uma estética cultural como comportamento incorporado, principalmente através da interiorização e exteriorização de formas emocionais.

**A Parte II** apresenta as provas que sustentam o conceito de que a deslocação experiencial manifesta o processo semiótico da experiência e da representação através do seu análogo no ritual - a relação entre o mito e o ritual a que me refiro como a dinâmica mito-ritual. O objetivo da Parte II é traçar as diferenças no grau e no papel que o simbolismo desempenha de ritual para ritual dentro do mesmo sistema ritual. Estas diferenças são paralelos directos ao papel da deslocação experiencial, e argumentarei que revelam um processo semiótico em ação no sistema ritual andaluz.

**A Parte III** apresenta a orientação das observações das Partes I e II num quadro de estudos rituais. Também integra os resultados do trabalho de campo num quadro teórico cujos elementos abordam questões paralelas entre a etnomusicologia e os estudos rituais no que se refere à música e ao ritual. Finalmente, a Parte III integra ambos os campos num único quadro teórico a que chamo a "espiral ritual".

A teoria tem dois objectivos básicos. O primeiro é reconciliar as teorias atualmente contraditórias no âmbito dos estudos rituais. Os dois extremos apresentam estas teorias opostas: (a) que o ritual é essencial enquanto o mito não é essencial, ou (b) que o mito é essencial e o ritual é supérfluo. O que está em causa é saber se o ritual pode ser melhor compreendido através de interpretações sociais que enfatizam a importância do discurso, do símbolo e do significado (e, por conseguinte, a importância do mito), ou se devemos olhar para o corpo humano, para o seu sistema nervoso e para os seus comportamentos para compreender o ritual - e, a partir dessa perspetiva, fazer da própria experiência ritual o foco da investigação. Entre estes dois pontos extremos, o espetro de posições teóricas

nas ciências humanas, do positivismo ao construcionismo social, está contida em forma de semente na relação mito-ritual.

O segundo objetivo da minha teoria dos rituais é fornecer uma ferramenta teórica útil com a qual o investigador no terreno possa confrontar a plethora de práticas rituais que, em primeiro lugar, conduziu à plethora de teorias contraditórias.

O restante desta Introdução resume o desenvolvimento da dissertação, capítulo por capítulo.

#### **Parte I - A romaria de El Rocío: A morfologia musical e ritual como cultura popular**

**O capítulo 2** começa por descrever as diferenças entre a romaria andaluza e outras peregrinações. A distinção mais importante - o facto de se tratar de uma romaria processional especializada num modo emocional particular - está na base da maior parte do trabalho desta dissertação. O capítulo apresenta os antecedentes históricos da peregrinação processional de El Rocío, incluindo considerações sobre a procissão como uma forma ritual em si mesma. Este capítulo também introduz o papel fundamental que a liminaridade da peregrinação, tal como proposta por Victor e Edith Turner ([1978] 1995, 1-39), desempenha dentro da peregrinação processional e estende esse conceito para além da sua aplicação social para as do territorial e do emocional. O capítulo também introduz a procissão alegórica como um dispositivo literário e a forma como pode fornecer pistas sobre as origens e os objectivos da procissão ritual.

**O capítulo 3** apresenta ao leitor a configuração específica das procissões de El Rocío tal como as vivi e observei - os sons, a pompa, os objectos e símbolos centrais e, mais importante, o "elenco de personagens". Revelo

que as procissões de El Rocío são fundamentalmente coros cantantes em movimento. A característica fenomenológica central das procissões do Rocío, como já foi referido, é o facto de exibirem consistentemente uma única emoção focalizada. Estabelecer a procissão como um coro em movimento, e a modalidade emocional especializada como sendo a sua intenção manifestada, constitui os primeiros passos em direção ao meu conceito de "afinação emocional" e pode ser a realização mais significativa deste trabalho em termos de estudos rituais e trabalho de campo etnomusicológico.

Além disso, as procissões de El Rocío são também consistentes com as observações de Turner relativamente ao seu conceito de *communitas* e de peregrinação em geral (*ibid.*). No entanto, eu explico a presença de *communitas* sob uma luz um pouco diferente - como a de uma condição por defeito que surge como resultado da procura da experiência religiosa. Além disso, sugiro que a presença de *communitas* funciona como uma componente essencial da forma como a peregrinação de El Rocío consegue gerar cultura popular como cultura religiosa.

**O capítulo 4** é uma investigação sobre a música e a história da figura do Tamborilero, o misterioso tocador de tambor e flauta que caminha à frente da imagem ou estandarte da Virgen del Rocío. As evidências históricas ligam-no a um possível passado ritual que lembra um papel do tipo xamã e/ou sacerdote. A tradição, ou tradições, parece ter-se estendido por toda a Europa Ocidental numa determinada altura, e também parece ter atravessado todas as fronteiras sociais, desde o vagabundo marginalizado até à figura musical principal nas cortes aristocráticas e eclesiásticas. Trazer à luz o possível significado do Tamborilero pode ser o segundo aspeto mais importante deste trabalho em termos de etnomusicologia histórica.

**O capítulo 5** apresenta a música do coro, ou seja, a música da procissão.

Trata cada uma das formas musicais do atual Rocío a partir de uma abordagem histórica e etnomusicológica. O aspetto mais importante deste capítulo é a análise de um possível caminho de morfologia entre a música, o ritual e as emoções, que fornece um elemento-chave para o desenvolvimento da componente musical da minha teoria das relações rituais.

Por "morfologia" entendo algo que se assemelha superficialmente ao estudo, no âmbito da linguística, da forma como as mudanças ocorrem dentro de uma língua (ou de língua para língua), mas que se assemelha mais verdadeiramente ao uso biológico do termo, como o estudo das mudanças estruturais subjacentes que os organismos sofrem em resposta à experiência. Digo isto porque o primeiro uso segue as respostas estruturais linguísticas às mudanças de significado, enquanto as mudanças biológicas respondem à experiência, que por sua vez leva a novas experiências, como meio de adaptação. Embora se possa argumentar que uma mudança na linguística aumenta a adaptação, a mudança na linguagem responde a uma adaptação que já ocorreu, enquanto uma mudança no comportamento é em si mesma um agente adaptativo.

Comparo a conhecida morfologia da forma musical dos Fandangos com um processo semelhante que observei nas Sevillanas Rocieras - o principal género musical do atual Rocío.

A observação de que a música de peregrinação é música popular na Andaluzia é brevemente considerada como um legado histórico que pode ter sido comum no passado. Também assinalo exemplos particulares na atualidade que sugerem que a música de peregrinação pode ainda estar a desempenhar um papel significativo na

música popular em todo o mundo.

No **Capítulo 6** revelo que, embora as procissões oficiais ou, como lhes chamo, formais, sejam um ingrediente essencial no processo de estruturação emocional, não são, no entanto, pelo menos em el Rocío, onde o trabalho mais fundamental da morfologia musical tem lugar.

As mudanças na forma musical que elucido nos Capítulos 5 e 6 são respostas comportamentais musicais a práticas rituais. No entanto, uma vez que os rituais em consideração são, em grande medida, práticas rituais musicais, o que estas mudanças na forma constituem de facto são mudanças no comportamento. Defenderei que a morfologia das formas musicais nas práticas rituais do Rocío expande o "repertório" emocional e, nesse processo, enriquece e expande a experiência da peregrinação. No entanto, como salientarei, os rituais em que ocorrem as mudanças mais fundamentais em El Rocío não têm um estatuto oficial efetivo na peregrinação global. O que é significativo neste facto é que estes rituais não têm qualquer conteúdo mitológico. São práticas comportamentais puramente musicais.

No Capítulo 6, apresento a família de formas andaluzas chamadas *palos* ("paus" ou "cajados") e o seu expoente ritual informal, a *juerga* (cujo equivalente inglês mais próximo é a "jam session"). É nestes locais que ocorre grande parte da morfologia emocional e musical que é posteriormente formalizada nas procissões. No capítulo final desta dissertação, proponho que estas práticas podem ser vistas como descendentes de uma atividade proto-musical e proto-ritual primitiva, caracterizada puramente pela performance musical enquanto produção sonora organizada e comunitária. Esta atividade assume duas formas básicas: o movimento comunitário organizado (procissão ou peregrinação) e a estação (repouso ou acampamento), que estão eles próprios enraizados em

comportamentos etológicos (actividades rituais estudadas como potencialmente evoluídas de, ou análogas a, certos comportamentos rituais animais).

No **capítulo 7**, apresento três pequenos ensaios. No primeiro ensaio, "Universidade Juerga", apresento alguns dados preliminares obtidos a partir de gravações que efectuei e que se relacionam com o arrastamento rítmico comunitário. Por "arrastamento" estou a considerar o uso do termo por Björn Merker:

A pulsação musical, que está presente em toda a música medida, é o que nos permite tocar ou bater palmas ao som de uma peça musical. Fraisse (1982: 154) salientou uma peculiaridade neste comportamento, a saber, que enquanto na maioria dos comportamentos uma resposta segue um estímulo, aqui a resposta é feita para coincidir com o estímulo... O fenómeno é de arrastamento e, neste contexto, a utilidade funcional de um marcador de tempo de ritmo uniforme é imediatamente aparente: permite-nos prever onde a próxima batida vai cair e, assim, sincronizar o nosso comportamento com o do pulso... o pulso musical é um dispositivo fundamental para coordenar o comportamento desses indivíduos (Merker 2000, 316).

Embora esteja a utilizar a sua definição da palavra como resposta preditiva a um estímulo por parte de um indivíduo ou de um grupo, também vou sublinhar a observação de que estas respostas podem ser interiorizadas de tal forma que constituem uma resposta comportamental, como uma memória, que pode atingir um grau preciso, como evidenciado pelos Rocieros Andaluces.

O segundo ensaio, "Palmas", aborda o tema da aprendizagem musical no Rocío como representativo da aprendizagem musical em toda a Andaluzia e constitui um exemplo primordial de como a individualidade pode emergir de práticas comunitárias.

O terceiro ensaio, "A Canção Íntima", pode ser considerado uma metáfora para a minha teoria em desenvolvimento da afinação emocional e da morfologia emocional num ambiente ritual que, no entanto, acaba por servir de material para a

experiência

deslocação para a sociedade andaluza em geral e para além dela, através do símbolo do desprendimento.

## Panorama da Parte II - A semiótica do caos emocional

A segunda trajetória desta tese consiste em identificar o movimento constante dentro de um sistema ritual, do experiencial para o simbólico, que pode ser visto como um processo semiótico de experiência e representação como duas correntes dentro do mesmo fenômeno: a deslocação experiencial (ou o processo de simbolização) e a reintegração experiencial. O processo, tal como é apresentado nas vinhetas de abertura, pode ser visto como uma taxa contínua de troca entre os rácios de símbolo e experiência, tal como se manifestam em cada ritual, incluindo a missa. A Parte II começa com o ritual da Missa (Capítulo 8), prosseguindo para a peregrinação musical processional, da qual o batismo e a travessia do rio foram apenas um exemplo (Capítulo 7), e culmina no ritual final de El Rocío, a procissão da *Salida* (Capítulo 9).

No **Capítulo 8**, exploro a Missa como um ritual de profundo significado simbólico que, no entanto, deve apontar para fora de si mesmo para a realização desse significado. Neste capítulo, apresento o meu conceito de padrão experiencial ritual - o que é experienciado num ritual independentemente da sua intenção simbólica.

No **capítulo 9**, sigo a trajetória simbólica tal como se manifesta na peregrinação processional a partir do momento em que deixa os limites estruturais da missa e começa a sua viagem para a "floresta" liminar. É na procissão que o fosso semiótico entre o sinal e o objeto começa a fechar-se dramaticamente, à medida que

o símbolo e o

A experiência começa a convergir. O primeiro passo para essa convergência é a processão emocional especializada - o coro em movimento.

Um elemento-chave (pelo menos no sistema andaluz) para o que observei como sendo uma morfologia contínua de emoções, música e ritual, é a pressão das emoções para o caótico. Neste caso, tal como apresentado no terceiro evento, o modo emocional específico de glorificação que tinha caracterizado a peregrinação processional de El Rocío até então, é, num sentido real, "desconstruído" num estado de caos virtual, tanto física como emocionalmente. Os observadores anteriores aperceberam-se destes momentos caóticos, mas prestaram-lhes pouca atenção, exceto de passagem. Com base nas evidências apresentadas no Capítulo 9 e nos conhecimentos teóricos desenvolvidos a partir daí neste trabalho, acredito que o elemento caótico é fundamental para a continuação e evolução do sistema ritual andaluz como um todo.

### Resumo da Parte III - Para uma teoria das relações rituais

Na Parte III integro as experiências e observações do trabalho de campo no contexto mais alargado dos estudos rituais e da etnomusicologia, mas limito essas considerações etnomusicológicas à relação específica entre a música, as emoções e o ritual. Conclui com um modelo teórico de relações rituais a que chamo "teoria da espiral ritual". A Parte III expande a abordagem teórica da Parte II no sentido de desenvolver uma teoria dos sistemas rituais que possa ser aplicada transculturalmente e também estabelece os parâmetros ou como isso pode ser feito sem encontrar as mesmas contradições que têm afetado os estudos rituais desde o início.

Um conceito que desenvolvo ao longo da dissertação é o de congruência. Parece haver uma congruência clara, embora não totalmente quantificável, entre as

elementos de um sistema ritual - o ritual, a música e os estados fenomenológicos - especialmente quando os estados emocionais mudam em conjunto de ritual para ritual e de forma diretamente proporcional. Proponho que a troca que determina a taxa de mudança proporcional entre esses elementos é um fator de mudança na relação entre experiência e representação - a que chamo deslocação experiencial para a simbolização - e o seu inverso.

É certo que os conceitos de experiência e representação, bem como a relação entre a atividade ritual e os estados emocionais, não são quantificáveis. Sugiro, no entanto, que *deve existir* uma relação de influências proporcionais, mesmo que não sejam quantificáveis. Ao reconhecer os parâmetros gerais dentro dos quais eles devem operar uns em relação aos outros, o investigador de rituais pode fazer certas previsões sobre os rituais em relação uns aos outros dentro de um sistema que pode ser útil no terreno. Será uma tarefa da Parte III formalizar provisoriamente esta hipótese de congruência ritual elementar com base nas observações feitas nas Partes I e II e sugerir a sua veracidade e utilidade na conclusão.

**O Capítulo 11** aborda o debate mito/ritual no âmbito dos estudos rituais (Bell 1997, 3) e propõe que esta relação é um análogo do processo de experiência e representação. Depois de uma breve comparação das escolas que surgiram na história dos estudos rituais, sugiro que o que está na origem das contradições teóricas dentro do campo pode ser visto como um produto de duas considerações: (1) a forma como o analista se posiciona filosoficamente sobre a questão da experiência e da representação, e (2) que tipo de rituais o analista escolheu para estudo. Sugiro, em seguida, que uma análise crítica

A questão da compreensão dos estudos sobre rituais é considerar a forma como o papel da experiência religiosa é abordado ou ignorado.

**O Capítulo 12** refere que existe um análogo na etnomusicologia à dicotomia mito/ritual dos estudos rituais que se manifesta como o debate música/linguagem. No entanto, o meu interesse não é, de facto, a questão música/linguagem em si, mas sim até que ponto, dentro de um sistema ritual, a música funciona numa capacidade linguística como um veículo simbólico em comparação com a sua capacidade emotiva. Neste sentido, o meu foco é de facto a relação entre música e ritual como um análogo à dicotomia mito e ritual. O que orienta a investigação são as relações entre ritual, música e emoção analisadas na Parte I, como estrutura ritual, forma musical e afinação emocional. Para esse efeito, limito a etnomusicologia aos investigadores que tratam da relação entre transe e música no âmbito da experiência ritual. Refiro-me, entre outros, à exploração de Judith Becker das relações entre música, transe e emoções (2005), à qual ela aplica alguns dos conhecimentos do neurobiólogo e psicólogo António Damásio (1999).

O trabalho de Nils Wallin introduziu o novo campo da biomusicologia, no qual ele teorizou que a emoção focada - como fenômeno neurobiológico tornado possível através do fluxo tonal - liga a música, as emoções e o aumento da consciência humana como co-elementos evolutivos (Wallin 1991). Com base no seu trabalho e no trabalho de outros, como Steven Friedson (1996), proponho que a morfologia da forma musical, como componente da morfologia ritual, reflecte uma morfologia da consciência que, no mínimo, é uma modificação da consciência quando considerada como um "modo" distinto de consciência. Os modos de consciência não são apenas gerados

mas também formalizada na procissão ritual que consiste num modo emocional e numa forma musical concomitante.

A procissão, a esta luz, pode ser vista como um ritual que se especializa num modo emocional particular ou num modo de consciência. Como proposta final provisória, sugiro que o modo musical (tanto melódico como rítmico) pode ter evoluído a partir da procissão ritual como uma tecnologia abstrata separada da sua relação ritual e que, além disso, a procissão ritual, como uma adaptação de comportamentos etológicos, pode ter desempenhado um papel essencial no cultivo humano de estados emocionais e fenomenais.

**O Capítulo 13** introduz a minha teoria da espiral ritual das relações rituais. A teoria começa por colocar a experiência religiosa no centro do que os sistemas rituais sagrados processam através dos diferentes rácios de experiência e representação. A experiência religiosa é apresentada como uma forma de auto-conhecimento a que se chega através da ativação do sistema nervoso até à sua capacidade máxima, um estado que atinge uma espécie de liminaridade do eu para o eu, e que se baseia em alguns dos princípios básicos da neurofenomenologia que foram apresentados no Capítulo 11. Neste capítulo, proponho que uma forma de abordar a experiência religiosa é considerá-la uma forma de consciência elevada.

Tendo em conta as relações teóricas que ligam as emoções à consciência (apresentadas nos Capítulos 11 e 12) e os meus próprios conhecimentos (desenvolvidos nas Partes I e II deste trabalho), a base neurobiológica das experiências religiosas pode ser considerada como variedades de intensificação emocional que incluem, no seu estado mais extremo, um elemento caótico. O estado caótico, embora relativamente raro, é, no entanto, uma chave

elemento na perpetuação do sistema ritual. Defendo que a ativação do sistema nervoso como forma de auto-manipulação humana constitui o objetivo primordial dos sistemas rituais sagrados.

Também defendo que a ativação de uma experiência religiosa não é, paradoxalmente, o objetivo da maioria dos rituais do sistema. A minha teoria semiótica das relações rituais aborda este fenómeno: a deslocação relativa da experiência religiosa para diferentes graus de simbolização. O processo de simbolização, e a reintegração do simbólico na experiência, é um aspeto importante da forma como os sistemas rituais geram cultura.

No capítulo final, Capítulo 14, proponho que o conceito de "afinação" ritual do sistema nervoso apresentado pelo estruturalismo biogenético (no Capítulo 11) e a relação entre a consciência e as emoções, especialmente na sua relação com a música e o transe (introduzida no Capítulo 12), podem ser considerados como variações de um processo geral de "afinação emocional", com base nas minhas observações apresentadas nas Partes I e II deste trabalho. Neste sentido, sugiro provisoriamente que as variedades da experiência religiosa podem ser consideradas como estados emocionais intensificados e que estes estados são, pelo menos em parte, o resultado de séculos de ritual humano. A diferenciação emocional, ou evolução, pode ser vista como um aumento da consciência, ou "modos" de consciência.

O trabalho de Nils Wallin sugere fortemente que o cultivo destes estados emocionais como um repertório de emoções pode ter sido uma força fundamental por detrás do aumento da capacidade cerebral humana (Wallin 1991, xviii-xix, 483-485). Para além dos seus conhecimentos, sugiro que o ritual musical - talvez o mais antigo ritual humano a emergir do

comportamentos etológicos - compunham os primeiros sistemas rituais, como um repertório de rituais musicais que invocavam estados emocionais específicos através de estruturas musicais interiorizadas. Esses rituais comunitários podem ter desempenhado um papel fundamental na evolução da cultura humana e no surgimento da autoconsciência individual a partir da prática ritual comunitária.

## Capítulo 2: Antecedentes da procissão Peregrinação

A descoberta da procissão religiosa foi para este investigador um dos resultados mais importantes do trabalho de campo da dissertação. Como o Prelúdio deixa claro, as procissões são a característica mais importante de El Rocío. Perceber a sua potência como ritual foi algo que me impressionou imediatamente ao participar na minha primeira procissão, mas a investigação dos seus antecedentes históricos também foi esclarecedora.

No entanto, a procissão religiosa deixou de ser cultivada na Europa Ocidental ou nos Estados Unidos num grau significativo. Além disso, há pouca literatura que trate das procissões como uma forma de atividade ritual social em si mesma. O que se segue é uma introdução a El Rocío que enfatiza o aspeto de peregrinação processional. Inclui alguns antecedentes históricos essenciais, um exame de como as procissões funcionam a partir do interior como veículos para a geração cultural, bem como para a exibição social e, finalmente, um breve olhar sobre as possíveis raízes etológicas da procissão ritual e como a própria procissão, como uma forma ritual, pode ter desempenhado algum papel na evolução humana.<sup>1</sup> Em todos os aspectos do estudo, desde as procissões de El Rocío em particular, até às suas possíveis relações teóricas com a etologia, a componente musical revela-se não periférica mas central.

## *A romaria andaluza: Peregrinação de tempo, forma e modalidade emocional específicos*

Há uma série de diferenças importantes entre uma romaria andaluza, como a de El Rocío, e a maioria das outras peregrinações católicas na Europa Ocidental. Para começar, a romaria é realizada de acordo com uma data específica do calendário com significado para o objeto da peregrinação, enquanto outras peregrinações - como as de Fátima, Santiago, Roma ou Jerusalém - podem ser realizadas em qualquer altura (Coleman 2004; Turner [1978] 1995).

Além disso, para assistir a uma romaria, pelo menos na Andaluzia, é necessário ser membro de uma organização reconhecida chamada *Hermandad*, ou "irmadade", cujo único objetivo é realizar a peregrinação. Certas cerimónias ao longo do percurso da peregrinação são frequentemente expressões das relações entre estas organizações. As Hermandades são de importância central para as romarias da Andaluzia e têm sido objeto de estudos antropológicos (Moreno Navarro 1974, Burgos 1977, e Llorden e Souvirón 1969). As Hermandades das romarias são a contrapartida das cofradías das procissões da Semana Santa. O que é mais importante para o leitor compreender sobre as Hermandades e as *cofradias*, em relação a esta tese, é que ambas são organizações laicas com uma longa e importante história em toda a Andaluzia. Mas estas organizações nunca foram apoiadas pela hierarquia da Igreja ou pelas autoridades civis e, ao longo do tempo, entraram em conflito com as autoridades seculares e eclesiásticas.<sup>2</sup> No entanto, de um modo geral, ambas as organizações foram aprovadas pelas autoridades e constituíram entidades sociais extremamente importantes por si mesmas e por muitas razões diferentes (ver "1932" e "1956" na Ap. A;

Trujillo Priego 1995, 283-285; Góñales Cruz 2002, 17-28; e Moreno Navarro 1974, que trata exclusivamente das Hermandades). A maioria das peregrinações é empreendida por indivíduos ou pequenos grupos que decidem o momento da deslocação e, em seguida, escolhem o percurso e o tempo que tencionam demorar a chegar ao local, bem como o tempo de permanência depois de lá chegarem.

Uma terceira diferença entre a romaria e a maioria das outras peregrinações é o facto de as romarias andaluzas serem realizadas como procissões prolongadas. Começam no momento em que os peregrinos terminam a missa inicial e partem da sua cidade, vila, aldeia ou bairro, até regressarem. Toda a Hermandad, quer se trate de uma pequena irmandade de menos de algumas centenas, quer de uma grande congregação, como a Hermandad de Huelva, composta por vários milhares de membros, sai em procissão. Obviamente, as romarias não são eventos solitários ou tranquilos como a maioria das peregrinações ocidentais. São rituais elaborados, cheios de música, dança e cerimónia. Descobri que a romaria pode durar apenas um dia, como a romaria local de uma cidade que celebra o seu santo padroeiro, ou durar várias semanas, como acontece com as romarias regionais, como as de El Rocío, que atraem pessoas de toda a Espanha e não só.

A quarta diferença importante entre uma romaria andaluza e a maioria das outras romarias é o cultivo deliberado de um elenco emocional, ou modalidade emocional, através da exteriorização emocional.<sup>3</sup> A essência da romaria andaluza é a modalidade emocional do "*de Gloria*": Glorificação através da expressão de alegria e adoração. Por esta razão, as Hermandades que se organizam para as diferentes romarias chamam-se de *Gloria* ("de Glória"). É importante considerar

O objetivo deste estudo é analisar a modalidade emocional da romeria para a contrastar com a modalidade emocional de *Penitencia* ("da penitência" ou "penitencial"), a modalidade predominante das procissões da Semana Santa andaluza. Em ambos os casos, o veículo principal para o cultivo destas modalidades emocionais é a prática da exteriorização emocional dentro dos rituais processoriais. Ambas as modalidades recorrem a expressões musicais intensas, a imagens barrocas e a práticas rituais exaustivas (em termos de duração e resistência). A oração silenciosa e introspectiva não é simplesmente uma componente ritual destes eventos particulares, embora possa ocorrer como resultado das práticas exteriorizadas (ou seja, a participação em qualquer uma das modalidades processoriais pode inspirar uma pessoa a dedicar tempo à meditação e ao retiro silencioso, embora estas não sejam práticas no âmbito das procissões). O tipo de peregrinação sem romaria não tem um carácter emocional particular e pode mesmo ser confundido com uma forma de turismo (Eade e Sallnow 2000, xvi-xx). O seu carácter penitencial, glorificante, místico ou mesmo rogacional (resposta a uma crise de vida) é determinado pelo indivíduo ou grupo que peregrina. Mas a peregrinação em si não terá um carácter emocional que seja especificamente cultivado por todos os peregrinos (Turner [1978] 1995; Coleman e Eade 2004; Eade e Sallnow 2000).

Há uma sofisticação na forma como estas modalidades emocionais são cultivadas que, na minha opinião, ainda não foi devidamente compreendida pelos antropólogos. As romarias não só cultivam e constroem emoções-como a "alegria"- como um aspeto da glorificação, mas também *desconstroem* tais emoções (como apresentado no Prelúdio e que será desenvolvido na Parte II). O modo emocional *de Gloria* é levado aos seus limites dentro dos limites de um "caos controlado" (um

termo usado pelos *Rocieros*

A partir do momento em que a pessoa se sente mais à vontade para se expressar, ela pode ser capaz de se expressar de forma mais intensa durante a procissão final de El Rocío, chamada "*La Salida*" ("a saída" ou "a chegada": ver Capítulo 9). Proponho que é esta pressão constante contra os limites emocionais - ao mesmo tempo que se cultiva e exterioriza o conteúdo emocional interior - que contribui para um processo de desenvolvimento emocional que resulta na criação de uma "alegria madura" (por exemplo, uma emoção que nunca se degrada para a "felicidade da bofetada" ou para o trivial). É uma glorificação que engloba os dois aspectos da palavra "temor", tal como expressa nas suas duas variantes inglesas: *awesome* e *awful*. A sua relação paradoxal é um paralelo adequado ao "caos controlado" ou mesmo à alegria caótica da romaria.

Também na Semana Santa se verifica esta mesma penetração e expansão dos limites emocionais. As emoções da dor e da introspeção confessional evitam tornar-se simplesmente melancólicas e lamentáveis através de exteriorizações emocionais altamente carregadas que são deliberadamente conduzidas para o caótico. Esse caos é chamado de "sublime selvageria" na cidade de Priego (Briones Gómez 1999, 99-101), e também testemunhei expressões semelhantes em várias ocasiões durante as procissões da Semana Santa, tanto em Granada como em Sevilha.<sup>4</sup> Estou a tentar chamar a esta prática *estruturação emocional*: uma prática ritual que utiliza a geração de emoções altamente carregadas, a exteriorização dessas emoções e a sua estruturação em comportamentos rituais e musicais. Também proponho que o objetivo destas práticas é alcançar uma espécie de *sintonia emocional* que se traduz em estética comportamental entre os participantes. Irei explorar mais estes conceitos à medida que o trabalho for avançando.

O coro do Rocío, ou a procissão propriamente dita, assemelha-se muito aos relatos das procissões dionisíacas, ou "Procissão dos Sátiros", como lhe chamou Nietzsche ([1886]

1967, 56). Refiro-me a Nietzsche porque ele tem sido negligenciado como estudioso do ritual e, especialmente, da relação entre música, ritual e transformação humana auto-orientada. A sua análise dos ritos dionisíacos em *O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música* ([1886] 1967) sugere que os sátiros meio-animais meio-humanos das procissões não são meramente humanos que se movem em direção ao seu eu animal, mas igualmente o humano animal que se esforça por ultrapassar as suas limitações.

As semelhanças entre as procissões de El Rocío e os ritos dionisíacos são particularmente evidentes em termos da configuração física - a de um coro cantante que se desloca em procissão e que é frequentemente liderado por um único músico que se acompanha a si próprio (Stolba 1990, 11). Há também a considerar os actos caóticos finais - embora o caos do coro do Rocío não seja claramente tão exagerado como em alguns relatos das procissões dionisíacas (Otto 1965, 103, 120, 189; Daniélou [1984] 1992, 37, 164-165). Os Rocieros estão a procurar não só a expressão altamente emocional da "glorificação", mas também algo próximo daquilo a que Nietzsche se referiu como o impulso que procura experimentar o "paradoxo que está no coração do mundo" ([1886] 1967, 58). Vemos ecos deste impulso para o caótico no Rocío em frases como o "caos controlado" e a "selvajaria sublime" acima referidos. Lynn Matluck Brooks, em *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age* (1988), assinala as mesmas tendências das procissões em Sevilha do século XVI para se tornarem algo caóticas, pelo menos aos olhos das autoridades (60-64, 122), e Allen Josephs, em *The White Walls of Spain* (1978, 101-131), relata como historicamente há testemunhos desta prática por parte de observadores externos que remontam a séculos.

Mas também podemos *experimentar* o caótico de uma forma imediata, uma vez que é um elemento proeminente e integrante das práticas rituais de el Rocío. A sintonia emocional (como lhe chamo) e a sua componente caótica nos rituais é, em grande parte, como sugeriu Nietzsche ([1886] 1967, 62-63), um impulso auto-dirigido que surge do interior da população. As instâncias caóticas que ocorrem nestas procissões, como será demonstrado no Capítulo 9, não são de forma alguma objectivos procurados pela hierarquia da Igreja. As procissões da romaria, tal como as procissões da Semana Santa, são fenómenos populares que surgem da população em geral. A minha investigação indica que incluem membros proporcionais de todo o espetro social e, como Allen Josephs também salientou (1978, 17-21), as suas raízes estão profundamente enraizadas no passado cultural andaluz.

### *Contexto mitológico da imagem em relação à romaria*

El Rocío é uma peregrinação devocional a uma imagem específica da Virgem Maria, chamada *La Virgen del Rocío* ("A Virgem do Orvalho"). A imagem faz parte do que Victor Turner identificou como o "Ciclo do Pastor" ([1978] 1995, 41-42), uma série de lendas em torno da descoberta milagrosa de estátuas da Virgem, séculos depois de terem sido escondidas do avanço mouro na Ibéria a partir de 711. As lendas envolviam geralmente uma região selvagem remota, um pastor errante (ou, menos frequentemente, um caçador) e algum tipo de orientação sobrenatural - daí o "Ciclo do Pastor". Por ciclo, entende-se não só que existe um grupo de mitos, ou *leyendas* (lendas), como são normalmente designados, mas que dentro de cada mito existem padrões recorrentes: (a) um caçador ou pastor encontra uma imagem da Virgem Maria numa localidade remota (b) a pessoa

tenta levar a imagem consigo, mas, por uma razão ou outra, isso revela-se impossível  
(c) torna-se evidente que o local onde a imagem foi encontrada é o local onde ela deve permanecer e onde a veneração deve ter lugar. (d) O local exato e os seus arredores são considerados sagrados.

A *Leyenda de El Rocío*, pelo menos na sua forma escrita oficial, foi apresentada em 1758 pela Hermandad de Almonte (ver tradução na Ap. A) - a pequena cidade da província de Huelva, a província mais ocidental da Andaluzia (ver mapa na Ap. B)-que reclamam a Virgen del Rocío como sua padroeira (Trujillo Priego 1995, Cantero 1996, Taillefert 1997). Nessa altura, porém, a peregrinação já tinha pelo menos trezentos anos. Embora tenham surgido versões ligeiramente diferentes quanto aos pormenores da lenda, todas as versões coincidem quanto aos traços gerais da história (ibid).

A celebração desta Virgem sofreu várias alterações, incluindo a data do evento, as suas vestes, símbolos e até o seu nome, e continua a haver ligeiras alterações mesmo na atualidade (uma versão completa da lenda é apresentada no Apêndice A, seguida de uma cronologia dos principais acontecimentos até à atualidade). Atualmente, a celebração da *Virgen del Rocío* ocorre 50 dias depois da Páscoa, na segunda-feira de Pentecostes, de acordo com o calendário da Igreja. As datas podem variar de ano para ano dentro de um intervalo de duas semanas, mas a celebração ocorre geralmente entre a última semana de maio e a primeira semana de junho. Os nomes da Virgem - *La Blanca Paloma* ("A Pomba Branca") e *Virgen del Rocío* ("A Virgem do Orvalho") - são extremamente esotéricos e relacionam-na diretamente com o Espírito Santo através de metáforas comuns no catolicismo. A

iconografia profunda e o simbolismo desta Virgem em particular são dignos de um estudo por si só. No entanto, o que se torna evidente

do ponto de vista do observador participante nos rituais é que os símbolos esotéricos que se acumularam ao longo dos séculos servem diferentes propósitos em diferentes momentos (ver Apêndice A, Legenda e Cronologia), mas tendem a surgir na sequência da prática ritual. Por exemplo, há uma salamandra decorativa no manto da Virgem que terá sido acrescentada no século XVI (Ríos González 1978, 16). Não existem práticas rituais relativas a esta salamandra. Do mesmo modo, não há referências a ela em nenhuma oração ou letra de música. No entanto, se examinarmos os tratados alquímicos medievais, o simbolismo é claro: as salamandras remetem para as "línguas de fogo" do Novo Testamento associadas à descida do Espírito Santo durante o Pentecostes (Roob 1997, 488). A adição pode ter sido feita por uma série de razões, mas o que é claro é que, nas práticas rituais actuais da romaria, o símbolo da salamandra não desempenha qualquer papel evidente. E é apenas um dos muitos símbolos que compõem a imagem da *Virgen del Rocío*, e cada um deles poderia justificar o seu próprio comentário.

No entanto, estes símbolos explícitos podem criar o mesmo tipo de confusão que os símbolos não intencionais: os actuais marcadores sociais de classe, identidade e poder que preocupam tantos antropólogos sociais. Mas os símbolos sociais são ainda mais facilmente confundidos e mal interpretados, como este trabalho demonstrará nas Partes I e II. No entanto, os exemplos da salamandra e de símbolos semelhantes apoiam um tema subjacente a este trabalho: Temos de ter cuidado ao atribuir significado a símbolos num ritual antes de termos vivido o ritual. Estudar os símbolos independentemente do ritual, incluindo as mitologias associadas, pode levar a muitas conclusões erróneas. Se considerarmos que o ponto culminante da romaria tem lugar na *Lunes de Pentecostés* (segunda-feira à noite de Pentecostes), que a

Virgem é trazida para fora numa procissão chamada *La*

*Salida*, e que um dos seus nomes é *La Blanca Paloma* ("A Pomba Branca"), torna-se óbvia a ligação deliberada entre a romería, Maria e o Espírito Santo. No entanto, se participarmos no ritual, torna-se igualmente óbvio que os aspectos centrais da romaria são a adoração emocional de Maria e o poder experiencial total da peregrinação. As interpretações doutrinárias, ou esotéricas, da Virgem - reflectidas nos símbolos em constante evolução - estão num segundo plano bastante distante. O próprio Rocío é um exemplo da facilidade com que tais erros podem ser cometidos, uma vez que há muitos símbolos, como o da salamandra, que, se fossem focados como um objeto através do qual interpretar a romaria, levariam a enfatizar ideias arcaicas que já não fazem parte das práticas actuais. Mais importante ainda, embora as explicações doutrinárias possam ser significativas noutras circunstâncias (como a escrita de um livro *sobre* o Rocío), não são centrais para o Rocío na sua atuação real. Este ponto será clarificado na Parte II, onde os próprios rituais são analisados. A relação teórica entre o mito e o ritual, enquanto expressões do processo semiótico da experiência e da representação, é uma questão central no âmbito dos estudos rituais e será aprofundada na Parte III deste trabalho.

### ***A terra e a sua mitologia: Um paraíso nas margens liminares para a cura através da glorificação emocional***

A atual cidade de El Rocío - onde a imagem se conserva numa bela ermida completamente renovada entre 1963 e 1969 (Trujillo Priego 1995, 363; Taillefert 2002, 43-48) - situa-se nas savanas que constituem o delta geral do rio Guadalquivir, que desagua no Oceano Atlântico ao largo da costa ocidental de El Rocío.

costa da Andaluzia (ver mapas na Apêndice B). A zona é designada por "*El Coto de la Doñana*" ("A reserva de la Doñana"), uma terra que tem uma longa história de território selvagem e marginal (Taillefert 2002, 15-25; Trujillo Priego 1995, 31-34; Muñoz 2003, 23-27), um

Foi uma reserva de caça medieval dos reis (Trujillo Priego 1995, 32; Taillefert 2002, 16; Muñoz 2003, 38) e um local de criação de cavalos (Muñoz 2003, 23-43). Atualmente, é um parque nacional protegido (Muñoz 2003, 97-100; Trujillo Priego 1995, 59) e objeto de peregrinação.

Os habitantes locais dizem que o nome *La Doñana* é uma contração de *Doña Ana* ("Senhora Ana") atribuída a uma certa duquesa, esposa de um duque de Sidona do século XV que era proprietário das terras e apoiava a veneração da Virgem (Taillefert 2002, 26; Trujillo Priego 1995, 35). A duquesa terá morrido reclusa num pequeno palácio construído no bosque (que se encontra ao longo do caminho da romaria; ver "Quinta-feira" na Apêndice B). Mas a relação entre o nome e as terras específicas a que supostamente se aplicava foi contestada e permanece incerta (Murphy 1997, 169-183).

Um rio que atravessa as savanas tinha sido chamado *La Madre de las Marismas* ("A Mãe das Savanas") (Burgos 1974, i). A vizinhança imediata de El Rocío era chamada *Las Rocinas* ("Terra dos Nag" ou "Nags") (Taillefert 2002, 21, 51; Trujillo Priego 1995, 33; Reales 2004, 9; et al). E a própria região era também chamada *Madre de las Marismas* ou apenas *Madre* ("Terra Mãe") no século XV, talvez em referência ao rio (Taillefert 2002, 21).

Não estou certo de que a relação entre uma duquesa e o nome da terra celebrada durante El Rocío seja particularmente relevante. A contração de Doña Ana

para

La Doñana parece insuficiente quando se considera que a própria terra se chama "La Doñana". Uma melhor tradução poderia ser "Terra da Senhora", uma vez que a palavra Doña significa "Senhora", e o sufixo "ana" pode facilmente significar "de" ou "de", como na palavra *Malagueña*, que significa uma canção, ou uma mulher, da cidade de Málaga. O nome "La Doñana" pode facilmente significar "A terra da (ou pertencente à) Senhora", ou "A terra da Senhora Ana", o que ainda se relacionaria com Maria, referindo-se à sua mãe "Ana" ou, em hebraico, "Hannah" (Novo Advento, "Santa Ana"). Esta é uma referência muito mais provável, especialmente tendo em conta o facto de que a "Imaculada Conceição" de Maria é, na verdade, sobre a sua mãe Santa Ana (Novo Advento, "Imaculada Conceição"). Esta doutrina oficial da Igreja é uma proclamação recente, emitida em 1854 (Novo Advento, "Doutrina"), mas era, no entanto, "oficiosamente" a prática na Andaluzia muito antes de 1653, onde a encontramos numa das primeiras publicações oficiais que reconhecem a relação entre a vila de Almonte e a Virgem que viria a ser chamada Virgem de El Rocío: *"En el nombre de la Santa Trinidad...y de Gloriosa Virgen Santa María de las Rocinas, Madre de Dios concebida sin pecado original"* ("Em nome da Santíssima Trindade... e da Gloriosa Virgem Maria das Rocinas, mãe de Deus concebida sem pecado original." Notamos, em primeiro lugar, a afirmação óbvia do que viria a ser, dois séculos mais tarde, a doutrina católica oficial e, em segundo lugar, a ideia da Santíssima Trindade, que, em muitos locais do Mediterrâneo católico, assume uma forma feminina, como "*Maries sur la Mer*" ("Marias à beira-mar", no sul de França) ou "*Triana*" ("Tri-Ana", ou "Três Annes", em Sevilha). O tema do conceito de "Deusa Tríplice" foi amplamente abordado pelo falecido Robert Graves (1975, 383-408). O seu trabalho mitológico foi grandemente apoiado pelo trabalho histórico de

Allen Josephs. De acordo com Josephs (1983, 121-131), esta área tinha sido o local de muitas venerações pré-cristãs anteriores, como foi o caso de muitos outros santuários marianos e locais de peregrinação (Josephs 1983, 123; Turner [1978] 1995; Begg 1985; Calamari 2002).<sup>5</sup> No entanto, como já foi referido, se o analista se aprofundar demasiado nos símbolos históricos, estes podem facilmente desviar-nos do "trabalho" atual da peregrinação. No entanto, devemos também notar que muitos conceitos que parecem persistir ao longo dos séculos não o fazem porque uma história ou mito é repetido vezes sem conta, mas sim porque existem rituais por detrás dos conceitos que os mantêm vivos (a serem discutidos mais adiante nos Capítulos 11-13). As relações entre as muitas peregrinações da Virgem Maria, a Trindade e o conceito de terra sagrada não podem ser ignoradas. As peregrinações são rituais que, de facto, mantiveram intactas essas ideias e relações, como exemplifica El Rocío.

Mas o facto de as peregrinações e outros rituais poderem ter elementos pré-cristãos não os torna menos católicos. A peregrinação de El Rocío é extremamente católica em todos os sentidos, e o povo sente-se completamente católico. O que veremos é como as romarias mantêm e continuam a gerar cultura católica, e não o contrário.

O que interessa para este estudo, no que respeita à localização dos locais de peregrinação do ciclo, é reiterar que estes se situam sempre em lugares remotos e muitas vezes de difícil acesso (Josephs 1983, 133; Turner [1978] 1995, 3-8). Como já foi referido, as lendas do Ciclo do Pastor incluem a descoberta de uma imagem da Virgem. E em cada lenda, o local da descoberta torna-se tão importante como a própria imagem. Este é um motivo constante e um aspeto essencial das práticas que se lhe seguem. As peregrinações são

gerada pela insistência da Virgem em que o lugar particular onde a imagem foi encontrada - ou onde Ela apareceu - e os seus arredores (*aldea* em espanhol), deve ser o local onde os actos de veneração devem ter lugar (De la Fuente [1879] in Turner [1978] 1995, 42). Esta insistência é evidenciada de diferentes formas nas várias lendas. Mas também é consistente o facto de que em cada lenda o local exato da descoberta deve ser considerado terra sagrada.

Por exemplo, aqui está um resumo dos principais pontos contidos na narração da Lenda de El Rocío, com base na versão publicada pela primeira vez pela Hermandad de Almonte em 1758, sob o título "*Regla Directiba Del Rocío*" e novamente em fac-símile em 2003. No Apêndice A, o autor traduziu-a na íntegra, com comentários adicionais de várias fontes. As citações seguintes são excertos do texto original:

1. Como Deus, na sua providência, permitiu a conquista do território pelos sarracenos no terrível século VIII (6).
2. Os espanhóis, fugindo do avanço repentino dos sarracenos, esconderam as relíquias e as estátuas na selva para que não fossem profanadas. Ao longo dos séculos, foram sendo esquecidas (6).
3. À medida que os cristãos avançavam, as estátuas e as relíquias reapareceram como "flores nunca antes tão apreciadas nesta terra" (6)
4. Oito destes objectos são nomeados, incluindo a "Virgem desta Irmandade de Almonte" (6).
5. Os espanhóis gozavam agora de uma liberdade "inocente" após a "limpeza" da Andaluzia do jugo tirânico dos sarracenos "impuros" (6-7).
6. Deus criou então uma "Casa de Refúgio" e uma "Piscina Mística" onde os espanhóis recém-libertados podiam ser purificados das doenças do espírito e do corpo. Criou também uma árvore abundante à sombra da qual podiam encontrar "descanso das lutas e trabalhos do mundo" (7).

7. Neste "paraíso" (então chamado *Las Rocinas*), encontrava-se a imagem milagrosa de Santa Maria das Rocinas, objeto da sua devoção e da qual "não há outra tão agradável a Jesus Cristo" (7).

Como se pode ler na introdução da lenda, os arredores do atual El Rocío são "uma terra de cura", um "paraíso" onde se podem curar as "enfermidades do espírito". Estas qualidades são atribuídas à própria terra, em conjunto com a estátua "milagrosa". Se participar na peregrinação é ir para um lugar de cura, então é evidente que a própria peregrinação tem algum tipo de objetivo curativo, transformador e terapêutico. Isto não quer dizer que as curas "milagrosas" sejam uma componente proeminente de El Rocío, mas não deixam de ser uma característica definida (Trujillo Priego 1995, 21-27).

O que é, na minha opinião, mais significativo acerca da liminaridade territorial dos locais de peregrinação, é a forma como estes servem de reforço físico a outras fronteiras liminares que são penetradas pelas peregrinações em geral e pelas romarias de forma específica e dramática. O aspetto emocional da romaria é certamente, do ponto de vista do desempenho e da experiência, a sua característica mais saliente.

As fronteiras liminares entre as emoções podem ser definidas como as áreas de elevada geração emocional em que o pânico, a violência, o medo, o êxtase, a alegria e o espanto (em ambos os sentidos acima referidos) começam a quebrar-se e a assemelhar-se. Estes territórios emocionais liminares são o foco da constante estruturação e desconstrução dos estados emocionais, não só em El Rocío mas, como a minha investigação me sugeriu, na prática ritual andaluza em geral. O "paraíso" na Andaluzia, portanto, não é necessariamente tranquilo.

Esta estruturação emocional é uma poderosa ferramenta cultural que, ao longo do tempo, cria uma estética comportamental, através de um processo a que chamo "afinação emocional". Essa afinação é, ela própria, o resultado contínuo da prática a que chamo "estruturação emocional" (e desestruturação). Assim, a liminaridade a vários níveis é uma componente-chave da romaria que inclui: a liminaridade do território (embarcar fisicamente numa viagem para uma margem territorial), a liminaridade das barreiras sociais (*communitas*) e a penetração e expansão deliberadas dessas fronteiras liminares que categorizam a paisagem emocional interior de cada um (estruturação e afinação emocional). Temos, então, a liminaridade do ambiente, do social e do corpo físico.

### ***Liminaridade territorial e procissão como extensão das teorias rituais de van Gennep***

É interessante notar que van Gennep baseia as suas teorias da liminaridade e dos ritos de passagem na liminaridade física dos territórios. O segundo capítulo do seu influente *Ritos de Passagem* (ou "transição", como preferem alguns tradutores) intitula-se, de facto, "A Passagem Territorial" (van Gennep 1960, 15). O autor refere os rituais que rodeavam a marcação de territórios e a passagem de um território para outro. Estas fronteiras, ou *limina*, fazem mais do que separar grupos de pessoas; elas também demarcam a própria terra em territórios com os seus próprios atributos sagrados e religiosos. Estas observações constituem o ponto de partida inicial para as suas teorias das transições rituais.

Van Gennep descreve as zonas neutras como sendo normalmente constituídas por florestas densas, pântanos, terras áridas ou picos isolados. Mas é possível

constatar que este tipo de paisagens também é muito importante para os locais de peregrinação. El Rocío, por exemplo

por exemplo, está localizada num pântano - daí o título *Virgen de las Marismas* ("Virgem dos Pântanos" ou "Savanas"). Da mesma forma, *Montserrat* e a *Virgen de la Cabeza* são dois dos mais importantes locais de peregrinação em Espanha, e ambos estão localizados no topo de promontórios extremamente altos, rochosos e íngremes. E a visão de Lourdes, em França, ocorreu numa gruta nas profundezas de uma floresta (observações pessoais).

#### A "marcha" militante e religiosa para as fronteiras liminares

Van Gennep também discute a marcação de territórios nos limites liminares com diferentes tipos de objectos e construções arquitectónicas, tais como objectos fálicos, cabeças de animais mortos, grandes marcos de pedra e portais que são simplesmente portas abstractas (van Gennep 1960, 15-16). Mas van Gennep não parece ter considerado o possível papel das procissões como meio de reivindicar, marcar, manter e atravessar fronteiras, embora fale da relação entre palavras como "marchas", "marcas" e o título francês de *marquês* como sendo simultaneamente nomes de fronteiras e descrições da forma como estas são alcançadas e mantidas (ibid., 17-18). Os locais liminares entre fronteiras, as zonas neutras, eram por vezes reservados aos campos de batalha (ibid., 16).

Estes conceitos têm uma relevância especial para a peregrinação na Andaluzia. Em primeiro lugar, vemos a procissão como uma estrutura formalizada dentro da qual os peregrinos podem fazer as transições através de fronteiras liminares, desde a tendência da missa para exibir e reforçar a ordem social vigente (ver Capítulo 8) até à *communitas* das romarias e ao anonimato das Procissões da Semana Santa. Mas as procissões das romarias também podem ter servido para *marcar* efetivamente

as fronteiras territoriais como estando sob o patrocínio de determinadas divindades, neste caso marcando os territórios como sendo *La*

*Tierra de Santa María* ("Terra de Santa Maria") no limite dos territórios detidos pelos mouros durante a *Reconquista*.

A colocação de imagens da Virgem Maria em pontos-chave ao longo da fronteira pelos espanhóis, à medida que avançavam contra os muçulmanos, era uma ação estratégica que transmitia a marcação e a reivindicação de território (Taillefert 2002, 18-21; Pérez-Embíd 2002, 233-234, 323-336). Independentemente de a lenda ser ou não totalmente exacta no que diz respeito ao facto de o rei Afonso ter ordenado a construção de uma ermida com uma Virgem algures nas imediações do que é agora El Rocío, a prática de colocar Virgens estrategicamente para marcar território e proteger as terras tomadas era comum - tal como o era o ataque e a ruína destas imagens por muçulmanos invasores (Trujillo Priego 1995, 32-36; Taillefert 2002, 2).

Os espanhóis que avançavam não se limitavam a colocar uma igreja, criar um posto avançado ou estacionar uma guarnição. Uma xilogravura do século XVI representa uma romaria à *Virgen de la Cabeza* (a "Virgem do Promontório"); esta romaria foi a maior da Andaluzia até ao século XIX, quando El Rocío a ultrapassou. Nesta xilogravura, as procissões assemelham-se notavelmente à procissão da *Presentación* da atual El Rocío. Para além disso, poder-se-ia facilmente confundir a representação, que se apresenta em grande plano à distância, com uma procissão militar (ver Fig. 2-1).

Estou a sugerir que as procissões militantes podem ter feito parte de uma estratégia global de manutenção de um território tomado ou reclamado pelos monarcas cristãos. As procissões podem ter servido o duplo objetivo de marcação religiosa (colocando a terra sob a proteção de uma Virgem) e de afirmação da posse desse território (por

projectando uma presença militar para os seus inimigos através das fronteiras liminares). O religioso e o militar podem facilmente confundir-se (como as minhas próprias experiências, relatadas no Prelúdio, são um exemplo), especialmente no seio de culturas teocráticas ou semi-teocráticas. A romaria pode também ter servido para marcar os territórios que se tinham tornado cristãos. Para tal, as procissões teriam de marchar ao longo das margens limítrofes dos territórios ocupados pelos muçulmanos. Tal como o vivi em El Rocío, a procissão militante e a procissão religiosa são fáceis de confundir, especialmente a partir das suas aparências superficiais. A estratégia de realizar dois fins aparentemente opostos, a experiência religiosa e a projeção militante, é um possível aspeto interessante da flexibilidade da procissão ritual. Um legado desta dupla utilização é sugerido pela escolha do tambor utilizado em todas as procissões da Andaluzia: o tambor de campo militar (ver Capítulo 4, Figs. 4-5, 4-6 e 4-16).

Noutras partes do mundo, ainda se assiste a práticas semelhantes. Na Irlanda do Norte, por exemplo, chama-se a "época das paradas" (Kirkland 2002, 12). Durante este período, procissões superficialmente religiosas e definitivamente militantes (mas sem exibição aberta de armas) desfilam ou marcham nos limites de bairros contestados, ao longo de certas zonas de "terra de ninguém" e, muitas vezes, penetram de forma provocadora numa zona contestada (*ibid.*, 13-15).

Do mesmo modo, tanto os hindus como os muçulmanos na Índia utilizam as procissões religiosas para intimidar e afirmar território e presença. Por vezes, as procissões são utilizadas deliberadamente como estratégias de intimidação, mas outras vezes causam involuntariamente tensão pelo simples facto da sua presença organizada e substancial (van der Veer 1994, 1-17).



**Figura 2-1 Romeria de La Virgen de la Cabeza, litografia do século XVI "A Virgem do Promontório"** (Foto cortesia da Real Cofradía Matrice: <http://www.virgen-de-la-cabeza.org>)

Não cabe aqui aprofundar esta ideia, mas vale a pena referir que a flexibilidade do cortejo e a sua eficácia imediata na

A expressão e a estruturação de uma intenção focalizada parecem ter as suas raízes na etologia básica. Podemos ver muitas semelhanças paralelas entre a intenção e a formação de grupos em exemplos como o coro sincronizado e a exibição de certos primatas (Mercker 2000, 315), a marcação de território por primatas acompanhada de vocalizações (Ujhelyi 2000, 119) e a relação entre a *intencionalidade* e a produção musical (Arom 2000, 27), entre outros. A prática do movimento em formação pode ser encontrada em todos os níveis da organização humana - desde os rituais da experiência religiosa (como sugerido por este trabalho) até às manifestações mais elaboradas da ordem social, como sugerido por Brooks (1998), e à forma que é talvez a mais comum atualmente, a procissão militar ou desfile.

A fisicalidade icónica da procissão - o seu potencial imediato para gerar um estado fenomenológico, para arrastar aqueles que a integram e para formalizar o que quer que tenha sido gerado emocionalmente, tudo dentro de um fluxo estruturado - revela uma simplicidade e uma economia de forma e de movimento espantosas. Quando os conteúdos emocionais da procissão são ainda mais focados pela produção musical, todas as potencialidades são ampliadas. A consonância entre os elementos de intencionalidade emocional, estrutura ritual e estrutura musical intensificam-se mutuamente na procissão.

Como consequência, há uma projeção amplificada da intenção por parte da procissão como um todo para aqueles que estão *fora das* suas estruturas rituais (o espetador, seja ele amigo ou inimigo), ao mesmo tempo que a procissão serve para intensificar o estado fenomenológico, emocional, daqueles que *estão dentro* da procissão. No exemplo de uma formação militar, a formação pode gerar e intensificar o medo por parte dos que a confrontam, ao mesmo tempo que encoraja e

dá uma sensação de

poder para aqueles que fazem parte da formação. Este duplo potencial pode explicar porque é que as procissões penitenciais medievais eram frequentemente chamadas "peregrinações processionais militantes" (Groves Vol. 9, 631-632; Cohen 1970, 64). Para os participantes, as procissões eram religiosas e penitenciais; para os observadores, devem ter parecido militantes e potencialmente ameaçadoras.

### *Fenomenologia interna e externa da procissão*

A procissão militante - ocupando o território, marcando e penetrando nas fronteiras liminares do local - constitui a procissão exterior, especialmente quando observada por um espetador. A penetração da liminaridade social através da *communitas* é uma fenomenologia interna da romaria, e da peregrinação em geral (Turner [1978] 1995, 1-39), enquanto a sintonização emocional dentro de uma modalidade emocional constitui uma "obra" da romaria quando considerada a partir da vantagem dos próprios participantes, e na procissão andaluza, é frequentemente caracterizada pela penetração das bordas liminares emocionais internas, como referido anteriormente. O fenómeno de uma procissão interior, para os participantes, e de uma procissão exterior, para os observadores, é válido independentemente de a procissão ser uma procissão militar propriamente dita, uma procissão social/cívica ou uma procissão religiosa.

As intenções interiores de qualquer procissão podem ser diferentes ou mesmo estar em desacordo com o seu potencial inerente para projetar uma intencionalidade exterior baseada apenas na sua própria presença como um corpo humano formalizado que ocupa o espaço e se move no tempo. Os dois aspectos, o fenomenológico interior e a projeção exterior, são características inerentes ao ritual da procissão. Ambas as

características são acessíveis e

O aspeto interno da procissão é observável pelo observador participante no terreno, mas a procissão interior nem sempre está disponível para o observador ou espetador. Trazer à luz este duplo aspeto interior e exterior da procissão era a intenção do Prelúdio. A minha própria experiência de "sintonização" com a procissão interior foi um passo essencial para mim, se quisesse experimentar, se não mesmo compreender, as emoções caóticas à minha volta durante a procissão final da Salida. O modo como o trabalho da procissão interior, tal como é praticado em El Rocío, tem lugar constituirá muito do que se segue ao longo da Parte I e da Parte II.

### *A peregrinação processional: a ordem social, a experiência religiosa e a communitas*

O conceito de "communitas" foi introduzido pela primeira vez pelo antropólogo Victor Turner em *Ritual Process* (1969, 94), e Turner aplicou-o especificamente ao fenómeno da peregrinação ([1978] 1995, 13, 250). As suas observações levaram-no a concluir que, na experiência da peregrinação, as pessoas se juntam numa condição de igualdade temporária que é essencial para o processo ritual da peregrinação (1978, Introdução). Embora as suas ideias de communitas tenham sido postas em causa por autores como Sallnow (2000, 197-203), as minhas observações - resultantes da minha pertença à Hermandad de Granada, em particular, e da minha participação na romaria de El Rocío, em geral - revelaram claramente que uma secção transversal completa da ordem social andaluza assiste à romaria e que participa em todas as actividades como uma communitas.

Há, no entanto, duas ideias que eu acrescentaria às observações de Turner. A primeira é que considero a communitas de El Rocío não só temporária mas também não deliberada. Não acredito que as pessoas se tenham juntado como parte de um processo ritual que reestrutura a ordem social com o objetivo de reforçar essa ordem social no final do processo ritual. Estou convencido de que a communitas temporária foi o resultado da reunião de pessoas de todo o espetro social em busca de algo que não poderiam encontrar por qualquer outro meio, exceto um ritual sagrado como El Rocío. O trabalho sócio-histórico de William Christian Jr., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain* (1989), sugere vigorosamente que a religiosidade atravessa todas as fronteiras sociais em proporções relativamente iguais. No entanto, isto também sugere o contrário: que a irreligiosidade deve estar igualmente distribuída. O trabalho de base histórica e sociológica de Christian é ainda apoiado pela neurofenomenologia, um campo de estudo introduzido por Charles Laughlin, Eugene d'Aquili e John McManus (1990) e desenvolvido por D'Aquili e Newberg (1999).

A neurofenomenologia baseia-se nos princípios fundadores do estruturalismo biogenético, que foi introduzido pela primeira vez por Laughlin e d'Aquili em *The Spectrum of Ritual* (1979). Esta postura teórica, baseada na neurobiologia e em estudos de rituais, sugere que o sistema nervoso humano está predisposto tanto para a procura como para a obtenção de experiências religiosas (Laughlin 1990, 144-156; d'Aquili 1999, 21-47). Além disso, quando o objetivo da procissão é a exibição da ordem social, as pessoas que a integram são perfeitamente capazes de fazer a distinção entre communitas e exibição social. Em Brooks temos também muitos exemplos de procissões seiscentistas cujo objetivo era, para além de celebrar uma

O evento eclesiástico particular, a exposição e celebração da ordem social. As instruções, tal como revelam os documentos sobreviventes da época, eram explícitas quanto à forma como os vários membros e ordens da sociedade deviam ser apresentados na procissão (Brooks 1988, 121-126, 165).

Estou convencido de que essas pessoas, para as quais é importante atingir graus mais profundos de experiência religiosa, se juntarão em busca dessas experiências e ultrapassarão qualquer resistência que as suas identidades sociais possam oferecer. Para tal, farão tudo o que estiver ao seu alcance para se envolverem num esforço comum, mesmo que seja apenas temporário, com membros de qualquer estrato social. El Rocío, como se tornará evidente, é um exemplo de um grande dispêndio de energia e de recursos nesse sentido. No entanto, como também se tornará evidente, o que se ganha com a geração de produtos culturais também é enorme. Eu diria, com base nas minhas experiências em El Rocío, e no que creio estar, pelo menos, fortemente implícito na literatura em geral, e especificamente nos exemplos que referi acima, que a communitas é uma condição padrão que resulta da busca de experiências religiosas. Estas experiências e a sua procura colectiva têm grandes benefícios culturais, e esses benefícios em relação a El Rocío serão considerados à medida que esta tese for avançando.

A communitas padrão que oculta a ordem social na busca de experiências religiosas através de rituais como a peregrinação, actua em contraste com a experiência padrão da ordem social que ocorre dentro dos rituais em que as experiências religiosas mais profundas são adiadas ou deslocadas através do simbolismo. As teorias do sociólogo

E. Durkheim influenciaram grandemente as interpretações sociais da religião (ver

Capítulo 11) e explicam, entre outros conceitos importantes, o ritual religioso

funcionando como uma "projeção" psicológica inconsciente da ordem social (Durkheim [1912] 1968, 208; Bell 1997, 24). Argumentarei na Parte III que a exibição da ordem social não é de todo um produto psicológico, mas apenas a experiência real previsível da ordem social à medida que esta se reúne para fins simbólicos em rituais que são categoricamente diferentes de rituais como a peregrinação. Desenvolverei mais este conceito nas Partes II e III, mas basta dizer aqui que, no que respeita à romaria do Rocío, as minhas observações levam-me a concluir que a communitas descrita por Turner é uma ocorrência real. No entanto, não é deliberada, mas sim uma experiência por defeito, como consequência da procura de outra coisa. Para além disso, não é uma característica de todos os tipos de rituais (e Turner nunca afirmou que o fosse). Inversamente, a celebração inconsciente da ordem social por Durkheim, argumentarei, é simplesmente a experiência por defeito de outro tipo de ritual. Qualquer "projeção" da ordem social tem origem principalmente no inconsciente dos analistas sociais que estão teoricamente predispostos a fazer essa observação.

Argumentarei também que o que quer que aconteça no seio da communitas é facilmente comunicado através da ordem social pelo próprio facto de a communitas, por definição, ser composta por membros de todo o espetro social. Desta forma, a communitas serve como um local vital tanto para a criação como para a disseminação de produtos culturais, especialmente, mas não só, para os produtos que são de natureza estética ou fenomenológica. Naturalmente, a ênfase deste estudo é colocada nas criações culturais no domínio da produção musical e na sua relação com o ritual. Em particular, este estudo examinará o cultivo da estética incorporada (mencionada acima sob o título geral de sintonização emocional). No entanto, este trabalho irá

sugerir que a geração cultural ocorre

numa vasta gama de domínios socioculturais, muito para além dos limites das próprias práticas rituais.

### *El Rocío, communitas e a geração da cultura popular*

O professor Michael Dean Murphy é uma autoridade americana no domínio da peregrinação de El Rocío. As suas observações sociológicas contribuíram para este trabalho. Sobre a romaria em geral, Murphy diz o seguinte: "El Rocío emergiu como um sítio sagrado caracterizado muito mais pela intensificação cultural do que pela transcendência social que é frequentemente atribuída à peregrinação. De facto, como foi reconhecido muito antes do início do seu processo de crescimento explosivo, há cerca de quarenta anos, o fascínio de La Romería del Rocío é precisamente a sua brilhante mistura de devoção religiosa com a celebração festiva de um estilo cultural e estético especificamente andaluz" (Murphy e Faraco 2002, 2).

Quando Murphy compara a "intensificação cultural" com a "transcendência social", está a concordar com as opiniões de vários antropólogos (incluindo os que indiquei acima) ao duvidar da realidade da communitas de Turner como um estado real dentro de El Rocío - ou, como alguns antropólogos chegaram ao ponto de dizer, em qualquer peregrinação.

Comparando as minhas experiências com a romaria de El Rocío com as descrições das peregrinações modernas no Ocidente (Turner [1978] 1995; Nolan e Nolan 1989) e no mundo (Coleman e Elsner 1995; Barnhill e Gottlieb 2001), observei que a geração cultural das peregrinações sempre foi um aspecto principal das peregrinações. Além disso, a peregrinação solitária de "transcendência social" é, de facto, uma outra

classe de ritual. A peregrinação solitária é muitas vezes associada às deambulações dos místicos e ao estilo de vida dos eremitas religiosos e é frequentemente confundida com a peregrinação religiosa, mas as duas representam duas classes distintas de ritual.

Murphy observa que as peregrinações do século XIX têm características significativamente diferentes das de El Rocío. Em particular, cita os aspectos culturais geradores e o controlo local pelas confrarias como atributos distintos de El Rocío (Murphy e Faraco 2000, 2-7). No entanto, as peregrinações do século XIX são tardias em termos da história do catolicismo ocidental (Turner [1978] 1995, 18-19), e El Rocío não pertence de facto a esta categoria de peregrinação.

Na literatura medieval, as rotas de peregrinação são quase tão importantes como os sítios. As rotas da peregrinação de Santiago de Compostela foram particularmente bem documentadas e de grande importância social, cultural e política (Turner [1978] 1995, 168-169; Coleman e Elsner 1995, 104-106). No entanto, a atual peregrinação de Santiago no Norte de Espanha é muito diferente da sua congénere na Andaluzia, a romaria. Como Turner relata no seu estudo sobre as peregrinações da Europa Ocidental e da América Central, os locais de "aparição" do século XIX surgiram numa altura de crescente secularização da sociedade da Europa Ocidental ([1978] 1995, 203-230). Nessa altura, o catolicismo como cultura era, para todos os efeitos intensivos, uma coisa do passado para a maior parte da Europa Ocidental. As propriedades geradoras de cultura da peregrinação medieval não seriam simplesmente aceites pela nova sociedade dominada pelo secularismo. Grandes procissões pelas ruas, estabelecimentos comerciais ao longo das rotas de peregrinação, trânsito interrompido pelas autoridades locais para que as procissões pudessesem passar pelas

cidades, acampamentos patrocinados pelas irmandades locais e pela

As novas peregrinações do século XIX assumiram o aspeto de viagem mística, solitária, que no passado era empreendida não pelo homem comum, mas por eremitas e místicos. As novas peregrinações do século XIX assumiram o aspeto da viagem mística, solitária, que no passado era empreendida não pelo homem comum, mas por eremitas e místicos. As peregrinações modernas são completamente desprovidas de qualquer tipo de cooperação civil/religiosa, ou pelo menos de qualquer cooperação que possa ser interpretada como uma afirmação pública da peregrinação.

Por conseguinte, as novas peregrinações não têm nada de festivo, processional e público, como acontecia nos itinerários das peregrinações mais antigas. Pelo contrário, tornaram-se muito mais privadas. As peregrinações são silenciosas e solitárias. Se os peregrinos se deslocam em grupos, não fazem qualquer manifestação pública da sua passagem, pelo que, para as populações locais, podem muito bem ser turistas. Isto é totalmente contrário às peregrinações da Andaluzia e, em especial, de El Rocío, onde o trânsito pára quando os peregrinos passam por uma aldeia ou cidade, onde as cerimónias públicas são realizadas com a plena cooperação das autoridades a todos os níveis e onde as equipas de televisão seguem as procissões e as transmitem para toda a Andaluzia e, em menor grau, para toda a sociedade espanhola. Os novos governos laicos do resto da Europa Ocidental e dos Estados Unidos simplesmente não tolerariam este tipo de colaboração social total para um evento religioso.

A "intensificação cultural" que Murphy identifica na passagem acima (Murphy e Faraco 2002, 2) era de facto, proponho, típica do período medieval

peregrinações, das quais El Rocío é um legado vivo. Esta formulação das peregrinações como procissões prolongadas pode ter sido típica da peregrinação medieval, mas está claramente ausente nas peregrinações europeias modernas, com exceção das romarias de Espanha, especialmente as da Andaluzia. Esta configuração, a da peregrinação processional, ainda é seguida por muitas peregrinações da América do Sul e Central - um facto que Turner pode não ter notado porque concentrou a sua atenção nos *locais* de peregrinação e não nas *rotas* de peregrinação. A peregrinação mais importante das Américas é, de longe, a da Virgem de Guadalupe, no México. Esta peregrinação é, como Turner também assinala, uma continuação e uma variação das mesmas lendas do Ciclo do Pastor importadas para o Novo Mundo (Turner [1978] 1995, 41-42) a que pertence a Virgen del Rocío.

A este respeito, gostaria de me concentrar na primeira frase do comentário de Murphy sobre El Rocío, uma vez que alude de forma importante ao conceito de *communitas* de Turner: "El Rocío emergiu como um sítio sagrado caracterizado muito mais pela intensificação cultural do que pela transcendência social que é frequentemente atribuída à peregrinação" (Murphy 2002, 2). O "crescimento explosivo" a que Murphy se refere, embora tenha inegavelmente uma forte componente económica, é demasiadas vezes tomado como implicando uma causa e efeito directos entre os corolários óbvios: mais pessoas, mais potencial de desenvolvimento económico. Mas argumentarei que, quando o "crescimento" é entendido em termos culturais, e não apenas económicos, então o corolário económico natural pode ser visto como uma reação a uma geração cultural poderosa e popular que não tem os interesses económicos como força motriz, mas antes impulsiona o potencial económico como consequência do surgimento do potencial

gerador de cultura. O risco de

factores económicos acabarem por ultrapassar a propensão da peregrinação para gerar cultura é um problema já experimentado nas práticas de peregrinação medievais. Este problema foi explorado por Victor Turner ([1978] 1995, 175-200) a propósito da peregrinação cristã ocidental. No entanto, a cauda económica não abana o canino da peregrinação.

Como já referi, a romaria não é o mesmo tipo de peregrinação que a maioria das suas congéneres europeias representam. No entanto, o aspetto da transcendência social, embora muitas vezes oculto pelos aspectos celebrativos da romaria (de acordo com a sua modalidade emocional de *Gloria*), é, no entanto, uma característica fundamental. É fácil supor a communitas entre pequenos grupos de pessoas que viajam em relativo anonimato, como é o caso das romarias solitárias. No entanto, como demonstra a composição social da Hermandad de Granada e as suas inter-relações (tal como as observei na romaria), a communitas é também um elemento vital da peregrinação processional de El Rocío. Mas, como já afirmei, também argumentarei que a communitas não é um objetivo da romaria, mas antes um subproduto da busca da experiência religiosa. Defenderei que as qualidades socialmente transcendentas da experiência religiosa criam communitas por defeito, e que isso, por sua vez, é precisamente o que torna possível a intensificação cultural em El Rocío: o facto da communitas. A presença de representações de toda a ordem social, ocluídas numa communitas, é o que permite que qualquer geração cultural que tenha lugar na romería seja rapidamente disseminada por toda a ordem social. Além disso, a intensificação da cultura andaluza não resulta apenas do facto de a romería assumir as características de uma grande festa, ou *fiesta total* ("festa total"), como

Juan Carlos

González Faraco chamou-lhe (conversa privada). Como se verá nas Partes I e II, os rituais da romaria criam cultura sob a forma de estética comportamental. Mas o facto de serem realizados no seio de uma communitas temporária é o que facilita a rápida difusão destas estéticas culturais na cultura andaluza e na sociedade em geral.

É por isso que a romaria de El Rocío criou cultura popular e - o que é mais específico e relevante para este trabalho - música popular numa escala impressionante. A romaria criou cultura a partir do coração dos seus rituais e, desta forma, não pode ser considerada como um mero veículo passivo de uma intensificação cultural resultante da sua pura concentração numérica. A romaria criaativamente cultura popular, e esses produtos culturais, nomeadamente o género musical imensamente popular que são as Sevillanas Rocieras, podem ser diretamente atribuídos às práticas rituais das romarias.

No entanto, como demonstrarei nos capítulos seguintes, as práticas rituais mais responsáveis pela criação de produtos culturais como as Sevilhanas Rocieras, os volumes de poesia e literatura sobre El Rocío e, mais importante, os locais onde se geram estéticas incorporadas, são criadas no interior dos subrituais e actividades de apoio da romaria que não são acessíveis ao espetador. A geração da cultura popular é o que cria a intensificação que, por sua vez, atrai cada vez mais pessoas para a romaria. No entanto, continuarei a salientar que em muitas culturas, como a atual Andaluzia, a cultura religiosa e a cultura popular se sobrepõem frequentemente em grande medida, e não é inconcebível que em alguns casos possam ser, e tenham sido, praticamente a mesma coisa.

O ponto de discórdia reside em determinar qual é a força motriz subjacente à romaria. Eu defendo que a força motriz é, sem dúvida, a experiência religiosa.

Na Parte II e na Parte III, argumentarei que as raízes de ambos, o impulso para procurar a cura e o próprio processo de cura (que, no caso de El Rocío, é predominantemente o processo de sintonização emocional), estão contidas nas experiências religiosas. Mas também vou sugerir fortemente que o conceito primário de "cura" que é procurado através das romerias tem muito mais a ver com uma experiência de bem-estar e uma procura de uma experiência mais profunda do eu e da realidade do que com uma procura terapêutica de um remédio para qualquer doença ou deficiência específica. A romeria, como se verá, é acima de tudo uma celebração saudável e vigorosa da vida. Nesta perspectiva, o cruzamento de fronteiras pode ser visto como uma consequência inevitável da procura de uma experiência mais profunda. E essa busca, por si só, não pode deixar de conduzir a um maior sentido de si próprio e a um maior sentido de consciência, ou auto-conhecimento.

### *Aspectos etológicos da procissão (movimento estruturado) e da música (som estruturado)*

Os estudos de Nils Wallin no domínio da biomusicologia revelaram muitas relações interessantes entre a música e o ritual a partir de uma abordagem etológica (Wallin 1991; Wallin, Merker, e Brown 2000). Esta observação de Maria Ujhelyi é particularmente relevante para a presente discussão: "As características mais elementares da linguagem, tanto em termos de estrutura como de função, surgem no contexto da marcação territorial vocal, que, entre as espécies actuais, atingiu a sua forma mais sofisticada no canto a solo e em dueto dos macacos menores (gibões)" (2000, 125).

Esta observação acrescenta uma outra dimensão ao cortejo musical na sua

vertente militante, reforçando as implicações acima referidas entre verbos como "para

"marchar" e "marcar" em relação ao estabelecimento de fronteiras e à projeção de identidade. Muitas criaturas "marcam" os seus territórios de formas que não só dão a conhecer a sua presença, mas que também transmitem outras informações - sob a forma de indicadores (índices icónicos) de tamanho e determinação (ferocidade) - a um potencial rival. O som pode ser visto como uma ferramenta particularmente útil, especialmente quando o contacto com um rival potencial pode parecer eminentemente. O som e a exibição podem combinar-se para se tornarem estratégias poderosas numa variedade de utilizações, incluindo a intimidação, a reafirmação da identidade e o acasalamento.

O som organizado, ou coreografado, é mesmo um resultado inevitável de qualquer procissão, simplesmente devido à sua qualidade inerente de estar em movimento. O termo "*marcar o tempo*" (ou *marchar no tempo*) também é utilizado na dança (por exemplo, no flamenco, o termo "*marcar*" refere-se ao dançarino que marca o ritmo enquanto o cantor canta).<sup>6</sup> Fazer música ou som enquanto se marcha ou dança em formação (como movimento formalizado coreografado) em rituais de identidade, exibição de género e de domínio e intimidação, pode ser entendido, como já foi referido, como estando profundamente relacionado com níveis básicos do comportamento humano enraizados na etologia. No entanto, estes comportamentos são transformados através da procissão humana e da música para outro nível de atividade organizada, como é demonstrado no Rocío e discutido mais adiante na

### Parte III.

A procissão, a esta luz, pode ser vista não como um *tipo de ritual*, mas antes como uma *forma ritual* que pode servir muitos objectivos rituais diferentes. A flexibilidade da procissão, como uma forma latente de comportamento humano, torna

os seus usos praticamente inesgotáveis. Uma vez que a procissão incorpora uma intenção e está tão intimamente relacionada com a emoção, pode haver tantos tipos diferentes de procissões quantas as intenções

e emoções. Veremos como as procissões rituais de El Rocío podem abranger uma vasta gama de funções, mesmo dentro do mesmo ritual de peregrinação global, e mesmo estando em conformidade com a mesma modalidade emocional básica de *Gloria*. Além disso, em El Rocío, a modalidade emocional, os seus aspectos fenomenais e as procissões como formas processionais não podem ser entendidos independentemente das formas musicais que são empregues nas procissões rituais. Os aspectos fenoménicos das procissões de El Rocío, no que diz respeito à modalidade emocional específica de *Gloria*, tal como é constituída pela interação entre a música e as procissões, continuarão a ser desenvolvidos à medida que esta dissertação for avançando.

Wallin também levanta uma hipótese interessante sobre a evolução da consciência humana como estando diretamente ligada à focalização das emoções e ao cultivo de modos emocionais, ou "repertório", através de um processo proto-musical (Wallin 1991, 481-482). Esta hipótese será mais explorada no Capítulo 12, mas as suas implicações em relação a uma base etológica e evolutiva para a procissão musical são provocadoras.

### ***As procissões de mistério alegóricas europeias***

A história e a literatura das manifestações culturais que envolvem a procissão são vastas e remontam aos primórdios da Antiguidade. No entanto, a procissão como forma de atividade humana, por si só, tem sido considerada um dado adquirido. Não conheço nenhum trabalho abrangente que tenha como objetivo explorar o papel da procissão na história da humanidade. Basta-nos considerar esta simples questão: quão difundidas são as paradas militares, as procissões de coroação, as procissões de

casamento, as procissões religiosas,

As procissões cílicas e as procissões fúnebres, para citar apenas algumas categorias básicas de procissões, partilham o mesmo princípio fundamental? Eu diria que a procissão é omnipresente precisamente devido às suas raízes etológicas. Está tão próxima do instinto que encontramos procissões para todas as emoções básicas e todas as tendências básicas da agressão, da sexualidade, das relações sociais e da morte. Por conseguinte, as representações na literatura e na arte são vastas.

O cortejo alegórico nas artes é curioso. Estas representações artísticas e literárias têm como tema procissões compostas por objectos que não se encontram na realidade, mas cujo significado não é caprichoso. O cortejo alegórico é um veículo altamente simbólico para expressões artísticas e didácticas. Alguns autores acreditam que os "*trunfos*" das actuais cartas de Tarot, que chegaram até nós a partir do final da Idade Média, são modelados a partir das procissões alegóricas do "Triunfo", que foram elas próprias modeladas a partir das verdadeiras procissões militares do Triunfo da Antiguidade, e das procissões carnavalescas da época (Moakley 1966). Este aspeto da procissão é também um tema demasiado vasto para ser tratado aqui com profundidade. Apenas chamarei a atenção para duas características interessantes e relevantes das procissões alegóricas medievais que parecem ter sido modeladas a partir dos seus antecedentes literários gregos e romanos (Cauliano 1987, 3-10) que, eles próprios, mesmo como alegorias, sugerem alguma base em práticas rituais reais, como as das procissões dionisíacas da Grécia antiga (Danliélou 1992, 117-118), e talvez em rituais processoriais iniciáticos mais arcaicos (1992, 184). Os quatro elementos para os quais gostaria de chamar brevemente a atenção são: (1) A presença de uma carruagem central, (2) a modalidade emocional única, paralelamente a uma componente musical corolária, que caracteriza a procissão como uma

canto, por vezes dança, coro, e (3) a presença de animais e/ou de animais-humanos.

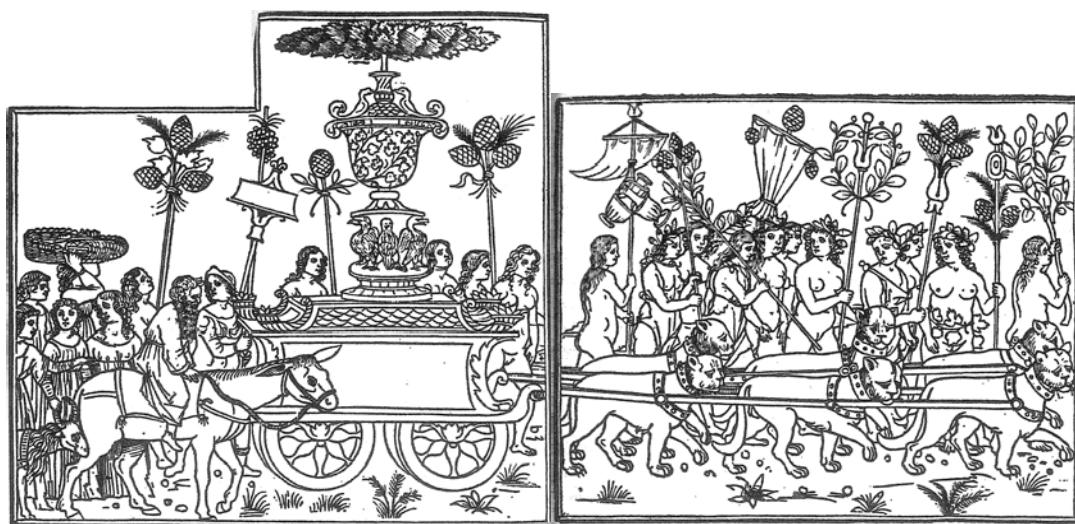
Vou retirar exemplos de uma obra em particular, a *Hyperotomachia Poliphili* (*A luta do amor num sonho*) atribuída a um monge chamado Francesco Colona, publicada pela primeira vez em 1499 (traduzida por J. Godwin 1999). O livro é composto por uma narrativa que descreve uma série de xilogravuras alegóricas, a maioria das quais de conteúdo processional (ver Figs. 2-2 a 2-5).

Em primeiro lugar, há sempre uma "carruagem", carroça ou "Triunfo" central que manifesta o objetivo e o modo da procissão. Dentro da carruagem encontra-se uma figura sentada ou um objeto visível, dependendo do foco da procissão. Cada procissão tem apenas um tema central. Qualquer que seja o modo particular, ou alegoria, da procissão, por exemplo - "Triunfo de Baco" ou "O Triunfo do Amor" - esse tema é o foco central da procissão que lhe dá o seu modo operacional, a sua razão de ser em primeiro lugar. A carruagem central simboliza esse modo.

O segundo ponto para o qual gostaria de chamar a atenção do leitor é o facto de quase todas as ilustrações de procissões que analisei, mesmo para além da obra de onde estas ilustrações foram retiradas, apresentarem claramente música. Os instrumentos mais comuns são os de percussão e os de sopro, e o coro cantante não só é comum, como é praticamente a regra. Este facto não deve surpreender, uma vez que a presença de música em quase todas as procissões actuais continua a ser a regra. Do mesmo modo, como já foi referido, a música é um corolário direto e um cocriador do modo da procissão. A música não é um elemento opcional; pelo menos não parece ser opcional para os autores da alegoria, mas essencial para o objetivo da procissão, e a sua

"trabalho" simbólico. Esta modalidade emocional única e a sua componente musical constituirão um tema recorrente ao longo desta dissertação, que encontrará a sua expressão final no meu conceito de congruência semiótica entre música e ritual, um conceito que será formalizado como uma proposição provisória no Capítulo 13. Na sua base, a proposição parte de um simples facto de senso comum que se aplica apenas à procissão ritual: não tocamos música "triste" numa procissão "feliz", tal como, por exemplo, não tocamos música de procissão fúnebre numa procissão de casamento.<sup>7</sup> Cada procissão é um modo emocional especializado, ou intencional, quer seja um casamento, um funeral, um carnaval, uma coroação, etc.

O terceiro item crítico dentro da procissão alegórica é a presença de algum tipo de animal, ou animal-humano, quer na procissão, quer a puxar a carroça central. Estes animais são frequentemente animais de fábula (como os unicórnios na Fig. 2-4 e os centauros e sátiros semi-humanos nas Figs. 2-2, 2-5 e 2-6) ou animais não domesticados (como os tigres e panteras nas Figs. 2-2 e 2-5). No entanto, estes "animais selvagens" nunca são retratados como algo mais do que domesticados nas procissões. De facto, estes animais selvagens executam as suas tarefas *em formação* dentro da procissão, e há algumas ilustrações em que os animais não têm mais do que cipós presos a eles para indicar o seu controlo, embora noutras ocasiões possam estar completamente atrelados, como é a norma no animal domesticado. Do mesmo modo, estas procissões alegóricas incluem frequentemente a presença de criaturas meio-humanas e meio-bestas, como centauros e sátiros, que por vezes puxam a carroça central, enquanto outras vezes formam o coro da procissão. O que podem significar as relações homem-animal representadas nestas procissões e por que razão são tão frequentemente representadas?



**Figura 2-2 Quarto Triunfo**



**Figura 2-3 Primeiro Triunfo**



**Figura 2-4 Terceiro Triunfo**



**Figura 2-5 Quinta Triunfo**



**Figura 2-6 "O Triunfo de Baco", fresco de Annibale Carraci, 1599**  
(da Farness Gallery na *FMR Magazine*, 2003) Este é um exemplo de como a "procissão triunfal" era um tema comum nas artes durante os períodos medieval e renascentista tardios. Recorde-se que a Fig. 2-1 representa uma procissão de peregrinação desta mesma época, apenas uma entre muitas. Brooks (1988) deixa claro como as procissões eram comuns nas cidades. Mas porquê a presença constante de animais - especialmente animais não domesticados e animais humanos - nas representações artísticas e alegóricas?

O meu único objetivo ao chamar a atenção do leitor para estas curiosidades é chamar a atenção para outra categoria ampla de rituais processoriais para a qual a prática processional básica tem sido utilizada: a procissão alegórica mística. Mas enquanto poderíamos simplesmente rejeitá-las como puramente alegóricas e produtos da imaginação, no final desta dissertação terei apresentado provas suficientes para sugerir que essas representações alegóricas estão a apontar para o que outrora foram práticas reais, e que essas práticas podem ter tido algo profundamente em comum com o que ainda hoje ocorre em romarias como El Rocío. Simplesmente, estou a sugerir que estas procissões representam uma longa tradição de geração, estruturação, identificação e cultivo de modalidades emocionais (representadas pelos vários animais e meios-animais) através da procissão musical. Num sentido literal, representam a "domesticação", "estruturação" e "afinação" do homem emocional, a "besta" emocional, num processo ritual deliberado e consciente. Contudo, com isto não quero dizer "domesticação" no sentido de tornar subserviente. Pelo contrário, estes rituais, se el Rocío for um exemplo atual, ampliam a autoconsciência do indivíduo e cultivam a individualidade, despertando o conteúdo interior do eu e cultivando-o deliberadamente. Além disso, estas representações alegóricas e os seus antecedentes históricos (Daniélou 1992, 196-198, 201-208; Otto 1965, 79-85) têm relações directas com o religioso e o místico e, por extensão, com a experiência religiosa de alguma forma.

O que também vou sugerir é que a procissão emocional é o elo mais próximo do impulso etológico de exibição e formação como movimento formalizado que, de alguma forma, ao longo do tempo, se tornou o comportamento de "procissão" como um comportamento humano enraizado

comportamento. Este comportamento básico pode assumir a forma de qualquer coisa, desde um "Desfile da Macy's", a um "Desfile de regresso a casa", um "Desfile Militar", uma "Procissão da Semana Santa", uma procissão de casamento, uma procissão fúnebre, etc. No Capítulo 12, em que apresento o trabalho do biomusicólogo Nils Wallin, sugiro a relação entre estrutura musical, estrutura emocional e movimento estruturado - ou forma musical, forma emocional e movimento formal, tal como exemplificado na procissão conscientemente organizada - pode apoiar o trabalho de Wallin relativo à transição na evolução humana de caçador para pastor, que ele coloca a hipótese de ter ocorrido concomitantemente com uma mudança na consciência humana que foi ela própria precipitada pela capacidade de concentrar as emoções através da produção de sons estruturados (Wallin 1991, xviii, 482-485, 509). É certo que o movimento de uma manada não se assemelha ao movimento de uma procissão. No entanto, se virmos a procissão como sendo um movimento de manada mais estruturado, mais parecido com o voo de formação das aves, ou com as formações defensivas de certos animais de manada, podemos olhar para a procissão humana como uma formação composta por humanos, mas com objectivos variados inerentes à configuração básica. O que vemos não é apenas o homem a aprender a pastorear animais, mas também a aprender a pastorear o homem, ou o homem a pastorear-se a si próprio - isto é, o homem a dirigir-se a si próprio como um processo evolutivo auto-dirigido, empregando uma espécie de "tecnologia" cultural que consiste na excitação emocional e na concentração emocional, utilizando o movimento estruturado, o som estruturado e uma imagem central como meios para atingir essa concentração. Wallin acredita que foi a capacidade de gerar uma emoção focada que levou ao aumento da capacidade

cerebral dos humanos modernos e, por conseguinte, a um aumento da consciência. Os chamamentos dos pastores têm um papel proeminente na sua teoria (também este aspeto será abordado no Capítulo 12). Por

estendendo a sua teoria à procissão, podemos sugerir que o cultivo de um modo emocional particular, como o modo musical e o modo de movimento, estrutura um modo particular de consciência, ou "estado de espírito". Poderíamos então dizer que o que está a ser representado na procissão alegórica é que o que estava, e até certo ponto ainda está, a ser pastoreado, ou manipulado, é a "besta humana". O que as alegorias representam é a procissão interior que os praticantes experimentam ou procuram experimentar, revelada ao observador das ilustrações através das projecções simbólicas.

## *Resumo*

Em primeiro lugar, preciso de resumir três utilizações potenciais da procissão que considero historicamente significativas: Procissões para manifestar a identidade social, procissões para manifestar um potencial militante, e procissões de natureza religiosa cujo objetivo exato parece ser obscuro, embora eu proponha que são um legado de um processo contínuo de evolução humana auto-dirigida. O que revelei sobre as procissões de El Rocío até agora é que elas são capazes de funcionar nas três capacidades, e continuam a sobrepor-se a elas.

Em segundo lugar, é o estado de espírito emocional interior, ou modo, que tem de ser considerado quando se tenta estabelecer qualquer tipo de intencionalidade por parte dos praticantes do ritual. É evidente que há muitos sinais exteriores que indicam que as procissões de El Rocío são, no mínimo, festivas, possivelmente religiosas e/ou sociais, e - pelo menos tal como se revelam de perto - não são particularmente militantes. Mas isto não diz grande coisa a um observador/analista. Porque El Rocío não é uma procissão alegórica

mas uma verdadeira peregrinação processional. Explorar o "trabalho" interno das procissões de El Rocío e os produtos culturais subsequentes que são o resultado dessas práticas constituirá o foco principal deste inquérito, tal como apresentado na Introdução.

A terceira consideração deste capítulo foi apresentar o facto de a procissão ser um poderoso instrumento ritual para abordar e penetrar fronteiras. O que foi apresentado até agora é que há três limiares a considerar no que respeita à peregrinação processional que é El Rocío. São eles: (1) o territorial, (2) o social, e (3) o emocional. Estes limiares podem ser ainda mais abstraídos para: espaço, identidade e consciência, respetivamente. A pressão dos limites é o conceito fundamental que sustenta, creio eu, as teorias de Wallin que relacionam o foco emocional com a capacidade cerebral (1991, xvi-xx). Como as fronteiras são pressionadas a todos os níveis, deve haver uma pressão concomitante das estruturas que compõem o sistema nervoso central. Este aspeto será mais explorado na Parte III.

O quarto conceito que é crucial para estabelecer a forma como o trabalho da procissão se transmite a uma sociedade em que todos os membros já não participam nessas procissões é o facto da communitas e a sua relação com a cultura popular. A difusão dessas estéticas comportamentais na sociedade em geral como cultura popular é grandemente facilitada pela communitas inerente à peregrinação religiosa processional, como se argumentará nos capítulos seguintes.

Por último, não será apenas metafórico o facto de tantos títulos de liderança religiosa e social envolverem referências ao pastoreio. Um dos títulos da Virgen del Rocío é o de "*Divina Pastora*". De sete em sete anos, ela

O Rocío é vestido de Pastora e levado, numa procissão ritual chamada "*Translada*" (Transporte) para a aldeia de Almonte onde reside durante esse ano (Taillefert 1996).

Este evento é também referido como o "*Roci Chico*" ("Rocío Pequeno") (Trujillo Priego 1995, 287; Espina 2004, 74). e é importante para os Rocieros.

Da mesma forma, é interessante notar que o ciclo de lendas que reflecte todo o sistema de romaria, como citado anteriormente, é chamado de "Ciclo dos Pastores", e a flauta do Tamborilero, a "flauta do pastor" (a ser abordada no Capítulo 4). Existem muitas outras possíveis coincidências, ou possíveis pistas, para uma ligação teórica entre a procissão como forma ritual, e possíveis comportamentos proto-ritualísticos relacionados com as práticas de pastoreio que serão sugeridos através do trabalho de autores como Nils Wallin mais adiante nesta tese.

## Capítulo 3: Os elementos essenciais dos coros processionais de El Rocío

*"O que achas de tudo isto?", perguntou o homem que estava na berma da poeirenta Raya. Com uma mão, entregou-me uma cerveja da geleira que tinha a seus pés e, com a outra, fez um gesto amplo em direção à maré de homens, animais, carroças e máquinas. "É maravilhoso", respondei. É um "caos controlado", disse ele em voz alta.*

### O som

Se uma pessoa estivesse numa esquina da Andaluzia e observasse uma procissão do Rocío a aproximar-se ao longe, ouviria primeiro o som de uma flauta aguda sobre uma batida constante de tambor. À medida que a procissão se aproxima, torna-se evidente que uma única pessoa está a tocar a flauta e o tambor. O espetador ouve também os sinos dos dois bois que puxam um grande carro de prata decorado com flores e guiado por um homem que grita e bate nos animais com uma vara de madeira. O carro ergue-se sobre as cabeças das pessoas enquanto rola sobre as suas rodas de madeira, cada uma com mais de dois metros de diâmetro. Atrás da carroça de prata ouviam-se as vozes de um coro misto que batia palmas e cantava canções que não tinham qualquer relação musical com o que o homem da flauta e do tambor tocava. No entanto, todos os três, a música do tambor, os sinos dos bois e o coro de cantores, podem ser ouvidos claramente uns contra os outros e, estranhamente, todos os sons se combinam para criar um *ruido alegre*.

Para além do som da flauta e do tambor, das palmas ritmadas e do coro cantante que constitui o cortejo, é frequente ouvir-se, entre os muitos

Hermandades, os sons dos cavalos: o seu estalido pelas ruas das povoações e o seu relinchar ruidoso. As mulas, ou vacas, que puxam as carroças de certas Hermandades, são adornadas com *cascavel* (som semelhante ao dos sinos dos trenós). Como a época é o final da primavera, algumas vacas vêm com os seus vitelos atrelados. No caso de Granada, no entanto, as carretas itinerantes são feitas como casas móveis elaboradamente decoradas, construídas com varandas cobertas de flores e puxadas por tractores. Os tractores também são barulhentos, embora de uma forma diferente.

Tudo isto - estandartes, carros elaborados puxados por juntas de bois, carroças puxadas por vacas ou mulas, carruagens puxadas por cavalos, homens, mulheres, crianças a cavalo, pessoas a cantar e a bater palmas, tractores barulhentos, tambores e flautas - pode ser visto e ouvido em qualquer cidade da Andaluzia durante a época da romaria de El Rocío. É uma cacofonia, mas uma cacofonia feliz e alegre.

Se o observador seguisse uma procissão até chegar a uma paragem ceremonial na cidade, ouviria também, sem dúvida, uma oração cantada chamada *Salve Maria*, seguida de uma ladainha de chamadas e respostas gritadas que são mais ou menos assim:

Solo: "Viva la Virgen del Rocío!" ("Vida" ou "Longa vida à Virgem de El Rocío!")

Todos: "Viva!"

Solo: "Viva esa Blanca Paloma!" ("Viva essa Pomba Branca! - outro dos muitos títulos da Virgem)

Todos: "Viva!"

Solo: "Viva o Tamborilero!" ("Viva o tocador de flauta e de tambor", "...o boiadeiro", "... o chefe da Irmandade", "...o carroceiro", etc.)

Todos, depois de cada item, são chamados: "Viva!" "Viva!" "Viva!" e assim por diante.

É muito provável que, se essa pessoa fosse de facto andaluza, já conhecesse a maior parte das canções da procissão, porque muitas delas tinham sido êxitos populares nos últimos anos, e muito possivelmente até conhecia a "Salve Maria" dessa Hermandad em particular. Uma destas orações musicais tinha-se tornado também uma canção popular, e muitas das outras eram também bem conhecidas. De facto, a pessoa, se fosse um andaluz médio, provavelmente já estaria familiarizada com toda a procissão - a música, as orações, as diferentes personagens e os objectos da procissão - mesmo que nunca tivesse assistido ao Rocío. Isto deve-se ao facto de a música de El Rocío se ter tornado tão popular que praticamente toda a gente na Andaluzia conhece a maior parte das canções (HS. Vol. 4, i-x). Também se familiarizaram com o conteúdo das procissões e com o ritual da romaria através das letras das canções impressas com as gravações, ou por terem visto as canções a serem apresentadas na televisão, por as terem ouvido na rádio, ou por terem lido sobre elas em revistas e livros. Nunca conheci ninguém da Andaluzia que *não* conhecesse El Rocío. Na Andaluzia, a peregrinação de El Rocío não é apenas uma peregrinação religiosa, é também uma parte importante da cultura popular. (Cantero 2002, 17-19; Murphy 2000, 1-3, 10-11; 2002, 64-66; Gil Buiza 1991, Vol. 4, Introdução).

## *O povo em procissão*

### A Hermandad e os seus oficiais

A característica central da romaria de El Rocío, como se afirma na Introdução, é o facto de ser uma romaria processional. As procissões são constituídas por grupos de pessoas que

organizaram-se em *Hermandades* (ou Irmandades), provenientes de localidades geográficas distintas, com o objetivo expresso de levar a cabo a romaria. Estas Hermandades são a força organizadora da romaria. Cada procissão é uma procissão de uma Hermandade, seja no caminho para El Rocío, seja no caminho de regresso, seja numa procissão oficial dentro da própria cidade de El Rocío.

Quando há uma procissão formal - isto é, uma procissão com um objetivo ceremonial - todos os membros se inserem numa formação como a que este capítulo irá descrever. Ao longo do *camino*, ou "caminho", a formação é mais solta e tende a estender-se em grupos mais pequenos, tornando-se assim um pouco menos coesa. Só nas procissões mais formais, como a da *presentación* (ver "Sábado" na Ap. B), é que os oficiais se vestem com trajes mais formais, geralmente o traje corto andaluz, e levam os bastões das confrarias.

Estes bastões, no entanto, não são indicativos de nenhum cargo oficial; de facto, nem sequer são indicativos da Hermandad particular. Existem apenas dois tipos de cajados, para além do cajado único da crucificação, que as Irmandades levam: (1) os cajados com o emblema da Virgen del Rocío no topo, e (2) os que consistem num *farol* (lanterna) não funcional. Estes últimos são concebidos à semelhança dos que, nos séculos passados, os guardas-noturnos usavam quando faziam a ronda ao longo das muralhas de uma cidade ou que transportavam pelas ruas de uma cidade, vila ou aldeia com o mesmo objetivo. À luz do que foi discutido no capítulo anterior, o significado destes bastões no que diz respeito aos conceitos de vigilância e proteção das fronteiras deve ser evidente.

Os oficiais podem ser homens ou mulheres, embora a organização se chame "Irmandade". Os oficiais são eleitos de entre os membros e cada Hermandad tem os seus próprios regulamentos quanto aos pormenores do processo. O mais importante para ser aceite na grande associação de confrarias dedicadas à Virgen del Rocío e poder participar nos rituais, é que cada Hermandad cumpra os requisitos estabelecidos pela *Hermandad Matrice* (a Irmandade "original" ou "fundadora"): a Irmandade de Almonte, a cidade onde se realiza El Rocío. O cargo máximo de autoridade dentro de cada Hermandad é o *Hermano Mayor* ("Irmão Maior"). A Hermandad de Granada só teve um Hermano Mayor, o pai fundador da confraria, Francisco Sanchez Ramirez, conhecido carinhosamente como "El Compadre".<sup>8</sup>

Para a execução da peregrinação são criados outros cargos, entre os quais o de "Alcalde de Carretas", cuja responsabilidade é análoga à de um chefe de caravana no nosso "Velho Oeste" do século XIX.<sup>9</sup> De facto, para as confrarias que se deslocam de carroça, é exatamente esse o caso (ver Fig. 3-1). A logística deste projeto é formidável e é da sua responsabilidade. É sua tarefa transportar uma companhia inteira de quase quinhentas pessoas através da maior parte da Andaluzia (e Granada é apenas uma Hermandad de tamanho médio). Requer uma quantidade extraordinária de trabalho e preparação, para não mencionar (e isto também é crítico) a atenção à estética que contribuirá para a modalidade emocional de "de Gloria".

No caso de Granada, as carretas são como casas móveis puxadas por tractores. Todas elas têm um design, uma decoração e um nome únicos. Na viagem inaugural, elas

são "baptizados", tal como o são os neófitos da peregrinação (mas com cerimónias diferentes). É de notar que a aparente estrutura hierárquica da Hermandad funciona de facto como uma comunidade igualitária. Não existem privilégios de classe ou de riqueza no seio da Hermandad. Todas as posições estão abertas a qualquer pessoa, são voluntárias e eleitas. Não existem poderes de execução e todas as actividades são conduzidas por consenso. Os oficiais não têm poder real; têm responsabilidades e o respeito e a autoridade que advêm do facto de assumirem essas responsabilidades e, como observei, essas responsabilidades são assumidas com extrema seriedade.

A minha participação, observação e investigação confirmam que todo o espetro social de Granada está representado em proporções mais ou menos iguais na Hermandad. Ao deslocarem-se em procissão, formam uma verdadeira communitas movente.<sup>10</sup>



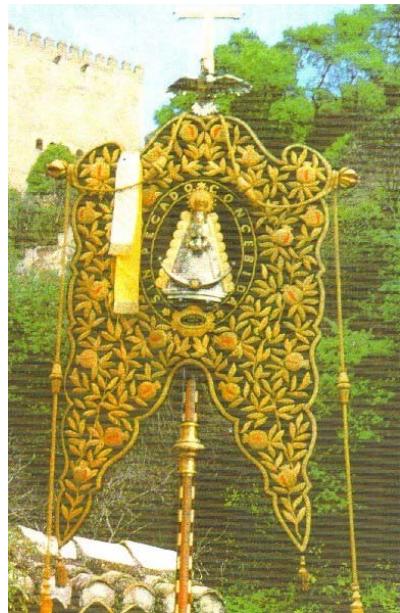
**Figura 3-1 A caravana de Sevilha Sul começa a atravessar o rio Quema.**  
Esta caravana da Hermandad de Sevilla Sur (Sevilha Sul) era composta por cerca de 20 carroças puxadas por juntas de bois. Outras caravanas empregavam vacas e algumas tinham equipas de até seis mulas. (Fotografia de W. Gerard Poole)



**Figura 3-2 O Simpecado de Granada desloca-se ao longo da Raya.**  
No meio da convergência das Hermandades, a estrada fica congestionada com carretas puxadas por tractores, alguns automóveis e muitos cavalos, carroças e carruagens. Em primeiro plano, o Alcaide de Carreta de Granada 2004 monta um belo cavalo andaluz diante do Simpecado.

#### A carruagem e o estandarte da Senhora

O coração de todas as procissões da romaria é o *Simpecado*. O Simpecado é um estandarte elaborado que representa a Virgen del Rocío. Cada uma das 101 Hermandades tem o seu próprio estandarte especialmente concebido. A maioria tem a forma de um galhardete de duas pontas virado para baixo, ou uma variação do mesmo, pendurado numa barra transversal (ver figura 3-3). O galhardete é transportado de duas formas. A primeira é quando está presa a uma vara de cerca de 2,5 metros e é transportada por um indivíduo perto ou à frente de uma procissão. Normalmente, um certo número de outros membros caminha a cada lado da pessoa que transporta o estandarte, e os restantes caminham (ou montam a cavalo) atrás, numa formação que não está normalmente organizada em colunas e filas apertadas, mas que pode estar, dependendo da ocasião e da Hermandade em particular.



**Figura 3-3 A bandeira do Simpecado de Granada**  
**O Vaticano atribuiu as fitas branca e amarela depois de *El Compadre* e um contingente da Hermandad se terem deslocado a Roma, onde o Papa João Paulo II concedeu uma breve audiência. (Foto cedida pela Hermandad del Rocío de Granada)**

"Simpecado" é a abreviatura do lema "*Concebida sin Pecado*" ("Concebida sem Pecado"), que se relaciona com a doutrina da Imaculada Conceição de Maria, que declara que Maria, a mãe de Jesus, nasceu sem pecado original (Novo Advento, "Imaculada Conceição"). No centro do estandarte, encontra-se normalmente uma miniatura bordada da imagem da Virgen del Rocío, objeto da peregrinação. O lema "Concebida Sin Pecado" é geralmente cosido no estandarte à volta do emblema da Virgem. Por cima do estandarte e da barra transversal, há geralmente uma pequena cruz, muitas vezes sobre uma pequena pomba. Dado que atualmente participam na romaria 101 Hermandades, o número de estandartes é muito elevado. Embora todas tenham mais ou menos a mesma forma e tamanho, há muitas variações de cor e de desenho.

O estandarte está normalmente alojado na sua *carreta* (ou "carro"), onde é montado num mastro muito mais curto. Esta é a segunda forma de transporte do

estandarte

A carruagem do Simpecado é a mais comum. As carretas do Simpecado estão estruturalmente relacionadas com o tipo de veículo representado pela carruagem, e não pela carroça, uma vez que têm apenas um eixo e duas rodas.

A carreta do Simpecado de cada Hermandad é elaborada. O design e a decoração implicam frequentemente símbolos e decorações regionais. A Hermandad de Granada, por exemplo, orgulha-se da sua herança mourisca e utilizou motivos árabes e arcos arquitectónicos na sua carreta (ver Fig. 3-4). Cada carreta é puxada por dois bois, conduzidos por um *boyero* ("homem-boi" ou "tratador de bois") que carrega uma longa vara para os encorajar (Fig. 3-6). A equipa de bois é decorada com toucados e campainhas. Em muitas carretas, mas não em todas, há um conjunto de serpentinas amarelas que saem da pequena pomba que se encontra por cima do estandarte preso à cabeça de cada boi. Toda a carreta e os seus bois são referidos como o *Simpecado*, e o seu lugar nas procissões do Rocío é análogo aos triunfos nas procissões alegóricas do capítulo anterior.



**Figura 3-4 O Simpecado e os bois em "traje formal" na procissão**  
Neste caso, trata-se da procissão da Hermandad pelas ruas da sua Granada natal, no primeiro dia da romaria. O *boyero* ("homem do boi"), em primeiro plano, também está vestido com o "traje corto" andaluz.



**Figura 3-5** O carro Simpecado desloca-se através de La Doñana ("Terra da Senhora")  
La Doñana é uma reserva florestal e natural com uma história de território selvagem e marginal, reserva de caça medieval de reis e local de criação de cavalos. Hoje é o Parque Nacional de Doñana, uma das reservas húmidas mais importantes da Europa e um objeto de peregrinação. (Fotografia de W. Gerard Poole)



**Figura 3-6** O Simpecado de Granada, conduzido pelo boyero ao longo de *La Raya*  
*La Raya* é a faixa de areia que atravessa a floresta de La Doñana e que funciona como estrada e como corta-fogo. O traje entre uma procissão formal e o camino pode ser dramático até para os bois.

## Os que têm *promessas*

É uma prática comum fazer uma promessa (ou promessa) à Virgem, a um santo ou a Cristo durante as romarias e outras práticas processionais na Andaluzia. Francisco Aguilera (1978, 58-59) observa que, durante a Semana Santa, carregar as imagens como *costaleros* (aqueles que estão por baixo das imagens e as carregam por vezes durante quilómetros) é uma forma importante e comum de os homens cumprirem uma promessa. Mas há inúmeras formas de fazer e cumprir uma promessa fora de um contexto ritual fixo, como pude testemunhar entre a minha família em Cuba e nas minhas viagens pela Andaluzia.

Fazer promessas é uma prática comum na cultura católica. No caso de El Rocío, a promessa mais comum é caminhar atrás do Simpecado, segurando-o (existe uma barra para o efeito; ver Figs. 3-7 e 3-8) durante todo o caminho até El Rocío (parando para comer e dormir, claro). Na minha opinião, na grande maioria dos casos, a peregrinação com uma *promesa* raramente é um ato de rogação ou súplica, ou seja, a pessoa não procura um resultado específico (por exemplo, a cura de uma doença, a cura de um ente querido ou a resolução de uma crise importante na vida). São geralmente actos de fé devocional, testemunhos de uma relação de devoção

No entanto, há ocasiões em que a cura e o milagre se tornam, de facto, o tema central. A obra de José Trujillo Priego, *En Honor de la Blanca Paloma*, de 1995, conta como o facto de carregar a Virgem na Salida o teria curado de um cancro (21-27). O facto de as crianças passarem por cima das cabeças das multidões para tocarem e receberem a bênção da Virgem é outro exemplo da região nebulosa entre o puramente devocional, o rogacional e o milagroso que sempre desempenhou um papel na história de El Rocío. Procissões para acabar com as secas,

fome, catástrofes naturais e em tempos de guerra, todos eles tiveram lugar na história de El Rocío (Taillefert 1996; Flores Cala 2005; e App. A).

No entanto, tal como será discutido de forma semelhante relativamente ao milagre da transubstanciação na missa, nem a Igreja nem os Rocieros reconhecem quaisquer relações estruturais entre os rituais devocionais das promessas e qualquer resultado previsto. A Virgem Maria não pode ser induzida, através de rituais, a curar nem a alterar acontecimentos.

Os praticantes estão perfeitamente conscientes deste facto e não esperam outra coisa. Não se trata de uma questão de causa e efeito, mas de devoção e graça.

O trabalho e a autossuficiência são, de uma forma aparentemente incongruente, as virtudes em exposição. Se o espiritual, por qualquer razão, não quiser cooperar numa determinada situação, o andaluz não fica sem saber o que fazer. O esforço e a fortaleza que fazem parte dos actos de promessa são, por si só, actos de devoção e constituem a sua própria recompensa. Estas práticas são feitas em público, para que seja do conhecimento público, mas ao mesmo tempo são actos de fé privados que os aproximam de Maria (o que está em causa na promessa não é proclamado publicamente, embora possa ser revelado a certas pessoas por qualquer razão). O que foi prometido deve ser cumprido, e as promessas são cumpridas como actos privados que exigem sacrifício, mas à vista do público. De uma forma curiosa, o que parece ser um ato de dependência da vontade da Virgem é, na verdade, um testemunho do carácter e da vontade da pessoa que realiza o ato.

De uma forma subtil mas importante, este tipo de atividade social é transferido e formalizado para o comportamento geral, como *formalidad*. Consequentemente, a palavra de cada um é extremamente importante, talvez até

"sagrada", e a capacidade de cada um de ir até ao fim com a sua

A promessa é do domínio público. No final, é de facto a autossuficiência que é promovida, em vez de uma dependência desleixada do poder exterior. A fé, enquanto autossuficiência, e o apoio mútuo tornam-se cuidadosamente equilibrados. Para compreender esse equilíbrio, é preciso participar na totalidade dos rituais, mesmo que, como eu viria a descobrir, as práticas sejam alargadas ao investigador.

Por exemplo, cantaram-me, disseram-me para aprender a dançar e deram-me uma lição, fui alvo de uma grande generosidade por parte de muitos dos Rocieros e também me indicaram as direcções certas para compreender melhor o que estava a viver. Mas também era completamente responsável por todos os meus actos, com pouca margem de manobra pelo facto de ser estrangeiro. A formalidade era esperada de mim imediatamente como uma norma estética comportamental.

Estas práticas parecem apoiar não só uma comunidade de apoio mútuo a todos os níveis - emocional, físico e financeiro - mas também reforçam outro aspeto importante: a independência. A autossuficiência do indivíduo e a interdependência mútua dos peregrinos são igualmente realçadas. O Rocío é um exemplo de auto-organização comunitária cuidadosamente orquestrada que, no entanto, se baseia num sentido de individualidade altamente cultivado.

Esta relação entre a interação comunitária e a expressão individual é completamente evidente quando se observam as relações musicais. Espera-se que cada indivíduo cante e dance bem as formas tradicionais, mas não só isso - espera-se também que o faça com um toque pessoal e uma *gracia* que lhe é própria - a sua própria contribuição para a tradição. Esta relação entre a pessoa que realiza o seu ato pessoal de fé à Virgem de El Rocío, bem como a atuação pública

desses actos, tem uma série de consequências interessantes e pode ser vista reflectida nas práticas musicais.

Em primeiro lugar, estes actos de fé constituem mais um exemplo de como se estabelecem relações pessoais entre o indivíduo e o objeto espiritual. Para muitos Rocieros, é uma forma mais desejável de se aproximar de Maria do que apenas através da oração. Cantar, dançar e fazer promessas são variantes rituais da glorificação e, num sentido real, variantes da oração.

Em segundo lugar, os aspectos mais grandiosos, ostensivos e celebrativos dos rituais do Rocío tendem a mascarar as relações profundamente individuais entre o Rociero e a Virgem que estão no cerne desses mesmos rituais ostensivos e que neles operam. Além disso, são essas mesmas relações individuais e íntimas que efetivamente impulsionam os rituais. Como se tornará evidente nos capítulos seguintes, estas relações individuais revelam-se muito mais importantes para o poder global do Rocío do que é aparente quando o Rocío é visto do ponto de vista do espetador. Estas relações importantes e fulcrais teriam sido difíceis, se não mesmo impossíveis, de observar sem uma participação íntima nos rituais da romaria.

É também relevante notar que os andaluzes consideram uma falta grave não cumprir a palavra dada, por mais insignificante que seja a situação. Como aspeto da formalidad, este é um assunto sério, com o qual me deparei muitas vezes durante as minhas viagens na Andaluzia. As promessas são, portanto, outro aspeto da formalidad que se traduz diretamente em comportamento social. O cumprimento da palavra dada à Virgem traduz-se no cumprimento da palavra dada a si próprio e aos outros. A auto-confiança que inicia a promessa e a leva até ao fim é uma característica respeitada entre os Rocieros e os Andaluzes em

geral. No entanto, tal como a ajuda da Virgem é procurada mas não exigida, também a cooperação mútua entre os Rocieros é uma forte força de ligação dentro das relações formalizadas que raramente é pedida mas que, quando oferecida, é oferecida sem interesse. O tema da cooperação mútua entre os Rocieros é o terceiro tema mais proeminente nas letras das Sevilhanas Rocieros, depois do amor à Virgem e do amor ao próprio Rocío.

Começamos a ver, desde logo, no fenómeno da promesa, uma relação emergente entre o indivíduo e o comunitário, que se desenrola num contexto ritual e em que o "espiritual" (seja qual for a definição que o leitor queira dar ao termo) desempenha um papel central. Nas procissões de glorificação, o indivíduo é reconhecido, mas não a promessa específica. Nas procissões penitenciais da Semana Santa, porém, a identidade individual é mascarada para que não seja glorificada através dos seus próprios actos penitenciais (promessas) de auto-mortificação. Daí vermos as figuras encapuzadas das procissões da Semana Santa serem chamadas de "*nazarenos*" ("os de Nazaré", ou aqueles que imitam o de Nazaré). Um aspeto importante das práticas rituais na Andaluzia é a relação entre o individual e o comunitário, em que o indivíduo é trazido à luz dentro de um ritual comunitário, como nos rituais de "glorificação" do Rocío, ou, inversamente, mascarado dentro de um ritual comunitário (pelo capuz e vestes dos rituais "penitenciais").



**Figura 3-7** Pessoas com *promesas* iniciam a procissão em Granada.  
Agarram-se às costas do Simpecado.



**Figura 3-8** As pessoas com *promesas* caminham pelo pó de La Raya.  
Por vezes, as pessoas com *promesas* são acompanhadas no caminho por outras que  
caminham ao lado, tocando numa roda. (Fotografia de W. Gerard Poole)

## *Extroversão e introversão: Duas faces da peregrinação processional, um exemplo de fenomenologia interior e projeção exterior da procissão ritual*

Ao contrário da peregrinação mais introspectiva e solitária de Santiago de Compostela, as secções do *camino* ("caminhada") da peregrinação de El Rocío raramente são usadas como um meio de meditação ou "oração em movimento" pelos Rocieros. É mais provável que estejam a falar, a rir ou a cantar. Se o leitor olhar para qualquer filmagem do caminho onde as pessoas andam (ou cavalgam) durante horas, é óbvio que a meditação silenciosa não é a ordem. A introspeção profunda não é a ordem.

A cerveja, ou *a manzanilla* (um xerez seco), é distribuída generosamente aos peregrinos (água também). Todos estão bem-dispostos e muitas das senhoras, apesar de caminharem pela areia de *la Raya* num dia quente de verão, estão vestidas com a última moda de Rocío, muitas vezes com a tradicional flor no topo da cabeça (ver Fig. 3-9). Não diria que não há introspeção profunda ou meditação, mas sinto-me confiante em dizer que não há muita, e não testemunhei nem experimentei muito desse tipo de expressão. Mais uma vez, isto não é um sinal de falta de religiosidade (como se verá); é antes uma religiosidade vinda de outra direção. É mais "de Glória" do que "de penitência". Evita a introversão e cultiva artisticamente a extroversão, a tristeza recua e a alegria avança.

Onde está, então, a "religiosidade" do caminho se as orações, na sua maioria, não desempenham um papel significativo e a introspeção desempenha um papel ainda menos significativo?

A religiosidade ritual encontra-se exatamente onde seria de esperar, uma vez compreendida a natureza de El Rocío: no canto, na dança e nas procissões. Encontra-

se também nas margens liminares do tempo e do espaço: tarde da noite no camino  
entre o

rituais formais e a própria caminhada, no interior da "floresta" real e metafórica (ambos os aspectos serão tratados nos capítulos 4-6).

Duas orações em particular são usadas continuamente. A primeira é a "Salve Maria" cantada, a oração de devoção a Maria (como referido acima) que é uma característica proeminente das procissões e do caminho e é cantada por toda a Hermandad em praticamente todas as paragens. A segunda (demorei algum tempo a aperceber-me que também esta era uma oração por direito próprio) é a ladainha do "Viva!" que se segue sempre à oração cantada da Salve Maria.

A oração, no Rocío, é sobretudo um ato comunitário. Mesmo uma oração solitária cantada à Virgem é feita em espaços públicos ou semipúblicos. Estes momentos de canto serão tratados nos capítulos seguintes, bastando dizer que, quando a procissão pára para um fim ritual (como a travessia de um rio), um indivíduo pode entoar um canto à Virgem como ato espontâneo a seguir à *Salve* cantada em grupo.



**Figura 3-9 Três irmãs ao longo do caminho, vestidas à moda de Rocío**  
A tradição andaluza de colocar flores no topo da cabeça é, tanto quanto é do conhecimento deste autor, apenas encontrada noutras culturas hindus. (Fotografia de W. Gerard Poole)

## *O seu tocador de tambor e de gaita: O arauto da Senhora*

### O Tamborilero em procissão

À frente da carreta do Simpecado, dos dois bois e do boyero, caminha o Tamborilero. O Tamborilero é o homem que toca flauta e tambor ao mesmo tempo e conduz as procissões. A presença de um Tamborilero não é opcional. Há sempre pelo menos um Tamborilero, por vezes mais, mas normalmente apenas um. As procissões formais não se realizam sem a sua presença, anunciando com a sua melodia e batida a chegada do Simpecado de *La Reina de Andalucía* ("A Rainha da Andaluzia"), *La Blanca Paloma* ("A Pomba Branca"), *La Virgen del Rocío* ("A Virgem do Orvalho").



**Figura 3-10** Rociero Tamborilero, vestido com "traje corto" formal  
Está a tocar a flauta e o tambor Rocío, tradicionais da província de Huelva, c. 1955.  
(Foto cedida por Juanma Sánchez)



**Figura 3-11 Tamborilero tocando para um Simpecado no rio Quema  
(Foto c. 1965, cortesia de Juanma Sánchez)**

A palavra *Tamborilero* significa literalmente "baterista" e, neste caso, assume a forma masculina. O Tamborilero toca a "pipa de tres agujetas" com a mão esquerda, enquanto um tipo de tambor é pendurado no mesmo braço esquerdo. Atualmente, na Andaluzia, todos os Tamborileros, independentemente da romaria para a qual estão a tocar, usam um tambor modelado segundo o tambor militar europeu, como se mostra nas Figs. 2-10 e 2-12. O Tamborilero soa os padrões rítmicos no tambor com a mão direita enquanto toca a flauta de três orifícios com a esquerda.

O Tamborilero não é um elemento opcional do Rocío, tal como não o são o estandarte do Simpecado e a carreta. O Tamborilero não se limita a acompanhar a procissão; ele lidera-a. O Tamborilero funciona como um estandarte sonoro que marca a chegada de "Nossa Senhora" e, ao fazê-lo, assinala não só o facto de que a Sua procissão está em curso, mas também, como sugerido no Capítulo 2, o Seu domínio e proteção sobre o

terra. Não se trata de uma interpretação fantasiosa da minha parte. Para as pessoas de Almonte, ela é a santa padroeira e protetora da terra. Os almonteños do passado traziam-na em procissões especiais chamadas "*Transladas*" (Transferências) em momentos de extrema necessidade, e agora fazem-no como tradição de sete em sete anos (Taillefert 1996; Flores Cala 2005)<sup>11</sup>. Além disso, alcançou o título de "La Reina de Andalusia" ("A Rainha de Andaluzia") em toda a Andaluzia (Murphy; Trujillo Priego; Flores; Taillefert, et al.) e é considerada por muitos, se não pela maioria dos andaluzes, como a sua protetora. Certamente, os Rocieros de toda a Andaluzia vêem-na como tal. Da mesma forma, a terra de La Doñana é considerada sagrada e, no momento em que escrevo este artigo, está em curso uma séria controvérsia sobre a construção de uma autoestrada que liga Sevilha às praias perto de Almonte, na costa atlântica. A autoestrada não só atravessará La Doñana, como também cortará diretamente o caminho da procissão de Almonte para El Rocío (conversas em Almonte com Juan Carlos González Faraco, doutorado pela Universidade de Huelva).

O Tamborilero é o legado vivo de uma tradição antiga que será tratada no Capítulo 4. O que é importante notar neste momento é que a sua relação com a procissão é uma relação íntima que se estendeu, num momento ou outro, a todas as procissões rituais em toda a Andaluzia e na Península Ibérica, e talvez em toda a Europa Ocidental em geral. A sua relação com a procissão é também uma relação com a terra numa dupla capacidade: a terra como lugar místico de cura e transformação (a "floresta"), e a terra como o próprio solo da posse e da identidade sociocultural. Um aspeto imediato deste duplo papel, algures entre o religioso e o militante, pode ser visto na forma como a sua música é utilizada no âmbito da

procissão propriamente dita. Embora a sua música seja considerada uma música bela por direito próprio, no entanto, como já foi referido, a sua música funciona predominantemente como um "estandarte sonoro: ou arauto, que significa outra coisa, algo fora do conteúdo musical. É por esta razão que, de certa forma, a música do Tamborilero não é tratada tanto como música, mas sim como um sinal sonoro. É por isso que os andaluzes cantam e batem palmas, mesmo que o Tamborilero esteja por perto e seja claramente audível. A sua música representa algo importante, indispensável, mas não é exatamente música em si mesma. A exploração do rico legado do Tamborilero será o tema do Capítulo 4.

### ***O Coro Rociero: Coro em movimento e as cmmunitas cantantes***

Nos anos setenta do século passado, surgiram, a partir das práticas processoriais da romaria de El Rocío, entidades específicas chamadas "Coro Rocieros" (Coros Rocío) que começaram a atuar fora das procissões do Rocío (Gil Buiza 1991, 4: 64-72). No entanto, sempre houve um "Coro Rociero" na romaria, quer fosse ou não consciente ou oficialmente reconhecido. Era simplesmente uma consequência natural da peregrinação processional. Se as pessoas estão em procissão e cantam, há um coro, quer se chame assim ou não, porque não existe uma procissão do Rocío que não cante no caminho para El Rocío.

Este "coro em movimento" é um elemento essencial para o poder ritual de uma romaria. O canto, o caminho e as procissões não são conjuntos de elementos potenciais dentro de uma fórmula ritual abstrata. O canto, tal como El Rocío evoluiu, é essencial para a peregrinação porque, em grande medida, não é um componente da romaria; é a romaria. O canto, tal como a presença do Tamborilero, não é uma

opcional. É, como esta dissertação deixará claro, um dos elementos-chave que cria o estado ritual.

Um papel extremamente importante dos coros em movimento, ou procissões cantantes, de El Rocío é o facto de manifestarem o estado de peregrinação, tal como definido por Victor Turner, de communitas (Turner [1978] 1995, 1-40; 1995, 97, 141-145). Não há directores de coro, nem partes a cantar, nem ordem dos cânticos. Qualquer pessoa pode dirigir o canto, bastando para tal iniciar uma canção. A communitas musical da procissão também se prolonga em todos os outros aspectos musicais da romaria (ver Capítulos 5 e 6).

O que se torna claro para um observador ao longo do caminho é que o Coro Rociero evoluiu no Rocío como parte da própria experiência: o simples ato de as pessoas cantarem canções em conjunto para melhorar e amplificar a experiência ritual. Toda a documentação escrita e fotografias do século passado demonstram que cantar e caminhar (ou cavalgar) são duas constantes da romaria (Burgos 1974; Flores Cala 2005). No entanto, não há forma de saber se há algum "Coro Rociero" oficial a cantar numa Hermandad no âmbito de uma procissão do Rocío, porque, como já foi dito, as procissões de pessoas a cantar no Rocío constituem as procissões. O coro e a procissão são a mesma coisa: a procissão é um coro.

Devemos também concluir que os romeiros da romaria, todos eles e em todas as suas funções, e o coro processional são, na realidade, a mesma entidade: as Hermandades, como um todo, funcionando ritualmente como coros. Este facto é interessante quando se considera a romaria de El Rocío na perspetiva da dialética nietzschiana entre o dionisíaco e o apolíneo, defendida no seu famoso *O Nascimento da Tragédia* ([1886] 1967). Na perspetiva nietzscheana, a procissão do Rocío

O coro pode ser entendido como o próprio ato - um ato como busca de experiência que constitui o impulso dionisíaco, para o qual quaisquer representações subsequentes fora dos limites do ritual devem ser consideradas como reflexões incompletas que, por sua vez, constituem o corolário refletido apolíneo (Nietzsche [1886] 1967, 33, 41, 73).

O coro é um coro de experiência. Não estão a cantar sobre outra coisa, algo fora das suas próprias actividades. Estão a cantar sobre si próprios e sobre o que estão a fazer no momento: estão na peregrinação a El Rocío. O coro processional é o que constitui a diferença essencial entre a romaria e qualquer outro tipo de peregrinação.

A frase que abre este capítulo, proferida por uma pessoa anónima que se encontra à beira do caminho e distribui cerveja, é uma boa indicação de como os andaluzes se compreendem a si próprios, e revela um profundo conhecimento da natureza do teatro e do ritual que é surpreendente.

O papel do coro processional, que se dirige à "floresta" para encontrar "o paradoxo que está no coração da existência" (Nietzsche [1886] 1967, 55), será revelado ao leitor, à medida que este trabalho progride, como um ato ritual sofisticado e deliberado por parte dos Rocieros, bem como um ato que eu descobri ser comum ao ritual andaluz em geral. Toda a Hermandad pode, então, ser vista como um coro ritual que se move em direção a uma experiência mais profunda.

## *O coro como prática musical "separatista" que contribui significativamente para a geração cultural na Andaluzia*

O aparecimento do Coro Rociero, como entidade discreta e separada do sistema ritual para se tornar um produto sociocultural próprio, resultou de vários factores, sendo o principal o aumento da sua popularidade entre a população em geral.

A popularidade dos coros acompanhou a ascensão das Sevillanas Rocieras à popularidade (Gil Buiza 1991, Introdução, 3-25). No início, os coros apareceram como apoio musical aos artistas das Sevilhanas, quer grupos como Los Amigos de Ginés ("Os Amigos de Ginés") ou indivíduos como o cantor/pianista/compositor/poeta Manuel Pareja Obregón.

O alto nível artístico alcançado por estes coros semiprofissionais é visível na Banda Sonora 6 e na Banda Sonora 7. O coro de *Triana*, que aparece na faixa 6, é um dos mais prestigiados coros do Rocío, tal como o bairro de Triana é um local musical famoso em toda a Andaluzia por direito próprio. No entanto, também se pode argumentar que foram os próprios coros que catapultaram a ascensão das Sevillanas Rocieras, devido ao facto de todos os cantores famosos, quer solistas quer grupos, serem eles próprios Rocieros e membros das Hermandades, e assim, por defeito, membros de coros para começar, e não o contrário (pesquisa pessoal sobre as origens dos cantores das Sevilhanas).

De qualquer modo, o género das Sevillanas Rocieras e os seus intérpretes - quer se trate de coros, de grupos musicais ou de solistas - evoluíram simultaneamente no seio da própria romaria, sendo todos eles produtos das mesmas práticas rituais. No entanto, como

produtos culturais, os coros ganharam vida própria fora dos rituais, tal como os cantores e grupos de cantares. Os coros (assim como os solistas e os grupos) começaram a atuar em casamentos, baptizados, feiras, etc., que ainda hoje se podem observar.<sup>12</sup> Neste processo, foram-se profissionalizando (à semelhança do que acontece com os artistas de flamenco).

Os coros também desenvolveram os seus próprios locais de atuação únicos. Primeiro, começaram a surgir em toda a Andaluzia e noutras partes de Espanha lugares chamados "Sala Rocieras" (Gil Buiza 1991, 4: 58). Estes clubes eram dedicados ao desempenho do género emergente das Sevilhanas Rocieras. Inicialmente, estes encontros tinham lugar nas casas das Hermandades (quando existiam) ou em bares ou discotecas designados para o efeito. Eventualmente apareceram lugares que eram especificamente dedicados às Sevillanas Rocieras. (Mais uma vez, existe um precedente dentro da comunidade flamenca nas "Peñas Flamencas"-lugares para encontros especificamente dedicados à atuação e cultivo do flamenco). Para além disso, surgiu uma rede de locais de concertos independentes. Na maioria dos casos, os coros continuavam a ser anunciados em associação com a Hermandad de onde provinham - o "Coro Rociero da Hermandad de Triana", por exemplo. Estas redes de Salas Rocieras e concertos culminaram em concursos regionais e nacionais que podem ser vistos na televisão na Andaluzia.

O Coro Rociero tem elementos comuns tanto com os coros da missa, como com os coros das muitas romarias locais, especialmente as da província de Huelva. No entanto, o Coro Rociero distingue-se de ambos nalguns aspectos importantes. Por exemplo, os coros da Igreja Católica, pelo menos nos últimos séculos,

são normalmente mistos, tal como os coros Rociero. No entanto, a Igreja tinha eliminado a dança da missa na maior parte do seu território. (O último vestígio de dança na missa foi, curiosamente, na própria Sevilha, com a famosa dança de *Los Seis* ("Os Seis"), executada por seis rapazes uma vez por ano na Catedral de Sevilha (Brooks 1988, 122). Os Rocieros de El Rocío, como revela o diário, dançam em todos os grandes eventos, mas não enquanto a procissão está em movimento. Dançam nas paragens da procissão - quer se trate de paragens rituais, quer se trate de paragens por simples engarrafamento, como aconteceu em Coria (ver Terça-feira, Terceiro Dia, no Diário, Apêndice B).

Os coros da província de Huelva cantam e dançam o género musical dos fandangos (ver capítulo 5), que são específicos para cada género. Os homens dançam danças marciais para os santos masculinos e para o sol, enquanto as mulheres executam as danças para Maria, ou seja, danças e procissões de fecundidade, cura e proteção. Quando os dois géneros dançam juntos, é sempre em grupos, em danças comunitárias em fila, com os homens numa fila e as senhoras noutra. No entanto, estas não são tão comuns como as danças separadas (Merchant 1999, 169-191; observações do autor).

As danças de grupo masculinas em toda a Andaluzia continuam a ser dedicadas a santos masculinos, e permanecem claramente marciais, como o demonstram as muitas danças de espada (Merchant 1999, 191; Brooks 1988, 190). Do mesmo modo, as danças femininas, como Merchant identifica, são executadas por coros de "virgens" especialmente treinados (Merchant 1999, 189, 170). Além disso, na capa da obra de Francisco Aguilera (1990), vemos uma fotografia de uma procissão local na região de Almonaster, em Huelva, em que um pequeno coro de

mulheres com pandeiretas lidera a procissão, enquanto o Tamborilero é visto a caminhar mesmo *atrás* delas, embora continue na sua posição central - diretamente

antes do estandarte da procissão. Embora este não seja o caso das procissões de El Rocío, é interessante notar que certas procissões são conduzidas por um coro feminino designado, treinado para cantar e dançar para rituais específicos, tal como os dançarinos masculinos dançam danças marciais para os santos masculinos. Como já foi referido, sobrevive uma dança famosa que data do Renascimento, chamada a dança de "Los Seis", que os jovens rapazes dançam numa procissão especial dentro da Catedral de Sevilha (Brooks 1988, 122).

Nesta perspetiva, as modalidades emocionais e funcionais expressas em danças corais específicas de cada género parecem ter feito parte da cultura andaluza durante pelo menos cinco séculos. Os santos masculinos, principalmente mas não exclusivamente Santiago, eram o equivalente cristão de um "Deus da Guerra", uma vez que todas as actividades marciais da Reconquista foram levadas a cabo sob a bandeira deste santo masculino, daí o seu título, "*Matamoros*" ("Matador de Mouros").

O coro a coro, a dança de género a género e as danças de género particular são características importantes da cultura musical e ritual dos fandangos. No entanto, nenhuma delas é uma característica da cultura musical do Rocío. A relação mais romântica, de dança de um para um, e com ela a relação de canto de um para um, que são tão características da cultura das Sevilhanas Rociero, serão mais exploradas no Capítulo 5, mas tanto os Fandangos como os coros Rociero têm como função principal o canto e a dança nas procissões. No entanto, ambos têm sido recrutados, desde o Vaticano II, para cantar (mas não para dançar) como parte da missa. Assim, existem as Missas *de Fandango*, as Missas *de Romeros*, as Missas *Rocieros* e até a *Misa flamenca*. Podemos ver que o que se produz

na romaria, à medida que a cultura popular se difunde não só na superestrutura social, mas também no resto do próprio sistema ritual.



**Figura 3-12 Coro tradicional de mulheres em Huelva, Espanha, c. 1965-1975**  
(Foto cedida por Juanma Sánchez) Será esta a continuação de uma tradição feminina andaluza pré-cristã e/ou pré-cristã/islâmica da Europa?<sup>13</sup>

Independentemente de o Coro do Rocío ter sido modelado a partir do coro da missa, do coro processional dos fandangos ou de uma combinação dos dois, o atual Coro Rociero não pode ser entendido senão como um produto da romería de El Rocío e da sua íntima relação de um para um entre o adorador e a divindade dentro de uma modalidade emocional "de Gloria".

O Coro Rociero também se caracteriza por uma abordagem mais individualista do culto e das relações pessoais. A relação entre o indivíduo e o coro, como comunidade, é característica de El Rocío em geral: Os coros do Rocío são

não são específicas de cada género. Do mesmo modo, a dança das Sevilhanas é a única dança tradicional da Andaluzia destinada a ser dançada em pares mistos. As relações entre as estruturas rituais (das quais o coro é a componente essencial) e os seus corolários musicais serão desenvolvidas nos capítulos 5 e 6.

### *Resumo do capítulo 3*

A impressão inicial de que a peregrinação processional é uma espécie de caos ordenado é apenas a primeira manifestação superficial de uma profunda verdade operacional que se tornará mais evidente à medida que este trabalho for progredindo: as procissões são manifestações de um elevado grau de perícia, previsão, dedicação, motivação e cultivo artístico do indivíduo, reunidos como parte de um esforço comunitário.

Na sua totalidade, a romaria pode ser vista como um extenso coro em movimento, um coro em movimento *formalizado* - uma procissão musical anunciada por um tocador de tambor e flauta, o Tamborilero, e no centro da qual está o Simpecado da Virgem. A carruagem, ou carroça, do Simpecado, fornece o foco temático e, com ele, o emocional, das procissões de El Rocío. No seu conjunto, a configuração das procissões de El Rocío parecem ser instâncias específicas das procissões alegóricas descritas no capítulo 2: (1) A presença de uma carruagem central, ou Triunfo, como foco do modo processional, o Simpecado; (2) a modalidade emocional única paralelizada por um componente musical corolário como um coro cantante e a presença de instrumentos, quase sempre de sopro e percussão, a Hermandad como coro cantando as Sevillanas Rocieras no modo emocional "de Gloria", e a presença do tambor e da flauta no Tamborilero; e (3) a presença de

animais e/ou animais-

humanos, os bois que puxam o Simpecado e os cavaleiros. A diferença notória é, naturalmente, o facto de não existirem criaturas lendárias ou animais selvagens no coro do Rocío. No entanto, uma vez que as ilustrações são claramente alegóricas, não podemos saber com certeza se as criaturas lendárias e os animais selvagens estão ou não realmente no coro do Rocío, a menos que saibamos o que essas imagens representam.

O foco musical e emocional da procissão cantante continua a ser a sua característica principal. É na procissão que as relações entre a música, o ritual e o cultivo de uma modalidade emocional específica, que é a modalidade "de Gloria", se manifestam pela primeira vez no Rocío, e continuam a manifestar-se como o conjunto central de relações ao longo de toda a romaria. A geração e estruturação de um elenco emocional específico continuará a ser um foco central de atenção ao longo deste trabalho. Nesta perspetiva, a investigação da romaria de El Rocío é, em grande medida, uma investigação do coro processional.

Como communitas cantante que reflecte o espetro social da Andaluzia, as confrarias que se originam como entidades sociais auto-organizadas para realizar a romaria tornam-se redes importantes na sociedade andaluza para a transmissão de estéticas e valores culturais. Esta transmissão da estética (criada pela própria romaria, aspecto que será desenvolvido nos capítulos seguintes deste trabalho) para o corpo sociocultural em geral é muito acelerada pela presença da communitas, uma communitas que se manifesta pela primeira vez no coro processional. Para além disso, a estética da romaria é ainda mais promulgada no resto da sociedade andaluza através de produtos culturais derivados, como o Coro Rociero, bem como através da criação e divulgação de canções, danças, poesia, imagens, filmes, etc.

## Capítulo 4: A música do Tamborilero

A descoberta do Tamborilero foi, para este autor, um dos resultados mais intrigantes da pesquisa de campo. Devido à escassez de literatura sobre o assunto, a Internet tem-se revelado um recurso importante em duas frentes. A primeira é a frente contemporânea. Para o investigador, a Internet tornou possível o contacto com a tradição viva representada pelos *aficionados* (estudantes dedicados de um determinado assunto ou disciplina; ver Capítulo 6 para uma discussão mais aprofundada sobre o aficionado) e Tamborileros vivos que, de outra forma, poderiam ter exigido meses, se não anos, de pesquisa de campo. Os sites de Luis Payno, Juanma Sánchez e Chris Brady, em particular, provaram ser inestimáveis não apenas por suas enormes contribuições pessoais, mas também como pontos focais para outros aficionados interessados contribuírem com o que aprenderam.

Em segundo lugar, há a vertente histórica. Uma vez que muito pouco foi escrito sobre o tema do Tamborilero, e a maior parte está fora de catálogo, as poucas pessoas com acesso a estas obras, como Payno e Sánchez, têm sido capazes de partilhar com outros investigadores o conteúdo destas obras e, no processo, tornaram-se fontes históricas secundárias de valor inestimável, ao mesmo tempo que funcionam como fontes primárias para as tradições actuais, pelo facto de serem expoentes das maiores tradições históricas como praticantes vivos particulares. Não podemos dizer que existe uma tradição Tamborilero, mas como este capítulo começará a elucidar, parece haver muitas tradições que, no entanto, partilham pontos comuns extremamente provocantes através da geografia e da extensão dos séculos.

## *O arauto da Senhora*

No Rocío, o Tamborilero toca três músicas: *El Camino* ("A Caminhada" ou "O Caminho") para as procissões e ao longo dos caminhos de peregrinação; *El Romerito* ("O Pequeno Peregrino") para os mesmos fins, mas não tanto; e *Al Alba* ("Ao Amanhecer", "Indo ao Amanhecer" ou "Rumo ao Amanhecer") para a folia nas manhãs ao longo da rota para El Rocío. De longe, a mais famosa das músicas Tamborilero de El Rocío é "El Camino". Os Tamborileros tocam esta melodia nas procissões do Rocío, e é talvez a melodia Tamborilero mais conhecida em toda a Andaluzia. Uma vez que a melodia tem ligeiras variantes cada vez que é tocada, criei, na Fig. 4-1, uma variação que soará padrão para qualquer pessoa que já tenha ouvido a melodia.

Três secções melódicas ocorrem sempre na mesma sequência, e estão assinaladas na transcrição por letras entre parênteses. O elemento importante a ter em mente é que esta melodia corresponde à categoria de melodias *sin fin* ("sem fim") como descritas pela comunidade Tamborilero.<sup>14</sup> Estas melodias podem ser giradas em variações infinitas porque não possuem cadências finais fortes.

São frequentemente atribuídas, paradoxalmente, à influência árabe ou ao norte da Península Ibérica e são consideradas atípicas das melodias andaluzas (Sánchez 2006). Uma pista a favor da origem árabe pode residir na palavra "arabesco", utilizada pelos europeus para designar a interminável rotação de motivos entrelaçados na decoração arquitetónica (dicionário A.C.D.) ou, na literatura, a rotação de histórias entrelaçadas como "histórias dentro de histórias" ou "sonhos dentro de sonhos", como ilustrado no clássico *1001 Noites Arábicas* (Burton [1821] 2001). Merchante (1999, 56) defende a noção, frequentemente repetida, de atribuir

origens árabes a certas melodias medievais andaluzas, uma tendência iniciada

por Ribera na sua famosa e controversa análise das "Cantigas de Santa Maria"<sup>15</sup> (1922), e no seu trabalho que teoriza a influência da música árabe na música ocidental (1927). No entanto, estudos posteriores mostraram que, de longe, a maioria das melodias medievais das Cantigas são de origem europeia ocidental, uma vez que utilizam modos que não são, nem foram, usados entre os mouros (Cunningham 2000). A melodia do Caminho cai definitivamente nessa categoria, tal como a segunda melodia "Al Alaba", discutida mais adiante neste capítulo.

O modo destas duas melodias está de acordo com as modalidades dominantes das Cantigas, o dórico e o mixolídio, que, como salientou Cunningham (2000, Introdução), é raro (ou inexistente) nas tradições *nauba* do Norte de África -tradições que representam as tradições musicais mouriscas medievais originárias da Andaluzia e que teriam sido aproximadamente contemporâneas das Cantigas (Ribera 1922 e 1927; Proché 1995; D'Langer). Até ao momento, não fiz identificações directas das músicas Tamborilero actuais com nenhuma das Cantigas, mas a presença da representação de dois Tamborileros nas miniaturas das Cantigas (ver Fig. 4-7) indica que tinham alguma relação com essa obra, embora seja incerto o seu grau. No entanto, o facto de os Tamborileros estarem ligados à peregrinação processional, da qual as romarias actuais são todas marianas, e o facto de as Cantigas serem todas dedicadas ao Marianismo, sugerem que poderá ter havido uma ligação mais profunda do que a presença da única miniatura revela.

A característica "sem fim" das duas músicas actuais foi provavelmente um dispositivo musical deliberado para permitir que o Tamborilero iniciasse e encerrasse a procissão em qualquer momento, de acordo com as exigências do ritual.

*Comentários sobre "El Camino"*

**El Camino**

Tamborilero tune

Transcription: W. Gerard Poole

The musical transcription consists of eight staves of music for a single instrument. The first staff shows a rhythmic pattern of five groups of two eighth notes each, with accents on the first note of each group. The second staff begins with a dynamic 'f' and contains eighth-note pairs connected by slurs. The third staff continues the eighth-note pairs with some sixteenth-note figures. The fourth staff is labeled '(1b)' and shows a different pattern of eighth-note pairs. The fifth staff is labeled '(2)' and features eighth-note pairs with a sixteenth-note run. The sixth staff is labeled '(3)' and shows eighth-note pairs with slurs. The seventh staff is labeled '(4)' and concludes the transcription with eighth-note pairs.

**Figura 4-1 Transcrição da melodia de Tamborilero "El Camino"  
(Transcrição de W. Gerard Poole)**

Uma característica curiosa desta música é o compasso 5/8 que consiste num duple seguido imediatamente por uma contagem tripla: 12 123 (ou, 12 345), com os acentos na contagem 1 e 3. A acentuação dentro de um compasso é o que os andaluzes chamam de *compás*.

Embora as combinações de metros triplos e duplos sejam comuns em Espanha, e especialmente no flamenco andaluz, consistem normalmente em dois grupos de três e três grupos de dois com diferentes acentos que delineiam o padrão rítmico específico, ou *compás*. Estas combinações de compasso triplo e duplo encontram-se normalmente dentro de um compasso de 12 contagens, como na forma *Soleares* em flamenco (123 123 12 12 12) ou nas *Seguiriyas* (12 12 123 123 123 12). No entanto, o compasso assimétrico de 5/8 de "El Camino" é referido como um compasso "*cojo*" ou "coxo" em Espanha, e é um dos vários que os Tamborileros usam em toda a península (Sanchez www 2006).

Embora os dois acentos fortes de "El Camino" estejam em 1 e 3, um terceiro acento, mais leve, na quinta contagem, assinala o fraseado melódico. Isto dá a impressão inicial de que a contagem começa neste terceiro acento - na realidade o último tempo, não o primeiro. Um padrão de fraseado que não corresponde diretamente ao padrão rítmico é um fenômeno comum na música andaluza, especialmente no flamenco.

Quando comecei a experimentar este padrão rítmico, achei que era uma métrica estranha para tocar enquanto andava. Depois de caminhar um pouco, bati palmas nos compás e cantei improvisações da melodia, mas percebi que o deslocamento contínuo da batida descendente contra os meus passos criava o seu próprio contra-ritmo que parecia atuar como um contrapeso. A sensação estava

constantemente a mover-se (tal como eu a sentia) de um lado para o outro, cruzando os meus passos para a frente. O efeito foi um corolário rítmico interessante para o efeito de rotação "interminável" da melodia.

A melodia está no que é comumente referido como o modo Dorian (na medida em que músicos de jazz recentes atribuíram estes nomes gregos a escalas melódicas ascendentes que começam em graus particulares da escala maior), que é o modo da flauta Rociero (discutido com mais detalhe na próxima secção). Quatro eventos básicos devem ocorrer. Em (1a), a entrada no 5<sup>th</sup> do modo é sempre o caso. O que acontece entre (1a) e (1b), embora seguindo sempre o mesmo contorno melódico básico, pode ser mais longo ou mais curto dependendo de quantos ornamentos o Tamborilero faz à volta do 5<sup>th</sup> grau antes de resolver para a tónica "d". O segundo evento é o movimento até ao "c" agudo, o 7<sup>th</sup> grau do modo. Pode ser em escala ou saltar alguns tons pelo caminho, dependendo da velocidade técnica e do estilo do músico. Por exemplo, já ouvi o mesmo músico abordar a nota de ambas as formas na mesma atuação. Os avanços para o 7<sup>th</sup> grau e a sua ornamentação, seguidos de cadências temporárias no 5<sup>th</sup> grau (evento 3) e a sua ornamentação, podem continuar sem limitações. As ornamentações no 7<sup>th</sup> são normalmente as mais prolongadas.

Depois de normalmente dois avanços para o 7<sup>th</sup> e a sua cadência no 5<sup>th</sup>, haverá outra secção ornamentada em torno do 5<sup>th</sup>, normalmente cerca de metade da duração da ornamentação no 7<sup>th</sup>, seguida de uma secção ainda mais curta ornamentando o 2<sup>nd</sup> grau (evento 4) até à resolução final na tónica. A partir daí, o Tamborilero pode fazer novos avanços até ao 7<sup>th</sup> grau e continuar o ciclo descendente até à tónica final sempre que a procissão parar. Raramente os ouvi regressar diretamente ao 5<sup>th</sup> (evento 1a). A sequência após o início inicial em (1a) irá então circular entre (1b) e a resolução de (4).

## *Comentários sobre o "Al Alba" ou "La Diurna"*

A melodia de "Al Alba" (ver Fig. 4-2, abaixo) exibe a mesma qualidade "interminável" de "The Camino". Fá-lo prolongando indefinidamente certos motivos, motivos que poderiam facilmente ser encerrados com força devido ao facto de a melodia estar claramente na tonalidade da clave diatónica. O motivo "infinito", neste caso, baseia-se na segunda metade do tema melódico central. Os compassos 4-14 introduzem a primeira metade da melodia reconhecível. Os compassos 14-20 introduzem a segunda metade da melodia reconhecível. (As versões orquestradas que ouvi colocam um acorde maior sob esta parte da melodia e usam o terceiro degrau da escala em vez do quarto, criando um V/V que não é sugerido na melodia pura da flauta). Os compassos 20-26 prolongam a segunda parte como motivo indefinidamente. Os compassos 26-32 repetem a segunda metade da melodia. Os compassos 30-45 desenvolvem ainda mais as extensões do motivo. Os compassos 45-50 reintroduzem novamente a segunda parte da melodia. Há uma breve introdução de uma terceira variação melódica independente (compassos 47-58). A partir daí, o típico retorno à melodia básica em ordem inversa - a segunda metade melódica (59-77), depois a primeira até o final (79-95). É nas variações de motivos que o Tamborilero pode tomar as maiores liberdades e fazer girar os motivos como bem entender, desde que volte à melodia básica, primeiro a segunda metade, depois a primeira para o final.

**Figura 4-2 Transcrição de "Al Alba" pelo Tamborilero Juanma Sánchez**  
Recentemente, na sequência de conversas com o conhecido Tamborilero Antonio de Huelva, este decidiu rever a sua variante, e eu estou a aguardar essa revisão. O elemento polémico é mencionado no texto que se segue.

## Al Alba

Drum beat throughout

The sheet music consists of eight staves of music for a flute. A continuous drum beat is indicated by a staff at the top with 'x' marks. The flute part starts with a eighth note rest followed by eighth notes. Measures 1-5 show eighth-note patterns with grace notes and slurs. Measures 6-10 show sixteenth-note patterns. Measures 11-15 show eighth-note patterns. Measures 16-20 show sixteenth-note patterns. Measures 21-25 show eighth-note patterns. Measures 26-30 show sixteenth-note patterns. Measures 31-35 show eighth-note patterns.

Flute

1

6

11

16

21

26

31

35

The musical score consists of eight staves of music, each starting with a treble clef and a common time signature. The key signature is indicated by a single sharp sign (F#). The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers are placed at the beginning of each staff: 39, 44, 49, 54, 59, 64, 69, and 74. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measures 39 through 59 show a pattern of eighth-note pairs followed by quarter notes and rests. Measures 64 through 74 show a pattern of sixteenth-note pairs followed by eighth-note pairs and rests. Measure 69 contains a melodic line with eighth-note pairs and sixteenth-note pairs. Measure 79 begins with a sixteenth-note pair followed by a melodic line.

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 begins at measure 84, staff 2 at measure 89, and staff 3 at measure 92. Each staff contains a series of eighth-note patterns. The music is in common time, indicated by a 'C' at the beginning of each staff.

Começando no compasso 35, e novamente no compasso 75, pode-se ver como estas secções podem ser prolongadas indefinidamente com muitas variações, como é normalmente o caso em qualquer interpretação particular. Quando a procissão precisa de terminar, a frase final (compassos 90-95) pode ser facilmente saltada de qualquer parte da melodia, uma vez que as variações dos motivos básicos de duas frases constituem grande parte da melodia para começar.

#### A canção "Romerito" ("Pequeno Peregrino")

Depois de consultar através da Internet dois conhecidos Tamborileros-Juanma Sánchez e Antonio de Huelva-veio à luz que a melodia chamada "Romerito" é na realidade um fragmento melódico de outra melodia processional da província de Huelva que foi incorporada em "Al Alba". Os compassos 47 a 58 são os fragmentos dessa melodia e, como tal, não é de facto uma melodia processional separada de El Rocío, embora algumas fontes afirmem que sim (Martinez 1989, 2). Nunca ouvi a

A melodia tocava sozinha ao longo do Rocío e, por isso, pensei que talvez o Tamborilero de Granada tivesse simplesmente optado por não a tocar. No entanto, não foi esse o caso e o facto foi esclarecido pelos dois Tamborileros acima referidos. Além disso, esta solução faz sentido. As três partes que se revelam na melodia do Camino, reflectem-se depois na Alba: Primeira parte melódica, segunda parte melódica, seguida de variações de motivos e de volta ao início na ordem inversa, se houver tempo, ou diretamente, se necessário.

O que interessa nesta polémica para o etnomusicólogo é o papel do aficionado, na pessoa de Juanma Sánchez, e do profissional, no papel de Antonio de Huelva, na colaboração para assegurar normas dentro da tradição sem necessidade de qualquer agência institucional oficial. Mostra também como a tradição continua viva e de boa saúde.

### *A flauta de pastor com três buracos (ou tons)*

"*Chiflo, Chifla, Gaita, Pito, Txistu, Silbo, Chirula*" são as várias designações da família de flautas de três orifícios dadas pelo construtor de instrumentos Luis A. Payno no seu sítio Web sobre a história e o fabrico de instrumentos de época. A flauta Rociero é muitas vezes chamada *Gaita Rociera*, também conhecida como *Pito Rociero* ("Rocío Whistle"):

"A flauta de taboreiro é um apito; é feita de madeira, mas a sua estrutura musical é precisamente a do apito de tostão, exceto num aspecto importante, que é o facto de ter apenas três orifícios em vez de seis. Como já disse, a flauta tem apenas três orifícios (tapados pelo indicador, dedo médio e polegar); estes dão quatro tons fundamentais, que no entanto não ocorrem na escala de trabalho do instrumento"

(Darwin 1914).



**Figura 4-3 A "Flauta de Três Ouros" ou "Flauta de Pastor"**  
(Foto cedida por Luis Payno, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)

Os quatro tons fundamentais também não são usados na Gaita Rociero atual (Payno; Sánchez 2006; correspondência pessoal com Juanma Sánchez, e observações pessoais). No entanto, os tons fundamentais só recentemente foram estandardizados e, embora o instrumento e as suas variantes tenham sido obviamente concebidos para serem tocados por solistas, o Gaita Rociero moderno começou a ser tocado ocasionalmente como um conjunto nalgumas procissões. Por vezes, pode haver até oito ou mais Tamborileros a tocar em uníssono. A Hermandad de Almonte utiliza vários deles quando vem em procissão para levar a Virgem para fora da Ermida (ver Itinerário, Domingo 2003, Apêndice B). Da mesma forma, na Missa Tamborilero a que assisti (ver Itinerário, Sábado 2004, Apêndice B), pelo menos trinta tocavam em conjunto.

A escala de trabalho normal da flauta Rocío corresponde às 12 ou 13 notas mais agudas de um piano de sete oitavas. A escala do galoubet começa num Si bemol, uma terça abaixo da trompa do taboreiro. Abaixo está a ilustração de Sir Francis Darwin dos tons da flauta de três buracos (menos as quatro primeiras fundamentais D, E, F#, G).

Th.	●	●	●	○	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●
1	●	●	○	○	●	●	●	○	●	●	○	○	●	●
2	●	○	○	○	○	●	○	○	●	○	●	○	●	○
D <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	F <sub>1</sub> <sup>#</sup>	G <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	C <sub>1</sub> <sup>#</sup>	D <sub>2</sub>	E <sub>2</sub>	F <sub>2</sub> <sup>#</sup>	G <sub>2</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	

**Figura 4-4 Padrões de dedos para a flauta de três orifícios, ilustrados por Francis Darwin** Os dedilhados são dados para as teclas D e G. Não tentei tocar noutras teclas. Para cada nota, o círculo superior representa o buraco do polegar; 1 e 2 são para o primeiro e segundo dedos, respectivamente. Os círculos pretos são supostamente fechados; os brancos são abertos. Os buracos que estão meio abertos são representados por círculos metade brancos, metade pretos. No caso de A2 e B2, os círculos são três quartos pretos, o que significa que ficou uma pequena fenda aberta. É importante lembrar que cada tubo tem a sua individualidade. Por exemplo, num dos meus instrumentos o G tem de ter o buraco do polegar completamente aberto, e o dedilhado alternativo (com o buraco do indicador fechado) é bastante desafinado (Darwin 1914).

**Figura 4-5 Padrões de dedos para flauta de três orifícios, dados por Luis Payno** (Cortesia de Luis Payno, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)

Parece que houve uma discrepância com as dimensões da flauta de Darwin que se manifestou na relação fundamental entre a posição totalmente fechada e a posição totalmente aberta que deveria ter resultado numa quarta perfeita na primeira oitava funcional. Contudo, a posição aberta parecia não estar a produzir uma oitava perfeita sem algum ajuste (ver os dois dedilhados alternativos para G1 na Fig. 4-4, comparados com o dedilhado do D1 na Fig. 4-5. Também parece ter havido uma falha na segunda oitava exagerada da fundamental D1 que também exigiu uma compensação para atingir uma oitava perfeita em D2. No entanto, Darwin foi capaz de soprar um 6 menor<sup>th</sup>, C1 acima do segundo grau, E1 resultando num tri-tom acima do terceiro grau, e um meio passo extra dentro da oitava. Além disso, ele mostra um 6 menor<sup>th</sup>, B2, acima da primeira oitava, enquanto Payno sugere que a gama utilitária se estenda apenas até à 4<sup>a</sup> perfeita na segunda oitava. Darwin, então, afirma ter alcançado catorze tons, incluindo o C1 cromático extra, enquanto Payno sugere que existem apenas onze tons utilizáveis.

De acordo com a tabela de passos para flauta de Payno abaixo (Fig. 4-4), Darwin estava de facto a tocar uma flauta inglesa. Darwin menciona no artigo que a Galuobet francesa começa em Bb, o que coincidiria com a tabela de Payno:

GAITAS CHARRA Y EXTREMEÑA Y CHIFLA LEONESA	TXISTU, SILBOTE, TXIRULA, CHIFLO ARAGONES Y PITO ROCERO	TABOR PIPE INGLESA Y FLAUTAS EUROPEAS RENACENTISTAS	GALOUBET FRANCES
STT	TST	TTS	TTT

**Figura 4-6 Versões regionais das flautas de três orifícios por escalão de escala (Cortesia de Luis Payno, <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>)**

Carlos Martinez, em *El Tamborilero: Método de Flauta Rociera* (1989)

("Método para a Flauta Rocío"), sugere que a flauta Rocío tem vinte tons utilizáveis. No entanto, ele assume que não só as primeiras quatro fundamentais são utilizáveis (quando todas as outras autoridades afirmam que não são), mas que um registo adicional de sobretons também pode ser usado. No Rocío, nunca ouvi nenhum Tamborilero tocar para além da gama de uma oitava e uma quarta, e nenhuma das muitas gravações que ouvi capta qualquer outra coisa. Se fosse possível, certamente o Tamborilero de Granada na viagem de 2003 teria sido capaz de o fazer, pois era de longe um dos músicos mais talentosos que eu tinha ouvido. Tocava para muitas das danças sevilhanas, e não apenas para a música de procissão nas procissões. Isto exigia que tocasse peças que não eram tradicionais para a flauta, sendo a maioria delas modernas, incluindo algumas que tinham apenas alguns anos. Em correspondência pessoal com Juanma Sánchez e com o conhecido Tamborilero Antonio de Huelva, foi afirmada a recente adição da oitava superior à capacidade das flautas.

### *O tambor do Norte*

É possível que em Espanha o Tamborilero seja descendente de uma relação estreita entre o cortejo militar e o religioso (Chico 1999, 22-25). Sir Francis Darwin (filho do famoso Charles Darwin) fez uma interessante comunicação à "Society of Morris Dancers", em Oxford, Inglaterra, a 12 de fevereiro de 1914, sobre o "Pipe and Tabor", como os instrumentos são aí designados: "A banda militar de tambores e pífaros é designada por 'os tambores'; não existe um pífaros, ele é descrito como um baterista" (Darwin 1914).

Uma observação interessante feita por Merchant na sua *La Historia Antológica del Fandango de Huelva* refere-se aos "Tamborileros de montanha", ou "serranos", como tendo um som próprio. (Merchant 1999, 186). O tambor do Tamborilero andaluz é um tambor de campo militar e foi originalmente utilizado pelos Tamborileros de montanha de Huelva que, por sua vez, o tinham trazido do norte de Espanha (ibid., 186). Este é o protótipo dos Tamborileros do Rocío, na medida em que usam um tambor militar em vez do tambor mais pequeno do tambor e tabor medievais (comparar Figs. 4-7 a 4-15, abaixo). Merchant continua a argumentar que as danças, a flauta e o tambor, e o uso de castanholas podem ser tão proeminentes tanto no norte como no sul de Espanha porque acompanharam o avanço dos espanhóis à medida que realizavam lentamente a Reconquista (ibid., 187).



**Figura 4-7 Tambor de campo de tipo militar do noroeste de Espanha  
(Foto cedida por Juanma Sánchez, <http://www.Tamborileros.com/tamboril.htm>)**



**Figura 4-8 Gravura em madeira de um pianista militar, século XVII**

Neste exemplo, a flauta é muito mais comprida do que as utilizadas atualmente e o tambor pode estar preso à cintura em vez de pendurado no braço esquerdo.

Merchante também se refere a *zonas marginales*, ou "zonas marginalizadas", ao falar sobre este Tamborilero em particular das terras altas de Huelva (*ibid.*, 186). Menciona um documento datado de 1269 que diz: "*Venían a Andévalo pastores castellanos*" ("Vieram a Andévalo [uma cidade em Huelva] pastores de Castela [uma região no Norte de Espanha]"). Não podemos deixar de nos perguntar porque é que um pastor andaria com um tambor militar?

### *Antecedentes históricos das tradições Tamborilero*

As Figs. 4-8 a 4-13 mostram variações na forma como as duas combinações de instrumentos foram reunidas para efeitos de execução ao longo dos séculos. Estas ilustrações sugerem que, em cada caso, estamos a olhar para a mesma flauta básica,

mas com diferentes instrumentos de acompanhamento. No entanto, também existem variações dentro da flauta, como se pode ver nas Figs. 4-9 e 4-10. A continuidade essencial reside na combinação dos dois instrumentos, que de outra forma seriam separados, e na forma como são tocados em conjunto. No caso do Tamborilero, a função de drone e ritmo é realizada pelo tambor, embora com um compromisso a favor do ritmo (os tambores que ouvi no Rocío estavam sempre afinados para se aproximarem da fundamental).

O Tamborilero como habitante das margens sociais e, ao mesmo tempo, como estandarte sonoro e guia das procissões e da romaria processional

"Na Idade Média, o tabor e a gaita de foles estavam muito associados às actuações dos tropeiros e dos mountebanks. Por outro lado, nem sempre assumiram esse papel. Há uma bela figura esculpida tocando flauta e tabor no Coro dos Anjos da Catedral de Lincoln, datada de 1270" (Darwin 1914).

*A Historia de Guaza* de Francisco Herreros Estebanez (in Fernández 1997), sugere uma função de "chamamento" dos Tamborileros no Norte de Espanha, onde passavam duas vezes pelas ruas de uma aldeia para convocar as pessoas para uma função religiosa.

É verdade que estas referências são do norte, mas os instrumentos também são do norte, e foram os nortenhos que levaram a *Reconquista* para sul, para a Andaluzia (Durant 1950, Vol. 4, 697).

É interessante ter em conta que uma parte importante dos bastões que os oficiais das Hermandades de El Rocío transportam são *faróis* não funcionais (lanternas transportadas no passado pelos guardas noturnos). Porque é que estes bastões simbolizam a defesa e a vigilância? Talvez tenha algo a ver com o facto de as

Os locais de peregrinação da Andaluzia, como já foi referido no capítulo 2, eram outrora limites territoriais onde os reis espanhóis, como Afonso X, erguiam "santuários-fortaleza" à Virgem para delimitar o território reconquistado que fazia fronteira com o território mouro. Assim, podemos ver a criação de "terras de ninguém" entre as culturas opostas. O papel das sentinelas, e daqueles que dão o alarme em caso de invasão, pode estar relacionado com o papel que as Hermandades desempenharam outrora na vigilância contra os invasores mouros (e, antes disso, contra qualquer outra pessoa com quem a aldeia ou cidade estivesse em guerra).

Estas práticas - reivindicação de território em nome de uma divindade protetora e proclamação de territórios sagrados - não são obviamente elementos do Novo Testamento e devem ser atribuídas a práticas da Europa Ocidental anteriores à chegada do cristianismo. Este facto sugere-me que o Tamborilero parece ser um vestígio de tradições pré-cristãs. Começa a surgir uma ligação histórica direta entre os Tamborileros da Ibéria e os Morris Dancers das Ilhas Britânicas. A Fig. 4-17 mostra um tocador de tabor e cachimbo e um dançarino de Morris da Inglaterra do século XVII. Diz-se que as danças de Morris são anteriores ao cristianismo na Europa Ocidental. Estão associadas não só à bênção e à santificação da terra e dos seus frutos, que remetem para as tradições de fertilidade, mas também à proteção e, por extensão, à reivindicação da terra.

A primeira página da *Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 8*, mostra uma fotografia de um homem a tocar uma flauta de três orifícios com a mão esquerda, enquanto segura o que parece ser uma baqueta com a mão direita e bate num instrumento de cordas. O homem não está a tocar um tambor; está a tocar o que Carlos A. Porro Fernández, no seu "Antigua presencia de la flauta de tres agujeros en

Castilla" (Porro Fernández 1994,

8) refere como sendo uma invenção tardia, alternativa à antiga combinação de tambor e flauta, da Castela do século XVII, designada por *Salterio*, *bordón*, *bordón perucusiva*, *bordón de cuerdas*, ou ainda o "ttun ttun" (Fig. 4-10). Consiste numa longa câmara de ressonância sobre a qual se estende uma série de cordas de tambor, afinadas em oitavas e quintas e percutidas com uma baqueta.

Tenho notado, tanto no Rocío como ao ouvir gravações, que os Tamborileros tendem a "afinar" os seus tambores bastante baixo e a uma aproximação da fundamental mais baixa da flauta. É pronunciado em alguns casos, e a caixa acrescenta textura ao efeito de semi-drone. De acordo com Garland, a tradição do tocador solitário e auto-acompanhante da flauta de pastor, ou "flauta de três buracos", parece ter sido difundida por toda a Europa Ocidental e, além disso, ligada a várias tradições rituais, como as tradições de dança Bardic, Morris ou Mummers das ilhas inglesas (Brady 2006; Groves Vol 14, 762-764: Garland 1998-2002, 8: 2-4).

Há dois tocadores de flauta e tabor representados com a miniatura da *Cantiga* 120 nas miniaturas das "Cantigas de Santa Maria", uma coleção de canções marianas devocionais do século XIII (ver Anglé 1943 para uma análise completa de todas as 400 Cantigas e Cunningham 2000 para uma análise das "*Loor*", ou canções de louvor, que compreendem cada décima canção). Não é claro se o artista medieval simplesmente não conseguiu representar corretamente o posicionamento das mãos ou se está a ser tocado um tipo diferente de flauta na mesma combinação de tubo e trombeta. É certo que o posicionamento das mãos não parece ser correto para qualquer tipo de flauta, de três orifícios ou outra, e a flauta parece ser muito mais curta. Do mesmo modo, a forma como o tambor está a ser suspenso parece estranha. É possível que a correia à volta do pescoço seja mantida esticada empurrando o

tambor

A figura do xamã na Fig. 4-15 parece estar a segurar o tambor por um método semelhante (note-se que o veado tem uma cara humana dentro do pelo do peito e talvez pernas traseiras humanas? A figura do tipo xamã na Fig. 4-15 parece estar a segurar o tambor por um método semelhante (note-se que o veado tem uma cara humana dentro do pelo do peito e talvez patas traseiras humanas?)

*As Ars Musicales* de Egidio de Samora 1260 (Payno) referem-se ao equilíbrio de volume que se deve ter em conta ao tocar os dois instrumentos em conjunto, e na fachada da igreja de San Esteban Salamanca há um anjo tocando flauta e tambor que data do século XVI (Sanchez). Higinio Anglés, na sua obra *La musica en la corte de Juan Carlos V, de 1539*, faz referência a um *tamborino*, como ali se chamava. No entanto, segundo Anglés, estavam associados, e por vezes eram, aos mestres de dança (Anglés 1944, 46). E. Garci Chico faz-lhes referência nas procissões de "*Las Danzas del Corpus*", onde constata que, em 1631, "Habria de ser una danza de zapateado y toqueado de ocho personas y su tamboril y flauta." (Garci Chico "Papeletas de Historia y Arte," 1951 in Brooks 1988, 16) Neste caso, vemos a "flauta e o tabor" a acompanhar a dança *dentro de* uma procissão. Lynn Matluck Brooks, em *Danças e Procissões de Sevilha no Século de Ouro de Espanha* (1988), refere o facto de as procissões terem danças, tanto nas procissões como quando param (161, 175, 186).

O facto de os Tamborileros estarem associados às procissões religiosas é ainda hoje evidente em toda a Espanha, incluindo as procissões da Semana Santa, onde as bandas marciais só recentemente os substituíram (Chica 1999, 30-33). No entanto, nas romarias da Andaluzia, como a de El Rocío, continuam a ser um objeto tradicional,

que conduzem as procissões e tocam para as danças. No Rocío só encontramos dança nas paragens, não nas procissões propriamente ditas. O Tamborilero lidera sempre a procissão mas nem sempre toca para a dança nas paragens. No entanto, os Tamborileros que tocam para os dançarinos nas paragens tendem a ser os mais talentosos.

Referi-me ao facto de Merchant ter afirmado que o grande tambor de campo, de tipo militar, foi trazido para Huelva pelos Tamborileros de Castela (vizinha e outrora unida a Aragão) que se estabeleceram nas zonas montanhosas (Merchant 1999, 186) de Huelva.

No entanto, o modo que Payno atribui a Leão e à Extremadura (a província diretamente adjacente e a norte de Huelva) é o que vulgarmente se chama (entre os músicos de flamenco e de Jazz) a escala "frígia", uma escala que começa em Mi, é chamada pelos flamencos de "cadência andaluza", que se caracteriza por uma cadência de tetracorde que desce TTS até à tónica (geralmente Mi). No entanto, esta nomenclatura é confusa. Uma vez que os modos gregos eram descritos na descida, em vez de na subida (Stolba 1990; 62-63; Groves Vol. 14, 663-664), nomear os modos pela sua sequência de Tom Semitom pode ser enganador.

No entanto, a cadência andaluza é mais caracterizada pela sua progressão descendente de Lá menor, Sol maior, Fá maior, Mi maior. Como modo não há acorde funcional, mas dentro da cadência andaluza, quando vista como clave, o acorde final é Maior, o que também faz com que a escala seja vista como Lá-harmónica menor com um centro tonal à volta do quinto degrau (Mi), acentuado pela relação de meio degrau com Fá, que em termos de harmonia funcional pode ser vista como uma relação V/V substituta. Tal como os modos gregos, a cadência andaluza caracteriza-

se por uma descida à tónica,

em vez de uma subida a partir da tónica, no entanto, nem sempre é claro se a tónica é Lá ou Mi. Muitas canções nunca chegam ao acorde de Lá menor. A escala andaluza usa uma terceira "g" aumentada ou natural, dependendo do contexto harmónico, e dependendo desse contexto pode-se olhar para a cadência andaluza como um modo ou uma tonalidade.

Esta ambiguidade tem raízes no final do período renascentista e barroco, quando o sistema de clave da harmonia funcional estava a ser formulado pela primeira vez, onde coexistiam os sistemas de harmonia modal e funcional (Stolba 1990, 283). Não se sabe quando foram compostas as muitas melodias processoriais da romaria de Huelva, incluindo as de El Rocío. No entanto, como demonstrarei mais adiante no Capítulo 5, a guitarra, sendo um instrumento temperado, entra frequentemente em conflito com as melodias andaluzas e, por essa razão, não é tocada com algumas das formas de canção mais antigas. Algumas músicas do Tamborilero podem ser acompanhadas com a guitarra usando a cadência andaluza e os acordes maiores/menores, mas outras não.

Esta escala/modo, a da fórmula TTS da cadência andaluza (descendente), é o modo básico dos fandangos, a família musical de canções originária de Huelva (Merchante 1999, 15-17), a província da Andaluzia onde se passa o Rocío. Mas a Gaita (ou pito) Rociero mostra a tonalidade, o semitom, o padrão tonal do modo Dorian ou do Aolian (mais uma vez, empregando as nomenclaturas de uso comum, não as nomenclaturas do modo da Igreja, para modos ascendentes dentro da tonalidade maior básica). A tonalidade da Gaita Rociero não se presta, de facto, à família dos fandangos, o que pode explicar a razão pela qual os Tamborileros são usados apenas em procissões ceremoniais e não têm grande importância na música

andaluza fora da região

desse papel. Nunca ouvi nenhuma das flautas de três orifícios utilizadas no flamenco para o acompanhamento.

Em Huelva, durante a Romería del Rocío, proliferan las gaitas rocieras, agudas , de tubo muy fino, acompañadas de grandes tambores, abren las procesiones y siguen las fiestas y romerías. Devem ter a boquilha protegida por uma peça de madeira. Lo curioso es que no se las ve el resto del año, aunque cada vez más, van tomando la posición de instrumento principal dentro del folclore de esa zona de Andalucía. (Payno )

(Em Huelva [província onde se realiza El Rocío; ver Apêndice B], durante a romaria de El Rocío, é popular a gaita rociera, [são] de tom agudo, tubo fino, acompanhadas por grandes tambores, [abrem] as procissões e acompanham as celebrações [entendidas como as dos santos padroeiros e virgens locais] e romerías [outras romerías, não apenas El Rocío]. Costumam ter o bocal protegido por uma peça feita de chifre de animal. O curioso é que no resto do ano não se ouvem, embora cada vez mais estejam a assumir a posição de instrumento principal no folclore desta zona da Andaluzia) (tradução minha).

Esta referência ao facto de as flautas não serem ouvidas em lado nenhum, exceto nas romarias e festas, é interessante porque, pelo que tenho observado e pelo que tenho ouvido em colecções de CD, estas flautas são usadas apenas em procissões. Além disso, ele tornou-se um ícone para todas as procissões "folclóricas" ou religiosas fora das procissões diretamente patrocinadas pela hierarquia da Igreja. Sabemos que o Tamborilero, como já foi mencionado acima, foi outrora o chefe de procissão de todas as procissões da Semana Santa até ser substituído pelas grandes bandas de tipo militar no final do século XIX (Chica 1999: 30-33).



**Figura 4-9 Miniatura de tocadores de "pipe and tabor", século XIII  
(Da coleção de canções de devoção mariana, as "Cantigas de Santa Maria" de Alfonso X)**



**Figura 4-10 Flauta de três orifícios e o *bordão* do século XVII  
O *bordón* é um instrumento de percussão originário da região basca.**



**Figura 4-11 Anjo Tamborilero, século XVI Pormenor de uma pintura de Pedro de Berruguete**



**Figura 4-12 Pormenor de "La Boda" ("O Casamento"), século XIV De Nicolo de Bologna, Itália**



**Figura 4-13 Rei tocando flauta e sino, século XIII**  
A combinação aqui representada, na fachada oriental da Catedral de Leão, continua a ser utilizada (embora não seja tocada pela mesma pessoa) para acompanhar as Sevillanas Correleras na província de Sevilha.



Figura 4-14 Pormenor do Saltério de Luttrell, Museu Britânico, século XVI  
Uma ilustração de guerra?

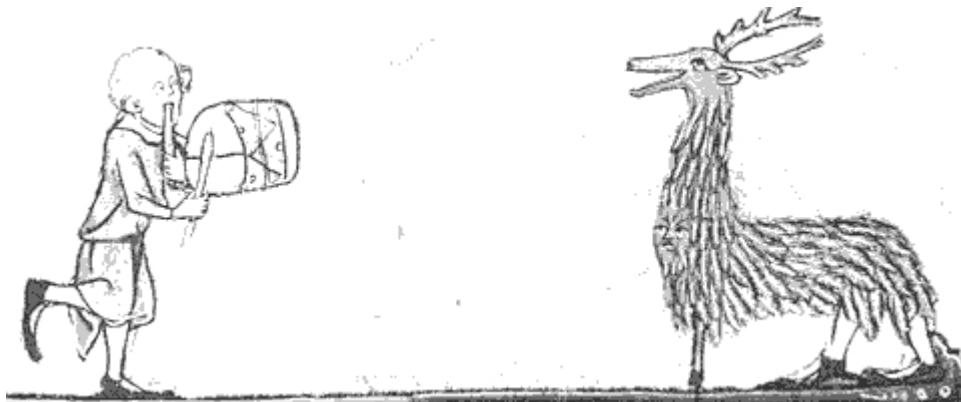


Figura 4-15 Desenho xamanístico, *O Romance de Alexandre*, século XIV Note-se que no peito do animal aparece um rosto humano e que as patas traseiras são patas humanas.



Figura 4-16 Treinador de animais, *O Romance de Alexandre*, século XIV



**Figura 4-17 Gravura em madeira de um tocador de gaita e tambor com um dançarino de Morris, c.1600 De *Nine Daies Wonder* de William Kemp, publicado em Londres, 1600.<sup>16</sup>**

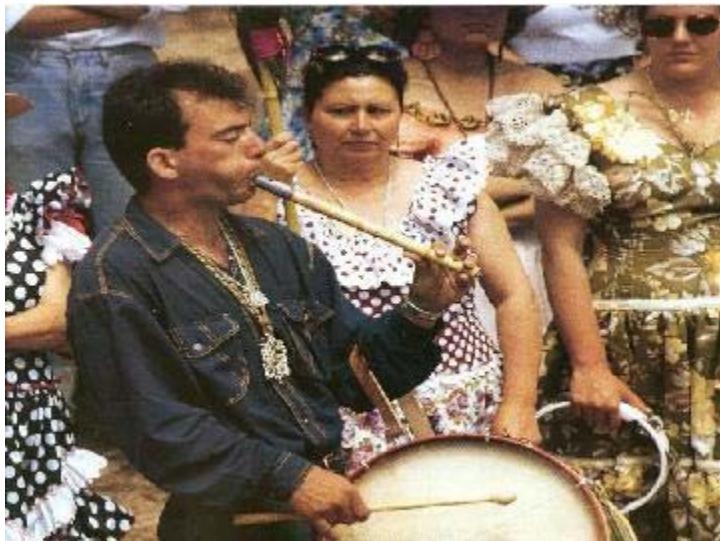
A Fig. 4-13 é interessante pelo facto de representar um rei a tocar flauta e sino. O sino é significativo a vários níveis: instrumento de controlo dos animais domésticos de rebanho, instrumento de chamada da Igreja Católica e dispositivo de aviso para muitas utilizações sociais. O sino é utilizado como instrumento de percussão nas Sevillanas Correleleras, uma música popular da zona de Sevilha. Estas relações - alarme, chamamento, condução e rebanho - são várias funções históricas do Tamborilero, como este trabalho irá revelar.

Para além disso, como revelam as Figs. 4-15 e 4-17, a associação com o ritual pré-cristão é inequívoca, embora não se saiba ainda em que medida. As figuras revelam ainda uma abrangência de funções de estratos sociais entre a corte, os militares, os religiosos e o "povo". O que se conclui deste breve levantamento histórico é que a tradição Tamborilero esteve, a dada altura, presente em todos os estratos sociais da Idade Média, com raízes que podem apontar para tradições muito anteriores. Mas, algures entre o final da Idade Média e a época atual, as tradições ficaram limitadas

apenas às práticas rurais e "folclóricas", que, na Península Ibérica, estão intimamente ligadas ao religioso.

## *O atual Tamborilero*

Já foi discutido que as tradições Tamborilero estavam praticamente extintas em toda a Espanha no século XX, exceto aquelas ligadas às romarias da Andaluzia. Da mesma forma, como Jorge de la Chica (199, 23-24) relata, os Tamborileros costumavam ser o acompanhamento musical mesmo para as procissões da Semana Santa da Andaluzia até ao final do século XIX, quando foram substituídos pelas bandas de marcha modeladas a partir de bandas militares - muitas vezes, como é o caso ainda hoje, sendo bandas de várias academias militares. No resto da Europa Ocidental, as tradições praticamente desapareceram.



**Figura 4-18 Rociero Tamborilero moderno, vestido de modo informal  
O medalhão indica que pertence a uma Hermandad. (Foto cedida por Juanma Sánchez)**



**Figura 4-19 Tambor Rocío moderno, utilizado pelas senhoras de *La Curra* ("O Ouriço")**  
Como se pode ver, o tambor é bastante grande e servia frequentemente como mesa de café quando não estava a ser utilizado para cantar. (Fotografia de Lisa Rossini Johnson)

Só recentemente é que os actuais Mummers Dancers, ou Morris Dancers, das Ilhas Britânicas se aperceberam que o músico original destas danças era de facto o tocador de "pipe and tabor" a que Darwin se referia. Este facto é atestado pela recente comunicação entre os Tamborileros espanhóis e os Tamborileros e os grupos ingleses de Morris Dance (Sánchez 2006 e Brady [Darwin 1914]), embora em 1912 ainda fosse possível encontrar um tocador de pipe and tabor em Inglaterra: "Quando George Butterworth vasculhou a área em busca de dançarinos de Morris [oxfordshire] em 1912, encontrou apenas uma flauta e um tabor, na posse de um homem idoso de Bicster que era capaz de tocar a Maid of the Mill, e *Shepherd's Hey* nela" (Grove Vol 14, 762).

Foi durante a década de 1970 que ocorreu um renascimento das tradições Tamborilero em toda a Espanha. Nem Payno nem Merchante atribuem este ressurgimento diretamente a El Rocío, mas certamente, dada a grande estima que o

Tamborilero tem em El Rocío (uma estátua é-lhe dedicada na cidade de El Rocío em frente ao

Hermitage) e a ascensão da romaria durante esse período, deve ter havido alguma influência.

As duas principais escolas de Tamborilero na Andaluzia situam-se nas localidades de Villamanrique e, como seria de esperar, Almonte. Villamanrique parece ser a mais prestigiada e, inclusivamente, a mais antiga (Payno).<sup>17</sup> Uma terceira escola importante funciona dentro do próprio Rocío. Esta escola foi fundada pelo famoso cantor/poeta/compositor de Sevillanas Rocieras, Manuel Pareja Obregón, ele próprio natural de Sevilha. Obregón era um pianista e compositor de formação clássica. Na década de 1970, Obregón criou a escola numa casa que comprou no centro da cidade de El Rocío e que agora funciona como um pequeno hotel gerido pela sua neta - chamada, apropriadamente, Rocío (visitei o hotel em 2005). Embora neste momento não haja provas suficientes para o provar, parece-me que um dos objectivos de Obregón ao criar uma escola para Tamborileros pode ter sido o de uniformizar os passos e intervalos. Digo isto porque, tanto quanto sei, só no Rocío encontramos grandes grupos de Tamborileros, todos oriundos de diferentes partes de Espanha (até das Ilhas Canárias), a tocar juntos. Esta inovação, evidentemente, tendo em conta a história acima descrita, é totalmente contrária ao seu papel tradicional de solistas autónomos e itinerantes.

Como Obregón era pianista, é possível que tenha introduzido a afinação temperada aos Tamborileros (também isto requer uma investigação mais aprofundada) para que pudessem tocar com ele na sua escola (ainda existe um piano de cauda na grande sala de receção do hotel). É de salientar que no último domingo da romaria temos a "Missa dos Tamborileros", onde tocam até trinta ou mais Tamborileros juntos.

Pessoalmente, achei o acontecimento um pouco horrível. O coro dos Tamborileros não

A missa era uma das mais importantes e vice-versa. Tocaram a mesma música em todos os momentos previstos para acentuar os acontecimentos importantes e nada mais. Fez-me lembrar a "Missa do Foguetão" a que assisti no camino (ver Capítulo 8). Eu suspeito que a novidade de tantos Tamborileros tocando juntos pode ter sido possível apenas recentemente devido à padronização da afinação alcançada durante o renascimento dos anos 70. Obregón pode muito bem ter sido um promotor chave do movimento em direção à padronização.

Obregón também escreveu uma *Misa de Romeros* ("Missa dos Peregrinos"), na qual usou uma das três melodias tamborilero da romaria de El Rocío: "El Alba", a segunda melodia tratada anteriormente neste capítulo, para uma oração a Maria chamada *Salve Maria*. Esta melodia tornou-se um enorme sucesso como canção popular em toda a Andaluzia, e em toda a Espanha em geral. É, de longe, a oração mais frequentemente cantada em El Rocío e será abordada com mais pormenor no próximo capítulo.

A tradição do Tamborilero, então, é a de, se não realmente o líder da procissão, pelo menos o "arauto" sonoro exigido para a Virgem. Desta forma, o Tamborilero foi inserido no sistema ritual da Andaluzia (e, presumivelmente, de toda a Europa Ocidental num dado momento) ao nível do chão: Semana Santa, peregrinações, casamentos, dias de santos, etc. Se alguma vez foi o "Mestre de Cerimónias" num determinado momento ou lugar não é claro neste momento, mas seja qual for a razão, ele tem sido aparentemente indispensável durante séculos. Como tal, a sua música pode muito bem ter sido um elemento importante na música popular do passado, tal como acontece atualmente na Andaluzia com as músicas "El Romerito" e "El Camino", como descrito acima. Apresenta-nos o primeiro exemplo

de transformação da música ritual da romaria em música popular. Também nos apresenta um enigma do passado: porque é que ele, tal como o

coro, tão frequentemente encontrado em relação a animais de rebanho, e animais lendários, ou selvagens, numa espécie de relação doméstica com a música e/ou procissão?

### *Conclusões do capítulo 4*

A primeira observação óbvia sobre o Tamborilero é que a sua função em El Rocío é a de um arauto musical do carro e do estandarte do Simpecado, ou seja, da própria Virgem e da romaria. Mais uma vez, deve ser enfatizado que a sua presença não é periférica, nem decorativa, mas central. Além disso, este papel central no ritual processional tem claramente séculos de existência. O material apresentado neste capítulo sugere que, em relação ao coro processional, não encontramos um momento em que ele entra no coro, mas antes descobrimos que onde quer que encontremos o coro, aí o encontramos, de uma forma ou de outra. Este facto parece refletir-se na natureza das suas melodias processionais. A estrutura "sem fim" das melodias é funcionalmente bem adaptada para conduzir uma procissão em movimento que pode parar a qualquer momento. Da mesma forma, a sua adaptação às Sevillanas Rocieras permite-lhe funcionar também como "mestre de dança" nas paragens processionais. O que também é claro a partir da evidência histórica é que ele sempre teve também outras funções, e estas envolveram-no, num momento ou outro, com todos os estratos possíveis do espetro socioeconómico, incluindo o do errante marginalizado. O facto de a sua música parecer ter feito parte da cultura popular, à luz do que se seguiu, parece conclusivo, bem como as suas funções rituais e ceremoniais que ligam a cultura popular à cultura religiosa de uma forma que ainda hoje pode ser testemunhada, pelo menos na Andaluzia.

A presença da flauta, ou apito, dos "pastores" tem conotações interessantes no contexto da sua relação com o coro musical, e a presença de um tambor de campo militar indica claramente um duplo objetivo, pelo menos, de uma função no passado que unia o religioso e o militante. Os cajados, sinos e outros apetrechos dos Hermadades que sugerem vigilância e despertar, em conjunto com o papel do Tamborilero como aquele que assinala operações rituais como a vinda da virgem e o despertar dos peregrinos pela manhã, são também provocadores. Há também alguns aspectos interessantes nestas funções quando vistas à luz do trabalho de Wallin. O estado mental/emocional de vigilância e de alarme, como modalidades emocionais que envolvem a caça e o pastoreio, é um aspeto proeminente na sua teoria da consciência emergente, e será tratado brevemente no Capítulo 12.

O curioso toque combinatório da flauta e do tambor parece ser historicamente uma variação comum do tema do músico solista, auto-acompanhante, talvez poeta/bardo, e, se dermos largas à imaginação, podemos supor que existe possivelmente alguma relação com uma função xamânica, de tipo sacerdotal, no seu passado. tal como sugerem claramente algumas das ilustrações deste capítulo. A reputação do Tamborilero como alguém que habita, não só nas margens territoriais, mas também nas margens sociais, é também sugestiva de um papel, ou série de papéis, que parece exibir uma certa consistência histórica, ainda que não clara, que é em si mesma, segundo Eliade, típica do estatuto social do xamã transculturalmente (Eliade 1964, 508-511).

Não deixa de ser curioso o facto de o pastor/caçador - que, segundo a lenda do "ciclo do pastor", terá descoberto a imagem milagrosa que se tornou a Virgem do Rochedo - ter a fama de

O Tamborilero é uma tradição, ou tradições, da qual o Tamborilero é legado. Qual será a tradição, ou tradições, das quais o Tamborilero é um legado? Uma investigação exaustiva sobre esta questão está para além do âmbito desta dissertação e, de momento, pode ser considerada demasiado especulativa. No entanto, existem algumas pistas adicionais interessantes que surgiram na sequência desta investigação sobre a música e o ritual de El Rocío, que serão mencionadas quando forem relativas, e que parecem fundamentar as áreas especulativas da questão num terreno mais concreto.

## Capítulo 5: A música do Chorus

Como discutido nos Capítulos 2 e 3, parece ter havido uma longa história do coro processional cantante e dançante e, como revelado no Capítulo 4, da sua relação com o músico acompanhante. Do mesmo modo, parece ter havido uma longa história da procissão musical especializada - procissões com um único modo emocional no seu núcleo que parecem ser, se a Andaluzia atual for um exemplo, conscientemente cultivadas.

Este capítulo tratará a música dos coros processoriais de El Rocío a partir de duas abordagens. A abordagem principal será de uma perspectiva performativa e ritual que se centra no papel que a música desempenha dentro da peregrinação. Estou a sugerir que as formas musicais da Andaluzia e a sua morfologia dentro do processo ritual encontram a sua manifestação final na estética comportamental - uma estética que, argumentarei, é criada dentro do processo ritual, um processo que é, em muitos aspectos, inseparável das práticas musicais. A tentativa de compreender o papel do coro e a sua relação com El Rocío também apontou para um processo de comportamentos musicais e rituais que contribuem para a emergência da individualidade num esforço comunitário. A individualidade e a estética comportamental parecem estar intimamente relacionadas.

A segunda abordagem, e é secundária, é a histórica. Forneci apenas todo o material histórico relativo ao coro que considerei relevante para a prática atual em El Rocío. No entanto, o legado histórico do canto

O coro processional, não só na Andaluzia, mas também a nível transcultural, constituiria por si só um tema rico para futuros trabalhos etnomusicológicos e de musicologia histórica.

### **A Salve Maria**

Começamos com a *Salve Maria*, uma oração inspirada nas palavras do Arcanjo Gabriel na Anunciação. A "Avé Maria" (como é conhecida em inglês) é uma oração que contém elementos de outras cenas bíblicas, incluindo a saudação de Isabel a Maria: "Bendito é o fruto do teu ventre". (N.A.C.E www 2006.). A oração é também chamada "Saudação Angélica", ou no Rocío , como se pode observar no itinerário (ver Apêndice B): "*Rezo del Angelus*" (Oração do Anjo).

Depois do primeiro ano, quando comecei a escrever sobre El Rocío, examinava o itinerário publicado pelos Hermand na sua revista "*Granada Rociero*", e ficava sempre perplexo com as entradas do "Rezo Angelus", porque não me lembrava de ter rezado regularmente no caminho. Nunca ouvi ninguém rezar porque ninguém rezava, pelo menos como eu entendia a palavra "oração". Mas, claro, quando me apercebi que a oração do Angelus era a "Salve", percebi que não só tinha ouvido a oração todos os dias, como a tinha estado a "rezar" com o coro.

Mas a razão pela qual eu não reconheci a oração cantada, nem mesmo pelas palavras, é porque há um número de diferentes "Salve Marias", às vezes chamadas de "*Salve Rocieras*", ou mesmo apenas "*Salves*", para abreviar, e cada Hermandad escolhe uma, ou cria a sua própria, e então a canta exclusivamente. A Salve que se segue foi escrita em coautoria pelo famoso escritor de Sevilhanas e Sevilhanas Rocieras, Manuel Pareja Obregón, e fazia parte de

a *Misa Rociera* (Missa dos peregrinos do Rocío). A Salve tornou-se popular em toda a Andaluzia e podia ser ouvida na rádio ou em qualquer lugar. Escolhi transcrever esta Salve porque é de longe a mais conhecida de todas as Salves e é cantada por muitas Hermandades.

**"Dios te salve Señora" (Deus te salve Senhora)** "Deus te salve Senhora" (Hail to you Lady)

**I (verso)**

Dios te Salve  
del rocío Señora.  
Luna, Sol, Norte y Guía  
y Pastora celestial.

María Deus te salve Maria (Ave Maria)  
Lady of the Rocío  
Lua,Sol e Guia (Estrelado Norte)  
Pastora

**estribilho (refrão)**

Olé, olé, olé,  
Al rocío yo quiero  
a cantarle a la Virgen con fe  
Olé, olé, olé, olé,

volverPara o Rocío quero voltar  
Cantar com fé à Virgem con un  
Com um Olé

Dios te Salve  
todo el pueblo te  
y repite a porfia  
tu no hay otra igual.

María Salve Maria  
adoraO povo adora-te  
e repetir sem fim Como  
Comotu não há outro

**estribilho (refrão)**

**III**

Dios te Salve  
manatial de dulzura.  
A tus pies noche y  
te venimos a rezar. Viemos até vós para rezar

María Salve Maria  
Doce amanhecer  
diaAté aos teus pés noite e dia

**estribilho (refrão)**

R. de León, M. Clavero, e M. Pareja Obregón e G. Valle

**Figura 5-1 Transcrição de "Dios te salve Señora"**  
**R. de León, M. Clavero, y M. Pareja Obregón y G. Valle (Transcrição de W. Gerard Poole)**

## Dios te salve Señora

Drum | 2 160 | etc

Voice | 2 160 | C G F G<sup>7</sup>

Dios te sal - ve Ma - ri - a, del

12 | F C | — roc - i o Señ - o ra. Lu - na, Sol, Norte y

23 | G F C G C | Gu - ia y Pas - tor - a cel - les - ti - al.

34 | C G F G<sup>7</sup> | Dios te Sal - ve Ma - ri - a, to - do el pue - blo te

46 | F C G | a - dor - a. Y re - pite a por - fi -

56 | F C G C | a, Co - mo tu no hay o - tra i gual.

65 **estribillo** C G C G C G C  

 75 G C  

 Al ro  
 84 ci-o yo quier-o vol-ver, G<sup>7</sup> F C C  

 93 G C G C G C  

 101 G C  


Obviamente, a melodia de abertura é extremamente ingénua e forçada.

O que é de interesse é a segunda melodia-a do refrão, que é a secção "Olé y Olé", o último compasso do compasso 65 ao compasso 107. É, naturalmente, o motivo da segunda frase da melodia "Al Alba" (Fig. 4-2, compassos 1-15).

O compositor Manuel Pareja Obregón "levantou" o motivo e transformou-o numa frase musical eficaz para o refrão da oração. É difícil dizer o quanto ele realmente pegou da melodia original de Tamborilero. Enquanto na versão dada na Fig. 4-2, a semelhança é óbvia, eu ouvi várias versões nas quais a semelhança é ténue. Não sei dizer se alguns Tamborileros mudam um pouco a melodia para se identificar mais com a versão popular, ou se a variam deliberadamente para evitar a identificação com ela. No entanto, é interessante notar que, embora esta canção seja uma oração, tornou-se uma canção popular em toda a Andaluzia durante a década de 1970 e ainda é, no momento da redação deste artigo, uma canção bem conhecida nessa região.

### **As Sevilhanas Rocieras**

De longe, estas são as canções mais comumente cantadas no Rocío e, durante os anos 70 e grande parte dos anos 80, foram também a música popular dominante da Andaluzia. Uma canção, "*El Amigo*" ("O Amigo") do grupo "Los Amigos de Ginés" tornou-se um sucesso internacional em todos os países de língua espanhola do mundo (Gil Buiza 1991, 4: 65).

### **Antecedentes históricos**

Várias fontes atribuem as actuais sevilhanas às *seguidillas* do século XVII. A *seguidilla* era "...*el cante rociero por excelencia*" ("O canto por excelência do Rocío") ainda na primeira metade deste século (Trujillo Priego 1995, 339). "Como é típico de muitas danças populares, o nome

'seguidilla' pode identificar uma dança, um tipo de verso e uma forma de canção" (Brooks 1988, 201).

A *seguidilla* (pronuncia-se seh-gee-dee-ya) era uma dança cantada cujo modelo básico não era andaluz. A seguidilla era originária do norte de Espanha e tinha sido transformada na região de Cádiz-Sevilha em algo mais andaluz. A fisicalidade da Jota do Norte não pretende ser sensual ou hipnótica; pelo contrário, é marcial e algo acrobática. Esta qualidade marcial era uma característica das danças do Norte e era frequentemente mencionada em crónicas de danças de procissão, mesmo na Andaluzia (Brook 1988, 194-196). Foi a mistura das danças mais acrobáticas e marciais do norte, como é o caso da Jota, com a dança mais lírica e sensual da Andaluzia, como é o caso dos fandanguillos, que deu às seguidillas, e depois às actuais sevilhanas, a sua forma elegante, imponente e sensual. O que é especialmente interessante, em termos dos temas básicos desta tese, é o facto de as primeiras referências da dança/canto serem à sua presença em procissões.

Já em 1625, ouve-se falar das "*coplas Seguidillas*" como interlúdios das procissões de Corpus Christi de Sevilha. Estes "interlúdios" parecem análogos às paragens que experimentei nas procissões de El Rocío. Brooks (1988, 162) sugere que, de todas as danças populares da Andaluzia, foram as Férias Sevillanas - as Sevillanas da atual cidade de Sevilha (por oposição às variações de Sevillanas do resto da província de Sevilha) - que absorveram as mais fortes influências das versões de corte da dança andaluza. Este facto parece lógico quando se considera a

papel administrativo central, incluindo o papel pronunciado e extravagante na produção ritual, que a cidade de Sevilha desempenhou durante o Século de Ouro de Espanha.

### ***Estrutura da dança das sevilhanas***

(O texto que se segue foi reproduzido e adaptado do original com a autorização do autor: Simón el Rubio).

#### ***Definições***

*Passo:* O tipo de passo utilizado (ver abaixo)

*Repetição:* Quantas vezes executar esse passo

*Descrição:* Descrição do passo. Segui o uso normal do espanhol para as descrições. Assim, o passo básico ou padrão da sevilhana que todos aprendem primeiro é o *paso de sevillana*.

#### ***Descrição dos vários tipos de paso***

1= *paso de sevillana / standard sevillana step*

2= *pasada / standard passing step*

3= *esquinas / cantos*

4= *vuelta izquierda / uma única volta à esquerda* 5= *cierre / fechar*

6= *pasos arrastrados / brush steps* (pense em patinagem no gelo)

7= *pasos cruzados / passos cruzados* (na realidade "pas de basque": "passo basco")

8= *vuelta izquierda punteando con pie derecho / virar para a esquerda e apontar o pé direito* (para o parceiro)

9= *vuelta derecha punteando con pie izquierdo / virar para a direita e apontar o pé esquerdo* (para o parceiro)

10= *zapateado / trabalho de pés* (o material pesado na terceira sevilhana)

11= *pasada, tiempo de espera / passo de passagem e tempo de marcação* (consoante a coreografia)

12= *vuelta izquierda y paso montado pie derecho / virar à esquerda e elevar o pé direito* (consoante a coreografia)

13= *vuelta derecha y paso montado pie izquierdo / virar à direita e elevar o pé esquerdo* (consoante a coreografia)

14= *careos / tipo de passo de passagem utilizado no final da quarta sevilhana*

**Figura 5-2 Gráfico da dança das Sevilhanas**

### ***Primeira Sevilhana***

1	5	passo de sevilhana	1	1	passo de sevilhana	1	1	passo de sevilhana
2	1	pasada	3	4	esquinas	2	4	pasadas
			2	1	pasada	4	1	vuelta izquierda
						5		cierre

### ***Segunda Sevilhana***

1	1	passo de sevilhana	1	1	passo de sevilhana	1	1	passo de sevilhana
6	3	passos arrastados	7	6	passos cruzados	7	8	passos cruzados (círculo)
4	1	vuelta izquierda	4	1	vuelta izquierda	4	1	vuelta izquierda
2	1	pasada	2	1	pasada	5		cierre

### ***Tercera Sevillana***

1	1	passo de sevilhana	1	1	passo de sevilhana	1	1	passo de sevilhana
8	1	vuelta izquierda punteando con pie derecho	10	3	zapateado	11	1	tempo passado de espera
9	1	vuelta derecha punteando con pie izquierdo	4	1	vuelta izquierda	11	1	tempo passado de espera
2	1	pasada	2	1	pasada	4	1	vuelta izquierda
						5		cierre

### Cuarta Sevillana

1	1	passo de sevilhana	1	1	passo de sevilhana	1	1	passo de sevilhana
12	1	vuelta izquierda paso montado con pie derecho	14	1	careo	14	4	cuidados
13	1	vuelta derecha paso montado con pie izquierdo	7	1	passos cruzados	4	1	vuelta izquierda
2	1	pasada	14	1	careo			
			4	1	vuelta izquierda			
			2	1	pasada	5		ciere

Embora esta tabela esteja bem feita, Rubio deixou de fora um item. Cada uma das quatro sevilhanas é iniciada com uma introdução melódica de seis compassos (se estiver a usar 3/8 em vez de 6/8) pelo cantor ou pelo instrumento melódico principal. Durante esta introdução, os dançarinos podem ficar parados ou podem responder ao cantor/instrumento de alguma forma, dependendo do fraseado da melodia que está a ser introduzida.

As sevilhanas são, na verdade, muito mais difíceis do que parecem quando se vê os outros a dançar. As secções requerem passos memorizados que podem ser bastante complicados e que também devem ser suficientemente interiorizados para que o dançarino possa acomodar a dança do parceiro. Uma vez que cada secção tem os seus próprios padrões de dança, ambos os dançarinos têm de estar sempre cientes da copla em que se encontram, mesmo que as coplas estejam a ser encadeadas, uma após a outra, indefinidamente. Para a cantora, isto não é um problema, pois ela pode

escolher qualquer verso em qualquer altura. Mas os bailarinos têm de se manter a par da ordem das

as coplas, caso contrário, os seus giros e passes serão cruzados. Mais importante ainda, as paragens entre coplas que terminam em posturas congeladas são precisas e devem ser executadas em concerto por ambos os dançarinos. No entanto, nos pequenos grupos íntimos de amigos e familiares, os quatro conjuntos formais de sevilhanas nem sempre são cumpridos. Muitas vezes, cada copla do cantor é apresentada isoladamente como uma nova sevilhana e os bailarinos executam um movimento de dança simplificado que, no entanto, está em conformidade com as estruturas básicas da métrica. A terceira copla, a que tem o zapateado (uma breve secção de trabalho de pés com carimbos), é a mais frequentemente deixada de fora.

Embora Rubio dê uma descrição excelente e concisa dos diferentes pasos, ele não indica quantos compassos cada passo leva para ser completado e, portanto, é fácil concluir, depois de somar o número de repetições, que as quatro sevilhanas são de comprimento desigual; elas não são. Cada sevilhana tem exatamente a mesma duração - um total de 40 compassos de 3/8 (ou 20 de 6/8):

Introdução:	6
Primeiro Tercio:	12
Segundo Tercio:	12
Terceiro Tercio:	10

O 10º compasso não está efetivamente concluído no terceiro terceto. O *cerre* dramático, ou "fecho", no primeiro tempo deste compasso final deixa um silêncio de dois tempos. O fecho no 10º tempo de um compasso de 12 tempos, em que os dois últimos tempos são considerados descansos ou finais de frase, ou o final da peça, é comum nos ritmos compostos flamencos. Nos compassos de 12 tempos de 2x3 + 3x2, o 10º tempo é o tempo de finalização final ou o tempo sobre o qual o fraseado melódico tende a girar. Nas Sevilhanas vemos o mesmo padrão, mas aplicado ao décimo compasso (em vez de uma 10ª contagem) da frase de 12 compassos.

Há também a questão do *compás*. O *compás* não é nem a métrica nem a contagem, mas sim os acentos rítmicos que dão à forma o seu carácter especial. Isto é especialmente importante quando se delimita entre formas que partilham a mesma métrica e a mesma contagem. No caso das sevilhanas, há dois padrões de acentuação importantes. O primeiro é o acento de condução que está na base de todas as Sevilhanas:

**Padrão A**  
> >> > >>  
123 123 123 123...

Os acentos são fornecidos pelas palmas ou pelo tambor, caso exista. O acento acima é o acento básico dos segmentos introdutórios e das transições entre tercios e entre coplas.

No entanto, durante as diferentes *pasadas*, e também nas *cruzadas*, secções em que os bailarinos se encontram em proximidade mais prolongada, os acentos mudam ligeiramente, mas decididamente, para isto:

**Padrão B**  
> > >  
123 123 123

### *Os olhos e a tensão corporal como estética integral*

O forte acento no primeiro compasso surge numa altura em que os dois bailarinos se olham nos olhos. O impulso repentino e mais firme cria uma tensão que é depois aliviada pelos passos de transição, em que o ritmo volta ao acento do padrão A e se inicia a copla seguinte. Estas mesmas batidas terciárias com o forte acento inicial são também aplaudidas durante os momentos intensos de interação com a Virgem durante a

Salida, ou mesmo com o Simpecado nas procissões formais em momentos de grande exaltação emocional. Mas no terceiro tercio, em vez de aliviar a tensão do final do paso Sevillanas, os dois bailarinos terminam abruptamente frente a frente, olhando nos olhos um do outro (dependendo da sua interação) ou, em algumas versões mais coreografadas, a dança terminará com uma postura íntima entre os dois bailarinos: às vezes uma espécie de carícia, outras vezes quase um desafio.

A prática não é uma afetação de alguns dançarinos; é um aspeto importante da própria dança. O papel dos olhos é normalmente ensinado nas aulas de sevilhanas, mas raramente é mencionado quando se analisam os passos e as formas. Além disso, Carretero afirma que o *paseo* das seguidillas (que é o atual *paso* das sevilhanas) é o "mais antigo e menos alterado" dos movimentos da dança espanhola" (1980, 108). O contacto visual, tão importante para esta parte da dança, é igualmente antigo e diz muito sobre a natureza interior da dança andaluza.

### O pellisco

O *pellisco* (literalmente "beliscão") é um movimento físico súbito e breve que serve para armazenar a tensão e libertá-la rapidamente na dança. Isto pode ser visto de forma mais pronunciada no primeiro momento de cada copla, uma vez que a dança é sobre o currículo.

No entanto, é um movimento que ocorre em maior ou menor grau ao longo da dança e pode ser pronunciado nas danças flamencas mais dramáticas.

O *pellisco* é simplesmente um momento em miniatura, visível, da luta constante entre a tensão e a libertação que caracteriza a força motriz interna das sevilhanas, em certa medida, e do flamenco, em maior grau. Estes movimentos

indicam

uma sensibilidade minuciosa à tensão e à libertação em relação ao ritmo, às emoções e ao movimento.

Se observarmos os bailarinos das sevilhanas, torna-se evidente que estes movimentos breves, ainda que por vezes subtils, revelam na realidade muito sobre a estética interiorizada da dança andaluza. O *pellisco* é apenas uma manifestação deste jogo com a dinâmica do corpo, uma súbita extração e libertação de tensão física a partir do interior. É um análogo da extração e libertação (exteriorização) da tensão emocional que é tão característica da canção.

### ***Sevilhanas e competência técnica***

Ao ver "El Sevillano" dançar, tornou-se evidente o quanto virtuosa a dança das sevilhanas se pode tornar se um dançarino tiver o domínio da dança e quiser explorar as suas possibilidades. Os níveis de elaboração e complexidade que podem ser trabalhados na forma básica das sevilhanas podem ser surpreendentes. No entanto, esta é uma observação comum também no flamenco, o aumento da complexidade e da técnica não é de todo uma indicação de melhor ou pior desempenho. A estética geral é o mais importante, e isso pode ser conseguido com pouca complexidade. A filmagem que fiz dos Rocieros dançando e cantando no rengue após a travessia do rio Quema é um excelente exemplo, tanto do papel que os olhos desempenham como de como a dança pode ser estética nas suas variações mais simples.

## *A divindade, o grupo e o indivíduo na dança das Sevilhanas*

Dançar para a imagem, tal como cantar para a imagem, transfere-se para dançar e cantar uns para os outros. O mesmo se pode dizer da prática das *promesas*. Dança-se para celebrar a Virgem, dança-se para celebrar o Rocío e dança-se para celebrar o outro. A dança contém os três temas, e isto é especialmente verdadeiro devido ao aspetto de emparelhamento, ou acoplamento, da dança das Sevilhanas. Esta é, de facto, a caraterística que mais distingue as Sevilhanas de todas as outras danças da Andaluzia: é especificamente uma dança de casal. Mesmo o seu parente mais próximo, a família de danças fandanguillos, é executada como danças de grupo que são frequentemente segregadas por género (mais sobre isto abaixo).

Como já foi descrito por Merchante (1999, 16-21), a família de danças que surgiu em toda a Andaluzia associada aos fandangos, ou seja, a dança *Granainas* da província de Granada, são todas basicamente semelhantes. A caraterística mais importante que notei é que as danças da Andaluzia, fora do flamenco, tendem a ser danças de grupo. Podem ser dançadas pelos homens, muitas vezes como danças de guerra e/ou do sol, ou pelas mulheres como danças à Virgem (Merchante 1999, 58). Se forem dançadas por ambos os sexos, não são tanto danças pessoais como danças de exibição geral: exibições de virilidade, beleza, graça, etc., mas num ambiente comunitário.

As sevilhanas, como já foi referido, são sobretudo uma dança de um para um, não necessariamente erótica, mas sempre algo íntima, quer seja dançada por filho e mãe, irmã e irmão, pai e mãe, ou entre jovens amantes. Creio que este aspetto da dança contribuiu muito para o desenvolvimento das Sevilhanas Rocieras

como género musical. Como veremos no desenvolvimento da canção, o movimento em direção à expressão individual manifesta-se em mudanças estruturais particulares.

### *Resumo das características*

O leitor já deve ter notado três elementos básicos desta dança:

(1) A dança tem um elemento intelectual, independentemente de quão fisicamente interiorizada a dança se tenha tornado, que tem, até certo ponto, de continuar a funcionar para que a dança possa ser executada. Isso, combinado com a estrutura stop/go da dança em relação às quatro coplas, não é conducente ao tipo de repetição necessária para a indução de transe, pelo menos não qualquer tipo que tenha sido observado até agora.

(2) A dança é sobretudo uma dança de casal. Isso, e o elemento de contacto visual que lhe é inerente, encoraja um elemento de namoro, um potencial para o romântico ou o erótico que pode ser minimizado ou acentuado pelos dançarinos, mas que não pode ser completamente ignorado. No entanto, o erótico também pode ser incluído numa intimidade generalizada, de tal forma que membros da família, pessoas de diferentes idades e até elementos do sagrado podem ser acomodados de acordo com as circunstâncias e diferentes modalidades emocionais e graus de formalidade. As Sevilhanas podem ser formais ou íntimas, emocionais ou neutras, e todos os graus entre elas.

(3) A dança, embora estruturalmente bem definida, deixa espaço para a improvisação individual, incluindo uma interação um-a-um entre os bailarinos ou uma demonstração mais pessoal de habilidade e estilo.

Estes elementos básicos da dança são suficientemente complexos para exigir

um elevado grau de auto-consciência e de presença mental/emocional. A dança exige

atenção intelectual e coordenação física, ao mesmo tempo que pode servir para estimular a interação emocional e pessoal. É estruturado formalmente para facilitar a sincronização do grupo e suficientemente flexível para encorajar as idiossincrasias individuais.

Com base nestas observações bastante óbvias, as Sevilhanas, embora contribuam para a estruturação emocional e para a incorporação das estruturas comportamentais da *formalidad*, não promovem a indução do transe. Além disso, as características inerentes actuam de facto para bloquear esse movimento. Isto é análogo às práticas dos rituais de El Rocío em geral, onde a indução de transe simplesmente não é uma característica, com a possível exceção da Salida (a ser abordada no Capítulo 10), e aí a dança das sevilhanas não tem qualquer papel.

### *Paso, paseo, salida como reflexo da relação íntima entre ritual e dança na Andaluzia a nível simbólico*

A palavra *paso* significa passo, como em passo de dança, ou passagem, como em passagem (como El Paso, Texas, refere-se a uma porta de entrada ou passagem para o Texas a partir do México). *Paso* também pode referir-se a movimento. Já mencionei a importância das secções de *paso* na dança das Sevilhanas. É instrutivo notar, no entanto, como estes termos se relacionam intimamente com o ritual andaluz em geral.

Durante a Semana Santa, as imagens transportadas nos seus palanquins são designadas por *pasos*. Uma cofradía pode ter um ou dois pasos, ou seja, dois pasos compostos por uma Virgem e um Cristo, ou só a Virgem, ou só o Cristo. Os pasos, que se referem às imagens, são postos a "dançar" pelos jovens que as transportam por

baixo (os *costaleros*). Fazem-no movendo-se ligeiramente de um lado para o outro à medida que avançam

para criar um fluxo rítmico que é depois marcado por um som de balanço e tilintar à medida que a cota de malha e o tecido balançam ao ritmo. Por vezes, os *costureiros* fazem com que o *paso* dê passos de dança para a frente e para trás, executando passos para trás e investidas para a frente, tudo ao mesmo tempo que a banda de música. Os passos para trás têm sido usados tanto em danças de corte como em danças processionais na Andaluzia e outros locais da Europa (Brooks 1988, 199-203).

A palavra *salida* também é indicativa. A palavra é usada da mesma forma que usamos a palavra "exit" em inglês, mas significa "sair" ou "ir para fora", por isso pode referir-se a uma imagem que sai do local onde está alojada, ou pode também referir-se a um dançarino que entra no palco para começar a sua dança, ou que sai do palco (ou apenas do círculo) para terminar a dança. Existem muitas danças da província de Huelva (onde se situa El Rocío) onde, como já foi referido, os *fandanguillos* são dançados por bailarinos masculinos em honra de um santo masculino, como São João Batista. Estas danças tendem a ser de natureza um pouco marcial e estão intimamente relacionadas com os rituais pré-cristãos do Solstício. As danças são muitas vezes executadas no topo de colinas, onde os dançarinos podem observar melhor o nascer do sol, ou *salida*, do sol (Merchante 1999, 80-81, 191). As danças tendem a ser danças de exibição em grupo, muito comunitárias.

Na cultura cigana andaluza, a dança da Salida pode assumir uma relação muito mais importante e íntima. Quando uma rapariga atinge a maioridade, faz parte da sua iniciação ser apresentada à família e aos amigos através da dança. Esta *Salida* é um momento importante e emotivo para todos os presentes. Outro uso da palavra *salida* que é relevante diz respeito à própria romaria. Quando a Hermandad, em plena procissão formal, inicia a sua peregrinação, também se chama *salida*. Estas relações

de palavras, embora em

As suas próprias características, que podem não revelar necessariamente qualquer significado real de ligação, quando tomadas em conjunto com o que pode ser experimentado diariamente, simplesmente apoiam o que já é evidente: que a cultura andaluza está impregnada de práticas de dança e canto que se baseiam em rituais sagrados.

### *A dança cantada*

A letra das sevilhanas está dividida em secções chamadas *coplas*. Estes versos concisos, compostos por três a quatro linhas octassilábicas, constituem a métrica lírica básica utilizada em quase todas as canções andaluzas, independentemente da forma musical ou da métrica. (Naturalmente, há muitas excepções à linha do verso octassilábico, mas em geral a sua aplicação é consistente). Cada sevilhana consiste em quatro (ou às vezes apenas três) coplas e cada copla começa com dois versos que introduzem o tema melódico da copla, bem como o assunto. Mas para confundir a questão, às vezes cada copla é chamada de Sevillanas, como faz o Sr. Rubio ao descrever as coplas de dança.

Isto pode sugerir que a terminologia da dança é ligeiramente diferente, mas também pode ser devido ao facto de que muitas vezes um cantor pode escolher uma copla de uma Sevillanas diferente (como numa canção completa de quatro coplas Sevillanas), caso em que os dois primeiros compassos introduzirão melodias completamente diferentes para cada copla das quatro coplas "Sevillanas" resultantes. A afirmação temática em si é de apenas três compassos, seguidos de três compassos de puro ritmo. Se houver uma guitarra, o dedilhado usado para as Sevilhanas será usado para preencher os três últimos compassos das introduções. Se, entre coplas, o cantor ou o

instrumentista não estiver pronto para introduzir o tema seguinte (copla seguinte), pode haver uma continuação do padrão rítmico até que o tema seja introduzido.

No entanto, como foi dito acima na secção relativa à dança, independentemente do que possa estar a ocorrer na melodia e na harmonia, as sequências de dança permanecem fixas para cada tercio dentro de cada copla, e para cada uma das quatro coplas dentro de cada Sevilhanas completa. (Note-se que o termo "salida" não é usado para a entrada do cantor ou do guitarrista. É estritamente um termo usado em referência à dança. Um cantor que "entra" para iniciar o seu canto não constitui uma salida, e a apresentação de material temático pelo guitarrista também não é referida como uma salida).

As sequências harmónicas e as melodias são secundárias em relação à relação rítmica entre a dança e os versos. A dança e os versos devem encaixar exatamente, e isto pode ser feito sem qualquer consideração melódica, como no caso das muito antigas "Sevillanas Correleras", um tipo de Sevillanas que são gritadas ritmicamente sem melodia (Gil Buiza 1991, 1: 167). Os versos que constituem os três tercios dentro de cada copla de Sevillanas não são estruturalmente diferentes de tercio para tercio, exceto, é claro, que as palavras mudam. Não há mudanças estruturais na métrica poética dos três tercios de cada copla que sejam análogas às mudanças nos passos de dança que caracterizam as coplas dançadas. No entanto, o terceiro tercio de muitas sevilhanas introduz frequentemente uma contra-melodia que enfatiza a paragem no décimo compasso, mas mais frequentemente o terceiro tercio simplesmente direciona a melodia um pouco mais para cima na última linha melódica. Todas as primeiras canções sevilhanas que encontrei, como é evidente nas bandas sonoras 4 e 5, não apresentam esta variação, o que sugere que se trata de uma inovação recente. Além disso, não é invulgar que o cantor cante uma copla de uma Sevilhana completamente diferente para cada uma das quatro (ou três) coplas. Neste

caso, as melodias mudam completamente de copla para copla. Mais uma vez,

esta parece ter sido também uma inovação recente, devido ao facto de as primeiras sevilhanas, quando cantam as três ou quatro coplas, serem uniformes em termos de conteúdo melódico, e o conjunto completo ser normalmente cantado.

O que se segue é uma decomposição esquemática da estrutura lírica em relação à métrica dançada, primeiro para tornar clara a estrutura poética em relação às estruturas da dança. A transcrição musical básica é dada depois na Fig. 5-3. Na gravação do CD que acompanha esta dissertação, esta copla de Sevilhanas em particular serve como a segunda copla numa Sevilhanas de três coplas (CD Soundtrack 5). A sua métrica poética adere à fórmula octossilábica, de modo que se o leitor simplesmente pronunciar as palavras foneticamente enquanto ouve a recodificação, e/ou mantendo a contagem de  $\frac{3}{4}$  internamente, pode ver como as palavras são feitas para se encaixarem na métrica, e ao mesmo tempo ver que pode haver uma grande flexibilidade envolvida na tomada dessa decisão. Por esta razão, os coralistas têm de ensaiar bastante para que todos cantem a letra das Sevilhanas da mesma forma. É também provável que por esta mesma razão, antes do advento do Coro Rociero, muitas das primeiras Sevilhanas que este investigador encontrou eram cantadas por solistas, tal como as duas primeiras na gravação. Esta copla não tem uma contra-melodia para o terceiro tercio e, portanto, todos os três tercios são cantados com a mesma melodia.

### La Vuelta del Camino ("Loran los Pinos del Coto")

A canção abaixo é sobre a viagem de regresso no final do Rocío ("The Return" e "The Pines of the Reservation [forest of la Doñana] Cry", letra e música de Alfredo Santiago e J. A. Hurtado, 1970).

LLORAN LOS PINOS DEL COTO melódica] DESPIDIENDO A LAS CARRETA	[Quatrocópassos de afirmação [Dois compassos de ritmo ou preparação instrumental e rítmica].
DESPIDIENDO A LAS CARRETAS de 3/8] LLORAN LOS PINOS DEL DESPIDIENDO A LAS CARRETAS QUE YA SE VAN POCO A POCO POR EL CAMINO DE compasso de 10]	1-2 [dois primeiros compassos COTO3-4 5-6 7-8 VUELTA9-10 [a melodia pára no primeiro 11-12 [palmas instrumentais ou rítmicas]

[Segundo Tercio]

SÓLO SE QUEDA' I PALACIO,

SOLA LA RAYA Y EL QUEMA  
LOS CARRILES CON LOS  
SURCOS QUE DEJARON LAS  
CARRETAS.

[a mesmamedida para a relação  
frasal SÓLO SE QUEDA 'I PALACIO  
como no primeiro tercio]

[Terceiro Tercio]

TODO SE VA TERMINANDO  
acima] TODO SE VA TERMINANDO  
COMO UM SONHO QUE SE ALEJA,  
MAS A PALMA DA MÃO BRANCA  
EN MI CORAZON SE QUEDA

[o mesmo que

[No primeiro compasso do décimo compasso de  
Na quarta copla do terceiro tercio, a  
música, a melodia, o ritmo e a dança  
param subitamente. Isto marca o fim de  
uma Sevilhanas Copla]

A Fig. 5-3, abaixo, é uma transcrição das mesmas Sevilhanas com a melodia e o gráfico de acordes. Eu transcrevi a peça em 6/8 porque é mais fácil de notabilizar dessa forma (as barras tornam-se demasiado intrusivas em 3/8). Algumas Sevilhanas parecem definitivamente mais em 3/8 e outras, se forem mais relaxadas e lânguidas,

sentem-se melhor em 6/8.

**Figura 5-3 "La Vuelta del Camino" ("Loran los Pinos del Coto")**  
Letra e música de Alfredo Santiago e J. A. Hurtado, 1970 (CD Soundtrack 5, segundo Sevillanas) (Transcrição de W. Gerard Poole)

## *A base harmónica das Sevilhanas: Uma forma musical híbrida de grande flexibilidade tonal*

### Notas de prefácio

As transcrições que fiz nesta secção, tal como ao longo deste trabalho, são esboços básicos de ritmo, melodia e harmonia. Servem apenas para revelar os contornos básicos da melodia e os fundamentos harmónicos quando relevantes. Os objectivos das transcrições são elucidar preocupações musicais específicas e, a essa luz, é assim que devem ser consideradas. Cada transcrição é acompanhada por uma banda sonora.

Além disso, seria benéfico para o leitor ouvir as três gravações encontradas nas bandas sonoras 6-9 que pertencem à família dos Fandangos das formas musicais andaluzas. Embora essa família não seja tratada formalmente até mais adiante no capítulo, será referida ocasionalmente nesta secção e o significado dessas referências será tornado mais claro pelas gravações.

As formas de canto na Andaluzia são designadas por "*palos*" ("paus", como em "*ramos*" ou como em "*espécie*" ou "*tipo*", mesmo como na conotação de estrutura de suporte como "*poste*"), que são muitos e constituem o sistema de música tradicional andaluza que, na sua totalidade, não tem um nome específico (para uma discussão sobre os problemas de classificação das formas, ver Molina 1963<sup>18</sup>, 15-44. Para uma excelente descrição - ainda que talvez não perfeita, dados os problemas levantados por Molina - das formas e da sua genealogia, ver Pohren 1990, 101-162).

As Sevillanas Rocieras começaram como uma mistura do *Fandango de Huelva*, uma outra forma musical andaluza da província de Huelva (ver Apêndice B), melodicamente mais emotiva e arrítmica, com a forma dançada mais leve

da "Feria Sevillanas" ("feira", "festival" Sevillanas), uma sevilhana popular que se realiza na feira anual da cidade de *Sevilha*<sup>19</sup> (ver App. B para a localização relativa a El Rocío e a *Enciclopédia de Sevillanas* (4: 23), para a relação com a cidade de Sevilha). As sevilhanas são muito mais diatónicas na sua modalidade do que a maioria das formas andaluzas, pelo que, em geral, se baseiam mais profundamente nas tonalidades da harmonia funcional e na relação harmónica I/V (ou i/V). Se uma determinada Sevilhana for cantada no modo andaluz, então os acordes de abertura (se houver acompanhamento) utilizarão apenas os dois acordes, V e VI, para fixar a tonalidade (se o guitarrista souber de antemão o que o cantor vai cantar) como uma relação V/i substituta em termos de harmonia funcional. É a cadência de meio passo frígio descendente que fixa o som modal andaluz. Se a canção não for cantada no modo andaluz, e muitas, se não a maioria, não o são, então os acordes de abertura serão uma sequência de abertura V/I ou V/i. A relação de acordes de abertura V/i sugere geralmente uma tonalidade menor harmónica que não está comprometida com a variação andaluza do modo frígio descendente, e que soará muito como muitas canções europeias numa tonalidade menor harmónica. É claro que nos últimos anos as secções introdutórias de abertura se tornaram elaboradas em alguns casos, mas estas elaborações limitam-se quase exclusivamente às gravações. No Rocío, só ouvi as tradicionais aberturas de dois acordes, mesmo em canções cujas versões gravadas abriam com uma introdução mais elaborada.

Como consequência da tonalidade maior/menor predominante nas sevilhanas, estas tornaram-se mais comprometidas melodicamente com os intervalos da escala de afinação temperada - algo que grande parte da canção andaluza anterior, especialmente a mais antiga

As formas do *cante jondo* flamenco e as variações da *saeta processional* ainda resistem. Embora os etnomusicólogos não tenham, tanto quanto sei, chamado a atenção para este facto, pode supor-se que os cantores do passado estavam conscientes das tonalidades conflituosas inerentes entre a modalidade das canções mais antigas e a nova modalidade representada pela guitarra. Durante o século passado, até há pouco tempo, essas formas mais antigas não eram cantadas com acompanhamento de guitarra, e os cantores resistiram inflexível e deliberadamente à intrusão da guitarra nessas canções (Molina 1963, 140-141; Pohren, 1962, 154; Gómez 2001; bandas sonoras 1-9; Arrebola 1995, 5-7; et al.).

O compromisso diatónico das Sevillanas pode sugerir uma influência mais forte da corte sobre as Sevillanas, através das Seguidillas que datam do século XVII, e pode ter influenciado as suas estruturas harmónicas no início do seu desenvolvimento (Carretero 1980, 43; *Enciclopedia de Sevillanas* 1: 25). Seja como for, o compromisso diatónico abre mais possibilidades harmónicas que permitem às sevilhanas abranger a "gama-ut" harmónica (por assim dizer) das *correleras*, que são gritadas para uma Sevilhanas rítmica poderosa, e consequentemente não têm quaisquer qualidades harmónicas ou melódicas, às sevilhanas harmonicamente mais simples baseadas em harmonias I/V ou i/V, às sevilhanas que seguem o modo andaluz e, finalmente, às sevilhanas baseadas em pianos e orquestras que tiram o máximo partido da harmonia funcional diatónica, como as escritas por Manuel Pareja Obregón e outros. (Trilhas sonoras 4-9 em "Progressão das Sevilhanas" no CD que acompanha a obra e Figs. 5-4 a 5-9, abaixo). Como demonstram as tabelas de acordes nas transcrições abaixo, uma característica estrutural chave da transformação das Sevillanas Rocieras baseia-se nos seus potenciais harmónicos diatónicos inerentes.

de um tipo inicial de sevilhanas gravado em 1916 pela famosa cantora "Nina de Los Peines" (1890-1969), que transcrevi da antologia Sevillanas, *Sevillanas Históricas Vol. II* (EFE 2002). Note-se que a relação do acorde frígio de meio passo ocorre apenas no corpo da canção em três pontos, incluindo o centro, enquanto o início e o fim são tonalidades V/I. Nas Sevilhanas seguintes (Fig. 5-5), da mesma antologia, o movimento do acorde de Fá Maior para Mi Maior domina toda a canção. Em "Lloran los Pinos" (Fig. 5-3) - como já foi referido, uma Sevillanas Rocieras - o movimento de meio passo entrecorta a canção no início e no fim, mas a maior parte do corpo da canção está de facto numa tonalidade V/I clara. O facto de as cadências diatónicas maiores poderem ocorrer no início e no fim das melodias, em vez de apenas no meio, como é o caso do parente próximo das Sevillanas; Os Fandangos de Huelva (que serão tratados mais adiante neste capítulo), ou que as cadências diatónicas possam ser as únicas cadências funcionais, constituirão uma das duas diferenças mais significativas entre as duas formas, e fornecerão a trajetória evolutiva que as Sevilhanas tomarão ao desenvolver-se em El Rocío como uma forma de canção andaluza devocional. A segunda distinção importante, que pode ser considerada uma consequência da primeira, é o facto de as sevilhanas não se comprometerem com um contorno melódico específico. A melodia pode assumir qualquer forma, desde que esteja em conformidade com a métrica da dança, tal como descrito acima no gráfico da dança na Fig. 5-2, acima.

**Figura 5-4 Transcrição de "Ronda Mi Calle"**  
Cantado por Niño Escacena em *Historia de Las Sevillanas Vol. II* (CD Soundtrack 1)  
(Transcrição de W. Gerard Poole)

**Track 2**



6 E F

A musical score for a sixteenth-note exercise. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a '4'). The score consists of five measures. Measure 6 starts with a sixteenth-note E. Measures 7 and 8 show eighth-note patterns: measure 7 has two eighth notes tied together, and measure 8 has three eighth notes tied together. Measures 9 and 10 continue the sixteenth-note pattern, ending with a sixteenth-note F.

10 E F E

A musical score for a sixteenth-note exercise. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a '4'). The score consists of five measures. Measure 10 starts with a sixteenth-note E. Measures 11 and 12 show eighth-note patterns: measure 11 has two eighth notes tied together, and measure 12 has three eighth notes tied together. Measures 13 and 14 continue the sixteenth-note pattern, ending with a sixteenth-note E.

15 F E F E

A musical score for a sixteenth-note exercise. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a '4'). The score consists of five measures. Measure 15 starts with a sixteenth-note F. Measures 16 and 17 show eighth-note patterns: measure 16 has two eighth notes tied together, and measure 17 has three eighth notes tied together. Measures 18 and 19 continue the sixteenth-note pattern, ending with a sixteenth-note E.

20 E

A musical score for a sixteenth-note exercise. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a '4'). The score consists of five measures. Measure 20 starts with a sixteenth-note E. Measures 21 and 22 show eighth-note patterns: measure 21 has two eighth notes tied together, and measure 22 has three eighth notes tied together. Measures 23 and 24 continue the sixteenth-note pattern, ending with a sixteenth-note E.

22 F E

A musical score for a sixteenth-note exercise. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by a '4'). The score consists of five measures. Measure 22 starts with a sixteenth-note F. Measures 23 and 24 show eighth-note patterns: measure 23 has two eighth notes tied together, and measure 24 has three eighth notes tied together. Measures 25 and 26 continue the sixteenth-note pattern, ending with a sixteenth-note E.

### Track 1

Niña de Los Peines

$\text{♪}=225$

1 C G C G etc

3 C G7 C G7 C G C7 E

8 F G C G7 C G7

13 C7 E F G C

17 G7 C G7 C7 E F

21 G C G7 C G7 C

**Figura 5-5 Transcrição de "En el Suelo Que Pisa la Sevillana"**  
**Cantado por Niña de la Lafalfa em *Historia de Las Sevillanas Vol. II.* (CD Soundtrack 2) (Transcrição de W. Gerard Poole)**

Track 3

The musical score consists of six staves of music for a single instrument, likely a guitar or mandolin, in common time (indicated by '6/8'). The tempo is marked as =200. The score includes lyrics and chords:

- Staff 1: C, G, C, G, C, etc.
- Staff 2: 3, G, C, G C, C<sup>7</sup>, F
- Staff 3: 9, G<sup>7</sup>, C, A<sup>7</sup>, Dm, G<sup>7</sup>, C, G C
- Staff 4: 14, C<sup>7</sup>, F, G<sup>7</sup>, C, A<sup>7</sup>, Dm, G<sup>7</sup>, C, G C
- Staff 5: 19, C<sup>7</sup>, F
- Staff 6: 21, G<sup>7</sup>, C, A<sup>7</sup>, Dm, G<sup>7</sup>, C

**Figura 5-6 Transcrição de "Nació En La Cava"**

**Coro Rocío de Nuestra Señora del Rocío de Triana. Pareja Obregón: Tributo RCA 74321 35802 2.** (Das três Sevillanas no CD Soundtrack 3 [incluindo "Cigüeñas del Palacio" e "La Luna Tiene a Gala"], apenas esta é transcrita; as estruturas harmónicas são semelhantes). (Transcrições nas Figs. 5-6, 5-7, e 5-8 por W. Gerard Poole)

**Figura 5-7 Transcrição de "Entre Sevilla Y Triana" e "Sevillanas de La Reina" Jarcha, Manuel Pareja Obregón: Tributo, RCA 74321 35802 2. (CD Soundtrack 4)**

**Figura 5-8 Transcrições de "Solano De Las Marismas", "Lloran Los Pinos del Coto" e "El Ultimo Adiós"**

**Três Sevillanas tercios de três Sevillanas separadas de vários artistas em *Una Noche del Camino* CD 2 faixa 10. DDD CDP 4/600 (CD Banda Sonora 5)**

**Track 4**

♩ = 190

1 G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> C F

5 G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> C C G<sup>7</sup> C F

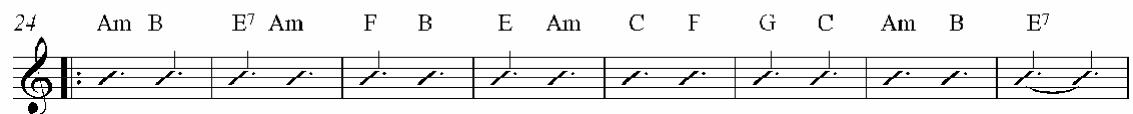
9 G G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> C F

13 C G<sup>7</sup> C F G G<sup>7</sup> C F

17 C G<sup>7</sup> C C G<sup>7</sup> C F

21 G G<sup>7</sup> C

24 Am B E<sup>7</sup> Am F B E Am C F G C Am B E<sup>7</sup>



32 Am E<sup>7</sup> Am E<sup>7</sup> Am



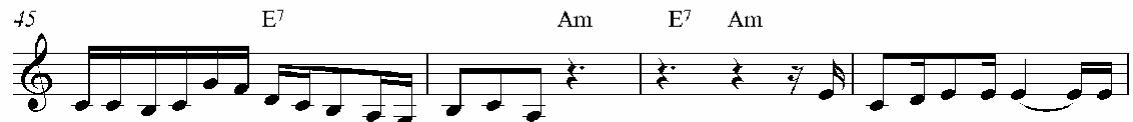
37 B Dm Am E<sup>7</sup> Am



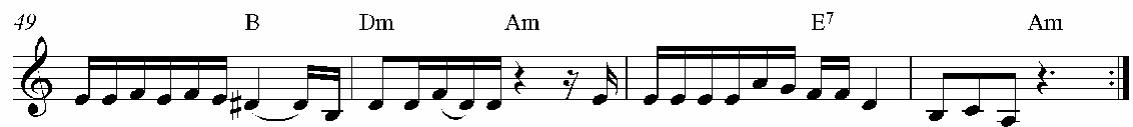
41 E<sup>7</sup> Am B Dm Am



45 E<sup>7</sup> Am E<sup>7</sup> Am



49 B Dm Am E<sup>7</sup> Am



### Track 5

$\text{♩} = 150$

#### Sevillanas I

Musical score for Sevillanas I, measures 1-5. The score is in common time (indicated by a '6' over an '8') and treble clef. The melody consists of eighth-note patterns. Chords indicated above the staff are E, F, E, F, E, F, E, Dm.

Musical score for Sevillanas I, measures 6-10. The score continues in common time (6 over 8) and treble clef. Chords indicated are E, F, E, G, C, G, Csus<sup>4</sup>, G<sup>7</sup>.

Musical score for Sevillanas I, measures 11-15. The score continues in common time (6 over 8) and treble clef. Chords indicated are F, E, F, E, G, C, G, Csus<sup>4</sup>, G<sup>7</sup>.

Musical score for Sevillanas I, measures 16-20. The score continues in common time (6 over 8) and treble clef. Chords indicated are F, E, F, E, G, C, G.

Musical score for Sevillanas I, measures 21-25. The score continues in common time (6 over 8) and treble clef. Chords indicated are Csus<sup>4</sup>, G<sup>7</sup>, F, E.

## Sevillanas II: Lloran los Pinos del coto

25 F E F E

Llor - an los pi-nos del co - to des pi-dien - do a las car-ret-a. Des-pi

29 E C G C C7 G7

dien-do a las car-ret as, illo-ran los pi - nos delco to, des-pi-dien-do a las car-ret- as., Que ya se

32 F E F E

van\_ po-co a po-co por el cam-in - o de vuel - ta. Só-lo

35 E C G C C7 G7

se qued al pal a - cio,só lo se queda el cam-in-o sol-la ra ya y el que ma, Los car ril

38 F E F E

les\_ con los sur - cos que de - jar-on las car-ret - as. To-do

41 E C G C C7 G7

se va ter-min an - do, To-do se va term-in-an do co-mo un sue-ño que se al- eja, Pe-ro la

44 F E

Blanc - a pal o - ma en mi cor-a - zon se-que - da.

The musical score consists of five staves of music. Staff 1 (measures 47-51) features eighth-note patterns with labels E, F, E, F, E, F, E. Staff 2 (measures 52-56) features sixteenth-note patterns with labels Dm7, F, E, F, E, Am, E7, Am, D. Staff 3 (measures 57-61) features sixteenth-note patterns with labels G, F, E, F, E, Am, E7. Staff 4 (measures 62-66) features sixteenth-note patterns with labels Am, D, G, F, E, F, E. Staff 5 (measures 67-71) features sixteenth-note patterns with labels Am, E, Am, D, G, F, E.

**Figura 5-9 Transcrição de "La Flor del Romero"**  
**Cantado por José Manuel Soto em *Manuel Pareja Obregón: Tributo*, RCA 74321 35802**  
**2. (CD Soundtrack 6)**

A transformação mais conspícuia nas Sevilhanas - o aumento da sua complexidade harmónica - é evidente apenas ouvindo as bandas sonoras 1-6 e os seus reflexos abstractos nas transcrições (Figs. 5-4 a 5-9). Este caminho particular para a complexidade foi possível, como mencionado acima, porque as Sevilhanas tinham à sua disposição a opção de desenvolver o sistema harmónico diatónico e também não estavam restringidas por quaisquer requisitos estruturais quanto ao seu contorno melódico (mais uma vez, estes dois aspectos podem ser vistos como mutuamente inclusivos). Como se torna claro nas duas Sevilhanas iniciais (Fig.

5-4 [Banda Sonora 1] e Fig. 5-5 [Banda Sonora 2]), estas duas primeiras Sevilhanas demonstram que esta forma particular, embora semelhante ao seu parente Fandangos, era também diferente nestes aspectos críticos.

Quando chegamos às últimas Sevilhanas, podemos ver que, embora a cadência andaluza possa sempre ser encaixada onde o compositor desejar, outras possibilidades harmónicas estão também completamente disponíveis e mesmo dentro da mesma peça, um potencial que compositores como Obregón aproveitam ao máximo (Fig. 5-9, Banda Sonora 6). As passagens de modulação encontradas nos compassos 30-36 da Fig. 5-9, embora sejam basicamente elaborações sobre a cadência andaluza, simplesmente não são uma possibilidade nos Fandangos sem minar a sua tonalidade modal e o seu contorno melódico - as duas características que ancoram a sua identidade como uma forma musical particular. Se olharmos atentamente para as três Sevillanas Rocieras na Faixa 5 (Fig. 5-8), é evidente que todas elas estão enquadradas pela mesma cadência descendente frígia e que desenvolvem os seus interiores dentro de variações das harmonias V/I seguindo praticamente a mesma fórmula estrutural que, como veremos mais adiante neste capítulo, ocorre nos Fandangos. No entanto, na faixa 4 (Fig. 5-7), é o oposto: estas duas coplas de Sevilhanas estão firmemente enquadradas nas relações harmónicas diatónicas e, no entanto, são livres de entrar e sair das tonalidades mais modais, seja a menor harmónica, o modo frígio descendente andaluz ou o modo maior. O que impede as Sevilhanas de soarem como Fandangos, mesmo quando utilizam o mesmo compromisso modal (como na faixa 4), é o facto de a melodia poder assumir qualquer contorno. Não existe uma "melodia das Sevilhanas" ou mesmo um motivo característico que identifique o género. Qualquer

As sevilhanas podem assumir qualquer contorno melódico e qualquer modo, desde que se enquadrem nas estruturas rítmicas e métricas da dança.

No entanto, seria um erro considerar as Sevilhanas uma forma musical mais "sofisticada" ou complexa do que os Fandangos com base no seu desenvolvimento harmônico. Como as gravações deixam claro e a próxima secção de análise desenvolverá, enquanto os Fandangos mantêm a sua tonalidade modal e contorno melódico, desenvolvem a um grau complexo a interpretação melódica a solo e a interação entre a guitarra e as vozes de formas que as Sevilhanas não podem seguir sem perder a sua identidade formalizada- pelo menos neste momento. As Sevilhanas perderiam muito se se separassem completamente da sua vertente de dança. Isso não quer dizer, no entanto, que uma versão completamente arrítmica não possa evoluir no futuro. Eu testemunhei várias ocasiões musicais que sugerem que isso poderia muito bem acontecer e eu as discuto no Capítulo 6.

Na sua forma atual, as Sevillanas Rocieras mantêm a estrutura rítmica e melódica das Sevillanas, mas é abrandada para um potencial quase "*libre*" (arrítmico), dependendo do cantor e da circunstância particular da execução da canção. Ao absorver a intensa entrega melódica arrítmica dos Fandangos dentro das estruturas rítmicas soltas das antigas Sevillanas de Feria, a nova canção híbrida tornou-se expressiva e flexível. O ritmo de qualquer Sevillanas Rocieras pode ser enfatizado num ambiente dançante ou enfatizado num ambiente mais íntimo. Desta forma, as Sevillanas Rocieras podem ser executadas em muitos graus diferentes de ritmo e expressão melódica, de acordo com o ambiente e a inclinação e momento de inspiração do cantor em particular. No ambiente íntimo, privado e

Nos ambientes rituais informais que serão descritos nos Capítulos 6 e 7, elas se aproximam muito mais dos Fandangos Grandes, na sua evocação emocional, enquanto nos ambientes mais festivos, a mesma canção poderia ser cantada em alta velocidade por um coro inteiro, acompanhada por tambor e palmas e dançada por uma sala cheia de Rocieros.

Uma trajetória semelhante parece ter sido seguida pelos Fandanguillos quase um século antes, o que acabou por conduzir a um novo género: os Fandangos, ou *Fandangos Grandes* ("Greater Fandangos"). No livro e na antologia de 12 CDs que o acompanha, intitulado *Historia Antológica de los Fandangos de Huelva* (Merchante 1999), é apresentado todo o espetro que vai desde o canto coral, dançado e comunitário dos *Fandanguillos* ("Pequenos Fandangos"), até aos *Fandangos Personales* ("Fandangos Pessoais"), quase arrítmicos, mais pessoais e cantados exclusivamente por solistas. No entanto, uma característica importante deste tipo de fandangos é que, embora o ritmo possa ser elástico, e até por vezes abandonado enquanto o guitarrista acompanhante toca uma variação fora do ritmo (como é o caso na Banda Sonora 9), no entanto o cantor voltará sempre à cadência rítmica, por mais lento que seja esse tempo. As Sevillanas Rocieras no extremo mais afastado do espetro (bandas sonoras 4-6) estão mais próximas em intensidade emocional, mas ainda assim são muito diferentes dos Fandangos Grandes. Mas o que são exatamente os Fandangos de Huelva?

## *Interlúdio: Os Fandangos de Huelva e os Fandanguillos: Possível exemplo de um ciclo de transformação ritual e musical*

É com os Fandangos de Huelva e a sua relação, em primeiro lugar, com as muitas romerias da província de Huelva e, em segundo lugar, com as Sevillanas Rocieras, que começamos a descobrir algumas transformações musicais paralelas que podem sugerir um padrão contínuo dentro da música andaluza, do qual as Sevillanas Rocieras são simplesmente as suas últimas, ou talvez apenas uma das suas últimas, manifestações.

Em primeiro lugar, devemos falar brevemente dos *Fandanguillos*. Para começar, o que é mais importante para este trabalho é que os Fandanguillos, embora existam muitas variedades seculares, são fundamentalmente a música das procissões rituais de Huelva<sup>20</sup>. As muitas variedades de Fandanguillos são designadas principalmente por região ou aldeia (Merchante 1999, 15-17), e o que eu vim a perceber, seguindo o seu trabalho e através das minhas próprias investigações, é que a grande maioria dos Fandanguillos são as canções corais das muitas procissões regionais. O género é considerado por alguns como estando relacionado com o *Jota*, um género musical do norte de Espanha que funciona de forma semelhante, sendo também música de procissão nessas regiões (Ribera 1928). No entanto, concordo com Merchante (1999, 15-17) ao considerar que a maior parte da família dos Fandangos, especialmente nas suas estruturas modais, parece ser autóctone da Andaluzia, devido ao facto de que os poucos Fandanguillos com um som mais notável "setentrional", ou seja, aqueles com uma tonalidade mais maior, são os que soam mais próximos da família *Jota*, e são conspícuos pelo seu marcado contraste no modo com o modo andaluz. No entanto, em qualquer dos casos, a figura musical do Tamborilero lidera

as procissões tanto de Huelva como das províncias do norte, como em toda a Espanha, o que sugere uma

fusão de tradições numa forma comum, mas suficientemente flexível para revelar as diferenças regionais, não só através de grandes distâncias geográficas, mas também de distâncias no tempo.<sup>21</sup>

O Fandanguillo é, na verdade, apenas um termo de diminuição que distingue duas variações da mesma forma original, os *Fandangos Grandes*, que é hoje uma forma flamenca (Pohren 1990, 118-121; Molina 1963, 279-284), e o mais antigo, Fandanguillos. Ambos são originários da província de Huelva, onde se situa El Rocío (Apêndice B). Na província de Huelva continua a usar-se a palavra *Fandangos* para abranger tanto os fandangos originais como os "Fandangos Grandes". No final do século XVIII, os fandanguillos tornaram-se populares em toda a Andaluzia e surgiram muitas variantes (Merchante 1999, Introdução; Pohren 1990, 120; Manfredi 1955, Capítulo 3). No entanto, é a última forma - o que é chamado fora de Huelva de Fandanguillos - a partir da qual os fandangos, ou Fandangos Grande, evoluíram e assumiram o nome geral de Fandangos de Huelva. Os Fandanguillos são também a classe geral da música andaluza com a qual as Sevilhanas estão intimamente relacionadas (Carretero 1980, 23-28).

Os Fandanguillos têm a mesma relação de quatro coplas de canto e dança, bem como o mesmo ritmo terciário que as Sevilhanas. Cada copla também tem a sua própria coreografia de dança, tal como as Sevilhanas, e quando dançadas em festivais, ambas as formas são dançadas ao mesmo ritmo básico. A disposição dos versos e a sua estrutura octossilábica é também a mesma.

As diferenças são as seguintes: Para começar, os fandanguillos não param e recomeçam no final de cada copla. A música e a dança continuam

sem falhas, embora exista uma secção de interlúdio equivalente. Ritmicamente, as duas são subtilmente invertidas. Enquanto a ênfase das sevilhanas está no primeiro compasso, mesmo quando a guitarra e a campainha (se usada) rolam através dele para os dois compassos seguintes, os fandanguillos colocam a acentuação rítmica nos dois segundos compassos, embora o primeiro compasso seja forte, e não tem a subtil diferenciação rítmica entre o primeiro e o segundo conjuntos de compassos que inclina a maioria dos analistas a ver as sevilhanas como estando em 6/8 em vez de 3/8.

. >> .>> .>>  
123 123 123

### Estrutura melódica dos Fandanguillos

Todos os Fandanguillos, tal como as Sevilhanas, baseiam-se num motivo musical de abertura que apresenta o modo básico (se houver acompanhamento; caso contrário, o modo é introduzido pelo cantor enquanto canta). No caso dos Fandanguillos, no entanto, há uma diferença crucial. O motivo de abertura, mostrado na Fig. 5-10 abaixo, é o mesmo para todos os Fandanguillos de uma determinada variação, e todas as variações seguem um padrão temático que delinea a cadência modal andaluza. A cadência andaluza, tal como os modos gregos, desce em vez de subir como as actuais escalas diatónicas (Stolba 1990, 16) e fá-lo sob a forma de um tetracorde em vez de uma escala completa.

## Fandangos Harmonic Motif

The Andalusian Descending cadence

OR

**Figura 5-10 Motivo harmônico dos fandangos: a cadênci a andaluza**

Tal como referido, existem muitas variações regionais dos Fandanguillos, mas, ao contrário das Sevilhanas, parte dessa variação é um contorno melódico de assinatura dentro da sequência acima referida. Enquanto cada Fandango regional tem um contorno melódico particular, as variações são limitadas pela sequência modal subjacente e só podem ser variadas dentro de um conjunto estreito de limitações se quiserem manter a sua identidade regional. Por exemplo, a melodia dos Fandanguillos da localidade de Alosno tem uma abertura de assinatura que funciona de forma semelhante à introdução temática dos Sevilhanos, exceto que no caso dos Fandanguillos de Alosno, o motivo introdutório é sempre o mesmo.

## Alosno Fandango Signature Motif



## Alosno Processional Melody



**Figura 5-11 Motivo introdutório da assinatura do Alosno Fandangos  
Melodia processional de Alosno em Huelva, Andaluzia (Transcrição de W. Gerard Poole)**

A melodia que segue o motivo é a melodia característica dos cânticos da vila de Alosno, e a mesma utilizada nas suas procissões. Embora estas melodias dos Fandangos estejam limitadas dentro dos parâmetros dos contornos gerais que estão a ser discutidos, e ainda mais limitadas pelo contorno regional particular, podem variar entre modos de uma forma que por vezes lhes dá um efeito quase de mudança de tecla, especialmente porque as mudanças modais são geralmente bastante abruptas em comparação com as transições harmónicas mais suaves que a maioria da música ocidental adoptou.

Outra diferença importante entre os Fandangos (especialmente os Fandangos Personales e os Fandangos Grandes) e as Sevilhanas - o que, a meu ver, indica ainda mais a sua antiguidade - é que nos Fandangos a voz lidera as mudanças harmónicas, que são na realidade cadências modais ou mudanças de modo. O cantor dita uma mudança de modo através de inflexões que alteram os intervalos por meio de um único tom. Este tom pode muitas vezes soar desafinado quando ouvido pela primeira vez por alguém que não está habituado a ouvir este tipo de modulação inter-modal.

Os Fandangos também dão mais ênfase às manipulações intervalares e melismáticas das melodias, que também podem ser agudas e que a guitarra, sendo um instrumento diatónico, nem sempre pode acompanhar. Isto deve-se ao facto de a melodia, como já foi referido, estar limitada a um tema modal fixo dentro do modo andaluz. Desta forma, apenas são possíveis inflexões súbitas dentro e fora de modalidades sonoras menores e maiores, porque o tema modal actua quase como um ostinato subjacente. Embora os contornos melódicos no centro das diferentes versões dos Fandangos se movam sempre entre cadências V/I claras, quer na relativa maior quer na paralela menor harmónica, devem, no entanto, começar e terminar dentro do forte movimento descendente de meio passo da cadência andaluza (ver Fig. 5-10).

A Fig. 5-12 é a de um Fandango (ou Fandanguillo) processional. É um esboço esquemático básico para acompanhar a primeira secção da gravação (Banda Sonora 8). Note-se que há um Tamborilero, mas como vimos nas procissões do Rocío, ele está a tocar uma melodia diferente, mantendo a forte métrica de três contagens, juntamente com os tamborins do coro feminino.

Esta canção processional não tem acompanhamento de guitarra (tal como os Fandanguillos processionais anteriores na Banda Sonora 7). A parte da flauta tem a mesma rotação "sem fim" que as melodias processionais do Rocío Tamborileros. Também esboça a cadência andaluza (am/GM/FM/EM). No entanto, a flauta em Fandanguillos no CD Soundtrack 7 toca uma variação interessante da melodia do refrão, na medida em que alterna entre um som modal maior paralelo, exigindo o uso de Lá maior na guitarra, e depois passa para a cadência andaluza para as frases finais, exigindo que a guitarra regresse a Lá menor e depois a Fá maior e Mi maior.

**Fig. 5-12 Transcrição de uma procissão de Fandangos, ou Fandanguillos (CD Soundtrack 8) (Transcrição de W. Gerard Poole)**

# Processional Fandangos (Almonaster)

♩ 165 Drums  
|| 2/4 tenor drum snare-like drum > etc

Flute

6

10

13

Voice G C

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 starts at measure 23, marked F, with a treble clef and common time. It features eighth-note patterns with various rests and grace notes. Staff 2 starts at measure 30, marked G, continuing the pattern. Staff 3 starts at measure 35, marked C, with a different rhythmic pattern. Measures 35 through 38 are shown, followed by a repeat sign and measures 39 through 42.

A transcrição seguinte é a de um solista a cantar Fandangos com acompanhamento de guitarra. Podemos ver como a guitarra tem uma grande margem de manobra antes do cantor cantar e nos intervalos. É comum que o guitarrista toque interlúdios de som mourisco que, por vezes, se afastam completamente da melodia dos fandangos, mas que, no entanto, estão muito de acordo com a cadência andaluza. Note-se também que estes interlúdios instrumentais são arrítmicos e não têm hora marcada para parar. No entanto, quando o guitarrista regressa, toca sempre o motivo dos fandangos para que o cantor possa entrar. Nessa altura, o ritmo volta a impor-se.

**Figura 5-13 Transcrição de Fandangos Solo (Personales)**  
**Cantado no estilo "Valiente" por Juan Manuel de Soto. Alosno: Vol. II in Historia Antológica del Fandango de Huelva CDPM-HAFF-12. (CD Soundtrack 9) (Transcrição de W. Gerard Poole)**

## Fandangos Solo

*=70-90*

Voice

Guitar

6

Rhythm continues sim.

13

G

Am G F E

19

Am G F E E G C

## Fandangos Solo (Continued)

Musical score for Fandangos Solo (Continued), featuring four staves of music:

- Staff 1 (Top):** Measures 25-27. Treble clef. Includes a fermata over the 5th measure.
- Staff 2 (Second from top):** Measures 25-27. Treble clef. Contains rests and the letter "F" below the staff.
- Staff 3 (Third from top):** Measures 30-32. Treble clef. Includes a fermata over the 3rd measure.
- Staff 4 (Bottom):** Measures 30-32. Treble clef. Contains rests and the letters "C", "G", and "E" below the staff.
- Staff 5 (Bottom):** Measures 37-39. Treble clef. Includes a fermata over the 3rd measure.
- Staff 6 (Bottom):** Measures 37-39. Treble clef. Contains rests and the letters "G", "C", "F", and "E" below the staff.
- Staff 7 (Bottom):** Measures 44-46. Treble clef. Includes a tempo marking of  $\text{♩}=160$ . Contains rests.
- Staff 8 (Bottom):** Measures 44-46. Treble clef. Includes chords Am, G, F, E, and a 3/8 time signature indicator. Contains sixteenth-note patterns.

50

55

60

E

Am

G F E

### Os Fandangos Grandes: Um gênero musical inovador

Este Fandangos é, antes de mais, uma canção arrítmica. É considerado flamenco, ou pelo menos *aflemancado*, ou seja, "flamencasado". O que isso significa nem sempre é claro. Para um andaluz que considera que todo o flamenco é andaluz e não cigano, significa apenas uma canção andaluza mais dramática ou artística e sofisticada (para esta posição, ver Barrios 1989, 7-19). Para um cigano, ou pessoa que apoia a

Posição cigana, significa que o fandango é andaluz e não pode ser *cante jondo* flamenco porque o *cante jondo* é cigano (para esta posição, ver Molino 1979, 24-34; Pohren 1962, 39-47; e Infante 1980, Capítulo 1). Todos concordam, no entanto, que os Fandangos Grandes evoluíram dos Fandanguillos<sup>22</sup> ao serem abrandados e esticados até abandonarem a sua estrutura rítmica e se tornarem uma forma "libre" de grande potencial emocional e que requer uma habilidade considerável para cantar.

Uma analogia livre pode ser a forma como os compositores da igreja medieval pegavam num canto gregoriano ou noutra melodia e alongavam o valor de cada tom para formar a base estrutural de uma composição polifônica mais longa. O compositor preenchia então os espaços intermédios com melismas mais complicados ou vozes contrapontísticas.

Nos Fandangos, o esquema melódico dos Fandanguillos é mantido, mas as cadências tonais são espalhadas, permitindo que o cantor seja expressivo e improvisado à medida que escolhe o seu caminho ao longo do esquema pré-determinado. O guitarrista, se houver um, segue e espera que o cantor lhe dê o tom de cadência sobre o qual marcará claramente com o acorde apropriado e acrescentará a sua própria ornamentação improvisada. Os dois, no entanto, não são de todo iguais, e não pode ser considerado um duo ou uma forma a duas partes. Os fandangos são completamente dominados pelo cantor, para quem o guitarrista opcional desempenha um papel estritamente de apoio e ornamental.

A transcrição abaixo de um Fandangos Grandes é baseada numa gravação de Alfredo Arrebola, com quem estudei flamenco em Granada. Mais uma vez, estou apenas a esboçar, em termos básicos, o contorno melódico e as cadências para demonstrar a sua relação com os outros Fandangos dentro da família dos Fandangos.

**Figura 5-14 Transcrição de Fandangos Grandes**

Alfredo Arrebola, *Homenaje flamenco Al Poeta José Sánchez Rodríguez* (1875-1940),  
AMC Records Cd-032-M. (CD Soundtrack 10) (Transcrição de W. Gerard Poole)

## Fandangos Grandes

Rubato (timing is indicative only)

Voice

Guitar

6

Rhythm continues sim.

14

Guitar continues sim.

22

28

## Fandangos Grandes (Continued)

35

41

Am G<sup>#</sup>m Am G<sup>#</sup>m

E

3 3 3 3 3 3 3 3

47

Am E<sup>7</sup> Am

Guitar

6

52

Ben Sul-ta - na de mien- can - to.

E<sup>7</sup>

59

a mor par-a ti pos-e o

C

3

Fandangos Grandes (Continued)

3

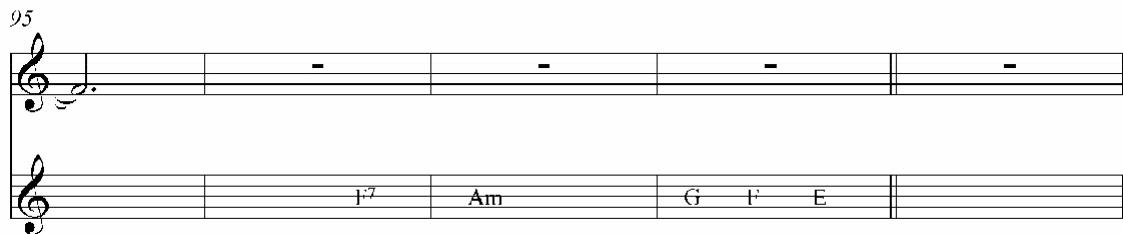
66

71

77

83

89



### Análise de uma "transformação"

Se observarmos as cadências-chave nas três variedades dos Fandangos, podemos facilmente ver que seguem o mesmo contorno melódico subjacente. Nas transcrições, as relações entre as cadências das três canções tornam-se óbvias.

### *Análise Modal de Transcrição*

[Os números entre parênteses são números de medida]

Fandanguillos de procissão

G (16) C (19) F (23) **G (25)/C (27)** G (31) C (35) F (37) E (38) [Tamb.Tune]

Fandangos Pessoais (Solo)

E (22) C (23) F (27) **C (31)**      **G (35)**    C (39) F (41) E (43) [Am/G/F/E]

Fandangos Grandes

E (52) C (59) F (66) **G7 (81)** C (84) G (91) F(94) E (95) [Am/G/F/E]

**Figura 5-15 Gráfico comparativo de acordes dos fandangos**

A primeira observação importante sobre as características harmónicas dos Fandangos é notar os acordes iniciais e finais, como mencionado anteriormente neste

A secção de V/I é uma das mais importantes; a forma musical está encerrada num conjunto de cadências andaluzas descendentes de meio passo. A procissão parece começar num V/I mas, na verdade, a melodia do Tamborilero que delinea a cadência andaluza é o que introduz a melodia. As relações V/I maiores que caracterizam o centro da forma devem, no entanto, resolver-se nesta cadência modal pronunciada que, no final, é a caraterística harmónica mais forte. Vimos nas Figs. 5-4 e 5-5 que as Sevilhanas têm uma escolha: podem começar e terminar com a cadência andaluza, frígio-sonora, como na Fig. 5-5, ou podem começar e terminar com a cadência diatónica V/I. Esta diferença tem sido crucial para a morfologia de ambas as formas.

É também importante notar que nos Fandanguillos Processionais (Banda Sonora 10), e no acima em particular, a guitarra não funcionaria bem como instrumento de acompanhamento. A progressão am/G/F/E, ou a sua variação, E/F, não funciona bem devido à presença das terças nos acordes, da mesma forma que nos compassos 36-38, embora a melodia se move claramente através da cadência andaluza, os acordes teriam de se mover demasiado rápido através de F e G para realmente acrescentar algo à musicalidade da canção.

Os três têm as seguintes diferenças:

**(1) A distância musical**, em termos de tempo gasto entre os pontos de cadência, aumenta à medida que passamos dos fandanguillos processionais (o protótipo original) para os fandangos e para os Fandangos Grandes. O que ocupa estes segmentos musicais alargados não são variações do contorno melódico, nem desvios do contorno melódico, mas sim extensões melismáticas dos contornos que não ocorrem no

Fandanguillos, mas que se tornam cada vez mais complexos e se alargam de Fandangos Personales a Fandangos Grandes.

**(2) O ritmo**, ou seja, um tempo fixo de 3/4 a um andamento previsível de aproximadamente: semínima pontilhada igual a 58 BPM para os Fandanguillos processionais, torna-se mais lento e menos marcado para 42 BPM nos Fandangos Personales (com interlúdios completamente arrítmicos pelo guitarrista), e depois o ritmo desaparece completamente nos Fandangos Grande.

**(3) A guitarra é completamente supérflua** nos Fandanguillos, que, como música de procissão, só precisam de empregar o Tamborilero e são muitas vezes cantados a capella ao ritmo das palmas, como é o caso no exemplo escolhido acima. Quando a guitarra é utilizada nos Fandanguillos (como na Banda Sonora 7), os acordes ritmados delineam o contorno melódico subjacente à maioria das canções (como discutido anteriormente), ao mesmo tempo que imitam ritmicamente os padrões 3/4 das castanholas sobre os padrões mais staccato das *palmas*. A guitarra move-se então através da cadência andaluza (qualquer uma das variações) durante os seguimentos Tamborilero para cada copla. Nos Fandangos Medias (ou Solo), a guitarra assume um papel mais proeminente ao "responder" às cadências melódicas vocais entre os versos. Como o exemplo da Banda Sonora 9 demonstra, no entanto, estes interlúdios instrumentais podem afastar-se completamente do contorno melódico e parecer não ter qualquer relevância para além de estarem no mesmo modo básico. Por esta razão, o guitarrista, ao terminar o seu interlúdio, regressa ao dedilhar rítmico da cadência andaluza. No entanto, com a mesma frequência, os interlúdios de guitarra tocam algo mais em

manter o acompanhamento das secções vocais; não há regras rígidas sobre isto, de uma forma ou de outra.

O ritmo e o andamento, ainda seguidos pelo cantor, mesmo que mais lentos e prolongados, são completamente interrompidos pelos interlúdios de guitarra que não têm qualquer estrutura rítmica. Nos Fandangos Grandes (Fig. 5-14, Banda Sonora 10), a guitarra assume um papel semelhante; no entanto, os interlúdios são normalmente mais sintonizados com o que o cantor está a cantar, e podem vir também nas entrelinhas das coplas prolongadas, e não apenas no fim da copla. No entanto, o guitarrista tem o cuidado de seguir a cadência do cantor e dar o acorde de apoio adequado. O guitarrista interage diretamente com o cantor nos Fandangos Grandes, e apenas indiretamente nos Fandangos Personales, e de forma alguma nos Fandanguillos.

**(4) O número de coplas executadas:** Os Fandanguillos, enquanto dança/poema, são executados com três a quatro coplas (Gil Buiza 1991, 1: 18; Merchante 1999, 140). Os Fandangos Personales, por outro lado, raramente têm mais de três, muitas vezes menos. O Fandango Grande é por vezes executado com apenas duas coplas, e essas duas coplas, devido ao facto de se prolongarem pelos segmentos melismáticos que caracterizam a forma, podem demorar tanto tempo como as quatro coplas de um Fandanguillo processional dançado.

O facto de a guitarra se mover para um acorde particular nestes pontos de cadência, no entanto, não deve ser interpretado como constituindo uma "progressão de acordes" no sentido do que é agora entendido como "harmonia funcional"; em vez disso, uma progressão de acordes pode ser abstraída da canção como um guia para o guitarrista. Este ponto torna-se óbvio nos interlúdios que soam a "árabe" dos

Fandangos Medias (Fig. 5-13, compassos 12-22, banda sonora 9) não têm qualquer relação com qualquer acorde

progressão e parecem estar a imitar conscientemente o estilo de tocar do *Ud.* árabe: um instrumento de cordas, sem trastes, modal e melódico.

As progressões de acordes nunca se enraizaram na família dos Fandangos. Em vez de vermos as cadências melódicas como uma progressão de acordes que implica uma harmonia funcional-algo que não é, de facto, uma característica dos Fandangos-poderíamos olhar para a transição do canto monódico gregoriano para a polifonia primitiva que começou na Aquitânia do século XII e no norte da Península Ibérica, chamada "organum" (Stolba 1990, 75) como um processo de transformação paralelo mais próximo.

Os compositores da época escolhiam um canto antigo do início da Idade Média e usavam o seu contador melódico para fornecer o movimento harmônico subjacente, atribuindo-lhes valores de tempo longos. Estas notas longas eram mantidas pelas vozes inferiores enquanto as vozes superiores, ou um solista, se moviam entre elas de forma melismática, tendo o cuidado de não colidir umas com as outras e de permanecer em consonância com a nota grave subjacente do cântico que estava a ser mantido (75-76). Embora as notas mantidas (chamadas *cantus firmus* e, mais tarde, "tenor") fornecessem uma base harmônica que funcionava como uma espécie de drone móvel por baixo da polifonia em desenvolvimento. Isto é semelhante ao funcionamento atual da guitarra, exceto que, em vez de ditar as notas do tenor, ele espera até que o cantor se apoie claramente nelas, após o que reforça o centro tonal com o acorde apropriado. Nos Fandangos Personales, a chegada aos centros tonais é muito mais óbvia porque a métrica ainda está em vigor e, em grande medida, as mudanças tonais ainda funcionam como uma melodia lenta subjacente. Mas nos Fandangos Grandes o guitarrista tem de prestar muita atenção ao cantor para

saber quando é que o cantor está de facto a descansar num dos tons da melodia subjacente. Além disso

o cantor pode voltar à vontade, pois não há imperativo rítmico. O guitarrista tem de preencher o tempo, mas tem de estar atento à próxima entrada do cantor. Há também a ambiguidade, de acordo com o estilo particular dos Fandangos e do cantor, quanto à forma como as secções V/I serão realmente executadas.

Outro ponto importante é que o guitarrista, quando toca atrás do cantor dos Fandangos Grandes, tem de ter cuidado para não impor a tonalidade diatónica temperada estrita da guitarra ao cantor. Os melismas do cantor estão muitas vezes fora do sistema de afinação temperada, e isto é deliberado. Esta pode ser uma das razões pelas quais as canções mais antigas do flamenco, as da família *dos Tonás* e a *Saeta* processional, são tradicionalmente cantadas sem acompanhamento de guitarra (Arrebola 1995, 87; Pohren 1999, 138; Molina 1963, 255; et al.).

#### Quatro considerações sobre o processo de transformação: morfologia de uma forma musical

A primeira consideração é que a transformação parece indicar um movimento definido em direção a uma expressão pessoal e emocional mais profunda. A individualidade e as emoções profundas são as duas características óbvias; os Fandanguillos são corais e os Fandangos são a solo. A próxima característica óbvia é o movimento de afastamento de um ritmo claramente marcado em direção a uma completa ausência de ritmo. O que é que isto pode indicar sobre a relação entre o coletivo e o individual em termos de ritmo e melodia? É prematuro fazer quaisquer pronunciamentos definitivos sobre a relação, se é que existe alguma, entre o ritmo e a melodia em termos de qualquer relação entre a individualização e o coletivo; no entanto, voltarei a abordar esta possibilidade nos Capítulos 6 e 7.

A segunda consideração é que o processo de transformação, a morfologia, pode ser uma característica essencial da forma musical, uma característica que pode levar a formas "separadas" que, no entanto, permanecem dentro do mesmo "corpo", tal como os ramos permanecem ligados ao mesmo tronco. Os Fandanguillos nunca foram uma canção fixa, mas uma "forma" de canção - ou, como se diz na Andaluzia, *palo* - que sempre teve muitas variações diferentes. O que eu gostaria de chamar a atenção é para a flexibilidade inerente à forma musical que - ao contrário de uma canção fixa ou de outras peças musicais fixas - pode ser tanto um veículo de transformação como, ao mesmo tempo, uma entidade estável ao longo do tempo. Os Fandanguillos não se transformaram em Fandangos e depois deixaram de existir. Pelo contrário, os Fandanguillos - quer como canção isolada, quer como canção de procissão - continuam a florescer. Os Fandanguillos deram origem aos Fandangos (em ambas as versões), formas que depois embarcaram numa vida separada com as suas próprias transformações, enquanto os Fandanguillos continuaram a sua vida.

A terceira consideração, argumentarei, é que, juntamente com a morfologia musical, existe um elemento fenomenal correlacionado que é também um aspecto essencial dessa morfologia. Se colocarmos provisoriamente a hipótese de que existe um elemento fenomenal na "forma" musical como uma estética incorporada, então o que proliferou não foi apenas a estrutura musical, mas também as estruturas comportamentais e a estética. O que quero dizer com o termo "estética incorporada" será mais explorado no Capítulo 6.

No entanto, na base, estou simplesmente a referir-me a formas de comportamento que são expressas como estética e que normalmente não são articuladas pela sociedade em geral, mas que são, no entanto, evidentes para um observador e

importantes para essa sociedade. No entanto, estas estéticas não são determinadas por regras, mas, pelo contrário, como normas de comportamento, elas

A estética da performance muda com a performance e é precisamente isso que tentarei chamar a atenção dos leitores no Capítulo 6. Para além disso, argumentarei que estas estéticas são cultivadas em grande medida no âmbito das práticas rituais como sendo elementos essenciais e consequências dos rituais. Isto é de particular interesse para o etnomusicólogo, porque os rituais de El Rocío (e a maioria dos rituais da Andaluzia) não só tendem a enfatizar o elemento musical em alto grau, como alguns rituais são essencialmente rituais musicais na sua totalidade, ou seja, as procissões de canto descritas neste capítulo e a *juerga*, que será objeto do Capítulo 6.

A quarta consideração é que as formas musicais da Andaluzia, e as suas transformações, tornam-se música popular apesar de estarem profundamente enraizadas em rituais religiosos como as procissões. Os Fandangos de Huelva espalharam-se por toda a Andaluzia no final do século XVIII e deram origem a uma série de variações suficientemente significativas para se tornarem formas próprias: as *Malagueñas* de Málaga, as *Tarantas*<sup>23</sup> de Múrcia e as *Granainas* de Granada são as principais subformas (Merchante 1999, Introdução; Molina 1963, 279-310; Pohren 1999, 118, 125, 151). Do mesmo modo, as Sevillanas Rocieras continuam a ser uma música imensamente popular em toda a Andaluzia. Isto pode sugerir um fenómeno musical muito mais comum que os etnomusicólogos ainda não apreciaram completamente: o da peregrinação processional, ou outra música processional religiosa, tornando-se música popular e dando origem a novos géneros e formas musicais.

## *Regressar a Sevillanas Rocieras: Transformação e música popular*

O meu objetivo neste momento, em relação às Sevillanas Rocieras, é apenas chamar a atenção para o seguinte: (a) que, no caso do Rocío e das Sevillanas Rocieras, ocorreu uma transformação do coletivo para o individual semelhante à que ocorreu com os Fandanguillos. (b) Acredito que a morfologia das Sevillanas Rocieras ocorreu como parte integrante de um processo ritual (como será tratado nos capítulos 6 e 7). Embora suspeite que um processo semelhante tenha ocorrido nos fandanguillos como resultado de outras romerias de Huelva, não tenho como desenvolver essa teoria neste momento. No entanto, no caso das Sevillanas Rocieras, temos os três potenciais a serem ativamente realizados de uma forma que ainda é observável para o etnógrafo: (1) Uma transformação semelhante à dos Fandangos, do rítmico para o arrítmico (ou menos demarcado ritmicamente), mas seguindo o seu próprio caminho estrutural ao longo de linhas harmónicas em vez de melódicas; (2) uma transformação contínua das Sevilhanas que ainda pode ser testemunhada como ocorrendo dentro do local do ritual como um corolário da atividade ritual; e (3) um exemplo poderoso de um local de peregrinação com um amplo impacto cultural, especialmente através da geração de música popular.

Quando se compararam as faixas do CD da progressão Sevilhanas (nas faixas 1-6) com a progressão Fandanguillos a Fandangos Grande (nas faixas 7-10), os paralelismos são óbvios: aumento da emotividade pessoal, aumento das exigências para o cantor, e uma correspondente diminuição do andamento e alongamento da canção global (embora, no caso do andamento, as Sevilhanas o sejam muito menos nesta altura da sua morfologia).

No entanto, as diferenças também são evidentes: As Sevilhanas já são uma canção a solo na altura em que foram gravadas. As Sevilhanas entram no Rocío como uma canção musical cantada a solo, que é cantada para um coro dançante, e que se torna canto coral nas procissões, depois torna-se canção coral elaborada, e depois transforma-se numa nova canção pessoal a solo.

Mas a diferença mais marcante está nas transformações musicais, conforme delineadas nos gráficos de acordes simples das Figs. 5-4 a 5-9. Enquanto os Fandangos permanecem dentro dos limites do seu contorno modal, enquadrados harmonicamente pelo modo frígio descendente, e se aprofundam cada vez mais nessa modalidade emocional através da intensificação melódica, ritmo mais lento e melodia ornamentada alongada, as Sevilhanas desenvolvem harmonias diatónicas cada vez mais complexas, enquanto abrandam a pulsação rítmica em direção a uma expressão mais pessoal e íntima, mas ainda não chegam a esta fase da sua morfologia, desconstruindo completamente o padrão rítmico.

O que estou a sugerir é que podemos estar a assistir a um processo semelhante de mudança musical que está a ocorrer nas Sevilhanas e que ocorreu nos Fandangos. A mesma gama que se estende do comunitário e festivo ao mais pessoal e profundamente emocional que caracteriza a atual família dos Fandangos tornou-se agora característica da família das Sevilhanas. No entanto, a transformação assumiu uma trajetória um pouco diferente devido às diferenças estruturais inerentes à base harmónica entre as primeiras Sevilhanas e os primeiros Fandangos (ou Fandanguillos), como discutido no Interlúdio acima.

É importante notar que, embora qualquer possível relação direta entre os Fandanguillos, as romarias de Huelva e os Fandangos Grandes, seja apenas

inferido neste ponto, a relação entre as práticas rituais de El Rocío, tal como descritas até agora, e como continuarão a ser desenvolvidas, é direta: as Sevillanas Rocieras são um produto de El Rocío, e as diferenças entre elas e as suas antecessoras, as Sevillanas de Férias, podem ser vistas, como apresentarei no Capítulo 6, como tendo um corolário direto das práticas rituais de El Rocío. Esta relação não pode ser arbitrária e tem de ser entendida como uma relação direta de causa e efeito sob a forma de um corolário interativo: Os rituais afectam a música, e a música, por sua vez, afecta os rituais. Esta inter-relação intima será desenvolvida nos capítulos 6 e 7. No entanto, como o Capítulo 6 irá revelar, estes rituais não eram os rituais formais oficiais que poderiam ser mais familiares ao público. Os rituais em que a transformação do cortejo comunitário para o individual e íntimo acontecia, como seria de esperar, em rituais que eram correspondentemente mais íntimos e pessoais, no interior dos adágios liminares da romaria e da sua communitas comovente e emocional.

Isso é congruente com o facto de que as Sevillanas Rocieras se tornaram não só o seu próprio género, mas também mudaram completamente a forma como o público encarava as Sevillanas (H.S, Vol 4, Introdução). Depois de analisar centenas de letras de sevilhanas populares e de examinar a informação biográfica dos autores e intérpretes dos últimos 30 anos, descobri que mais de 70 por cento de todas as canções de sevilhanas são agora sevilhanas rocieras, e até 80 por cento dos intérpretes de todos os tipos de sevilhanas são rocieros. Os Rocieros dominaram completamente o mercado das sevilhanas e, durante algum tempo, dominaram grande parte do mercado da música popular em geral, pelo menos na Andaluzia (Gil Buiza 1991, 3: 8-12)

As Sevilhanas Rocieras não só se tornaram extremamente populares em toda a Espanha, como também alcançaram um certo grau de fama internacional através de canções como "El Amigo" ("O Amigo") do grupo "Los Amigos de Gines" ("Os Amigos de Gines"). Os membros deste grupo de cantores não só são todos membros da Hermandad de Gines, como também foram todos irmãos mais velhos numa determinada altura (correspondência pessoal). No entanto, uma vez que a sua canção saiu de Espanha, a maioria das pessoas não fazia ideia de que era um produto do Rocío. Eu conhecia a canção há anos, antes de tomar conhecimento das suas origens. Não só isso, conhecia bem a canção, mas não sabia que o Rocío existia: algo comum entre os músicos de flamenco estrangeiros.

A relação entre romaria, procissões e música popular é uma relação que os académicos não têm analisado com atenção. Na Espanha de hoje, há pelo menos três formas musicais que reflectem esta relação: as Sevilhanas Rocieras, os Fandangos e a Saeta. Cada uma destas formas musicais teve enormes influências não só na cultura musical andaluza, mas também na cultura andaluza em geral, muito para além dos parâmetros das actividades rituais (Merchante 1999; Molina 254-256, 279-309; Gómez 2001; T-14; Gil Buiza, Vol.4). No entanto, em nenhum destes exemplos as autoridades exploraram a relação entre a procissão como ritual e a música como música ritual. Mesmo em relação ao Saeta, onde a relação é tão óbvia, o facto de a canção ser cantada apenas nas procissões da Semana Santa é reconhecido de passagem. No entanto, não há nenhum estudo que explore a evolução da Saeta como uma resposta direta à evolução do ritual e vice-versa. Do mesmo modo, embora o livro de Merchante ande constantemente para trás e para a frente

Ao relacionar os fandangos com a música de procissão das muitas cidades e aldeias, e ao falar muito sobre os vários coros, não se aprofunda na relação óbvia entre música e ritual. Deixa o leitor com a impressão de que as formas particulares são as versões próprias de certas zonas e aldeias, e que são cantadas nas procissões. Mas não sugere que as canções são respostas directas às procissões e que os fandanguillos, tal como a saeta, podem ter tido origem como música de procissão.

Está fora do âmbito deste trabalho tentar fazer um catálogo dos locais onde a música de procissão continua a criar música popular, mas apenas para mencionar alguns exemplos fora de Espanha: Há a relação entre o *samba* brasileiro e as procissões de Carnaval (Shaw 1999); *Rara!* (2002) de E. McAlister é dedicado a uma importante prática musical popular sociopolítica no Haiti que não é senão música de procissão. Também fiz um estudo preliminar da *rumba* popular, que teve um imenso impacto no mercado da música popular mundial através do grupo "Gipsy Kings". Os membros deste grupo são descendentes de ciganos espanhóis que vivem na cidade francesa de Maries-Sur-la-Mere, onde se realiza a peregrinação cigana à sua santa padroeira *Sara la Kali* ("Sara, a escura") com as suas procissões e juergas. Neste ponto, muitas das mesmas mudanças estruturais musicais para as quais chamei a atenção em relação às Sevilhanas e aos Fandangos parecem refletir-se nas diferenças entre a antiga *Rumba Catalán* (rumba da Catalunha, Espanha) e a rumba mais recente, chamada *Rumba Lenta* (rumba lenta) e *Rumba Moderna* (minhas observações). O que acabámos de dizer é apenas superficial; o tema da música e da procissão é tão vasto como o tema da procissão e da peregrinação. O que quero dizer, no entanto, é que

que estas procissões musicais geram música popular que se estende muito para além das práticas rituais, e que a música é ela própria um produto dessas práticas processionais.

Muitos dados históricos sugerem que estes exemplos actuais não são de todo novos. Só no mundo católico, podemos referir as *Cantigas de Santa Maria* do século XIII (já mencionadas relativamente ao Tamborilero); as canções de peregrinação do século XIV contidas no *Llibre Vermell de Montserrat* (Wighart 1994, 1); e os *Geisslerlieder* das procissões de peregrinação penitencial dos séculos XIII e XIV (Groves 9: 631). Em todos os casos, a música de peregrinação tornou-se música popular. Na cena mundial atual, encontram-se as tradições Qawwali do Paquistão islâmico, as canções de peregrinação do Hajj islâmico, as tradições de peregrinação hindu da Índia e a música da peregrinação cigana a Maries-sur-la-Mer, para citar algumas.

A última questão que surge da análise da transformação musical neste capítulo é que a discussão que começou com o tema do coro cantante terminou com o traçado de uma morfologia que conduziu à expressão individual, do coro ao cantor solista. Os capítulos 6 e 7 irão aprofundar as componentes rituais da romaria de El Rocío, tanto nos rituais formais como nos informais, que servem de terreno fértil para promover a emergência da individualidade no seio de uma empresa colectiva. Essa relação - a morfologia da forma musical como componente do ritual e do indivíduo emergente - será, por sua vez, comparada no Capítulo 12 com as teorias de Nils Wallin (1991) que ligam o surgimento da consciência nos primeiros seres humanos a um corolário interativo entre a emoção concentrada e intensificada como fluxo tonal e o conceito de um "repertório" emocional como tendo servido para

alargar e expandir a auto-consciência (Wallin 1991).

## Capítulo 6: A Juerga

*"Aqui não há espectadores, só participantes."* ("Aqui [no Rocío], não há espectadores, só participantes").

-Uma mulher numa reunião familiar quando me entregou o tambor

"O Rocío é uma verdadeira fábrica de produção e demonstração das Sevilhanas que são especificamente Rocíeras e uma verdadeira escola para aprender a dançá-las com estilo e graça" (Murphy 2002, 65).

A tentativa de compreender o papel do coro e das suas práticas musicais em El Rocío revelou também um processo de comportamentos musicais e rituais que contribuem para a emergência da individualidade no seio de uma ação comunitária.

Uma das observações mais marcantes que tendem a impressionar os visitantes de Espanha, e especialmente da Andaluzia, é a individualidade e a expressividade do seu povo. Esta observação, como já referi suficientemente, tem sido feita repetidamente por muitas fontes diferentes ao longo dos séculos. Eu sugeriria que o que está por detrás destas manifestações comportamentais é um cultivo consistente daquilo a que chamo "incorporação estética", que se encontra no sistema ritual e nos seus subprodutos, como o flamenco. É certo que esta prática de cultivar a expressão individual através da música e do ritual não pode ser exclusiva da Andaluzia, mas, por outro lado, é indubitavelmente cultivada em grande escala. O que é importante nesta observação é que começa a pôr em evidência uma relação profunda entre o comportamento e a prática ritual que, por sua vez, fornecerá um elemento de apoio importante para uma teoria geral da fenomenologia ritual.

A *juerga* continua o processo iniciado na procissão ou talvez seja o contrário: Quem pode dizer o que veio primeiro na procissão estacionária - a estação ou a procissão? Poderíamos até, embora cautelosamente, sugerir uma outra analogia: Quando é que o nómada e o pastor cantam mais - ao deslocarem-se pelo terreno ou à volta da fogueira à noite?

### *Observações preliminares sobre a juerga e a formalidad*

Uma *juerga* andaluza pode ser relacionada com a "jam session" americana, mas apenas de forma vaga. Ambas constituem reuniões informais em que o objetivo central é fazer música. Na versão americana, os músicos podem ou não tocar a mesma música e reuniram-se para experimentar, ou tocam o mesmo repertório e juntaram-se para recriar e improvisar sobre as canções ou padrões standard. Aqui terminam as semelhanças com a *juerga* andaluza.

A *juerga* é também um encontro musical informal entre os rituais formais e informais. A *juerga*, em primeiro lugar, não é um encontro de músicos em *si*, mas um encontro da comunidade em que o objetivo é fazer música. A diferença é que a comunidade em si é musical e, nesse sentido, não é necessariamente uma reunião especificamente de "músicos". A segunda diferença importante é que a *juerga* não é um evento especial, mas sim um evento normal que ocorre frequentemente na vida da comunidade.

Outra diferença importante é o facto de a *juerga* ser mais fluida do que uma jam session. Uma jam session torna-se uma atuação apenas entre músicos experientes e é um evento de aprendizagem e recreação entre os menos experientes. A jam session faz uma clara

distinção entre aqueles que estão lá para atuar e aqueles que estão lá para observar.

Os observadores, se presentes, não fazem parte da jam session. E uma jam session que se realiza num palco ocorre porque os músicos passaram muito tempo solitários a ensaiar as suas capacidades individuais. O processo de aprendizagem solitária que será discutido mais adiante neste capítulo é um requisito da jam session americana, mas não é de todo uma característica da juerga andaluza.

A juerga é um encontro recreativo, um local de aprendizagem e um local de atuação, tudo ao mesmo tempo. Não há público numa juerga. As crianças participam desde muito cedo e é aqui que se dá a sua formação musical. A juerga não é o domínio exclusivo dos músicos profissionais ou *artistas*, como são normalmente designados, mas sim o domínio da comunidade em geral. Uma juerga pode acontecer nas ruas de um bairro, numa cerimónia pública como um casamento, numa feira, ou na sala de estar de uma família; continua a ser juerga, e qualquer uma delas pode ser de igual calibre. Como modelo para marcar o continuum que existe entre a unidade familiar e a comunidade em geral em relação às práticas musicais de El Rocío, proponho que há três níveis de juerga: (1) família e indivíduos; (2) família e amigos; e (3) comunidade, à qual me referirei neste contexto, o de El Rocío, como o nível da Hermandad.

A diferença entre uma juerga encenada - uma que apareceria num palco numa feira, por exemplo, na Andaluzia - e uma juerga na sala de estar de alguém é apenas quantitativa, não qualitativa. Espera-se que os artistas da feira sejam de um calibre mínimo elevado, e podem ou não ser pagos - mas, por outro lado, é igualmente provável que uma juerga de alto calibre aconteça numa sala de estar andaluza. E muitos

Os artistas de alta qualidade nunca saem do ambiente doméstico. De uma sala de estar na Andaluzia para o palco não é um grande salto e, além disso, nem sempre é um salto em frente. A "juerga encenada" é simplesmente uma continuação do mesmo processo que começou na sala de estar. Este processo pode ser visto claramente no Rocío, como este capítulo irá revelar. No centro de muitas juergas tradicionais continua a estar a família ou a família alargada, incluindo amigos e convidados especiais.

Enquanto as circunstâncias da criação da música do Tamborilero podem ter-se perdido no tempo - ou, pelo menos, não são uma característica de El Rocío -, o desenvolvimento das Sevilhanas Rocíeras, como já foi abordado no Capítulo 5, é completamente o trabalho recente do Rocío como o conhecemos hoje. As suas circunstâncias ainda são observáveis, e as circunstâncias em que outras novas músicas de peregrinação podem surgir também estão disponíveis para o observador participante. Além disso, pode-se observar a estética performativa a ser modificada no processo de transmissão, e também se pode observar quando novas estéticas performativas estão a ser introduzidas na romaria, como será demonstrado.

O Rocío, como revelado nos capítulos anteriores, é um local de geração de nova música (ou seja, as Sevillanas Rocíeras). Com essa criação musical, como este capítulo desenvolverá, há também uma criação concomitante de estética como comportamento musical formalizado e incorporado. Podemos também observar o processo contínuo de formulação de estéticas comportamentais sob o manto de uma communitas temporária a partir da qual essas estéticas comportamentais podem depois ser disseminadas na cultura andaluza em geral. Para os andaluzes, El Rocío é uma fonte geradora de estética cultural em muitas áreas socioculturais, não apenas na

música (Murphy 2002, 64-66, 93-95). E para os

antropólogo El Rocío é um laboratório vivo onde se pode observar o processo de geração cultural.

Defenderei que as procissões em si não são o local onde se desenvolvem novas estéticas musicais. Quando a música é apresentada na procissão, já foi avaliada e desenvolvida noutros locais através de um processo a que chamo "ressonância estética", um processo que tem em conta a estruturação emocional que leva à afinação emocional, ela própria parte integrante do processo global de geração musical andaluza. Esses locais de desenvolvimento musical são as juergas. É nas juergas que se dá a geração musical e, com ela, a geração estética.

Abstraí o processo de iniciação musical em cinco fases:

1. Aprendizagem e transmissão

2. Desempenho

3. Inovação e modificação

4. Formalização

5. Crítica discursiva fora do sítio

Estas categorias podem ser ainda mais abstraiadas para apenas três elementos básicos: transmissão, modificação e formalização. O ponto principal que vou apresentar é que todos eles, com exceção da crítica fora do local, acontecem virtualmente em simultâneo na performance. Introduzo o conceito de "ressonância estética" apenas para dar um nome ao que pode ser observado através da participação ativa e da reflexão.

A ressonância estética é o resultado de momentos de pico nas actuações que causam impressões entre os participantes. Estas impressões podem conter

elementos de mudança ou modificação, ou podem reafirmar estéticas que já são dominantes. De qualquer forma, estes momentos emocionalmente carregados são essenciais para o processo contínuo de enculturação e evolução musical.

Além disso, a ressonância estética ocorre quando o processo de criação musical não só cria uma sintonia musical entre os participantes (o que é um dado adquirido para que a atuação tenha lugar), mas também quando a sintonia culmina numa "afinação"-uma afinação *estética*, uma afinação que, como será demonstrado mais adiante, envolve exteriorização emocional e/ou intensificação rítmica prolongada.<sup>24</sup> Como já foi mencionado na introdução, essa afinação emocional ocorre como resultado de um processo de exteriorização emocional e estruturação concomitante numa forma musical específica dentro de uma modalidade emocional caracterizada pelo que os Rocieros chamam de glorificação devocional - "de Gloria", como descrito no Capítulo 2. A exploração desta sintonização emocional, tal como ocorre através de um processo de exteriorização e estruturação, é o primeiro passo para a exploração de uma relação entre as práticas rituais e a estética incorporada. A fenomenologia, neste caso, pode ser melhor compreendida em termos de manifestações estéticas através de comportamentos performativos que têm na sua base uma poderosa componente emocional.

Também dividi os sítios performativos em três categorias a que chamo "camadas sociais", mas que na realidade nem sempre são elementos tão discretos. **O primeiro nível** é a unidade familiar, tal como é comumente entendida na sociedade ocidental. **O segundo nível** é constituído por agrupamentos familiares de três a quatro famílias e seus amigos. A **terceira camada** chamo a camada comunal, que, no caso da peregrinação, consiste na própria Hermandad, quando toda a Hermandad, ou

a maior parte dela, se reúne como

uma comunidade. Embora estas três categorias, com exceção da família, não sejam necessariamente categorias rígidas, penso que, no entanto, reflectem a realidade de forma suficientemente precisa e servirão para efeitos de análise, desde que o leitor tenha em mente que estas unidades performativas são instâncias fluidas que passam facilmente de uma configuração para outra. O que pode ter começado como uma juerga familiar atrai amigos e convidados para se tornar num agrupamento familiar, e o que pode ter começado como um agrupamento familiar pode lentamente tornar-se numa juerga comunitária.

Um aspeto fundamental reside na relação da juerga com a própria romaria. Se olharmos para o itinerário, verificamos que a palavra "juerga" não aparece em lado nenhum. Não há juergas oficiais na peregrinação. Não constituem um ritual formal de qualquer tipo. No entanto, como eu descobri e como qualquer pessoa que já tenha estado no caminho testemunhará, as juergas constituem muitos dos eventos centrais da peregrinação. Ninguém anuncia oficialmente uma "juerga à hora X e no local Y", tal como ninguém anuncia "Vamos cantar a canção X à hora Y" numa procissão. A ideia é um pouco absurda no contexto da romaria porque as pessoas estão a cantar praticamente a toda a hora, e qualquer pessoa pode introduzir uma canção a qualquer momento, e uma pequena juerga também pode começar em qualquer lugar.

As juergas constituem locais-chave, como irei demonstrar, de inculturação musical, mas ocorrem profundamente nos espaços liminares entre rituais formais e informais, que estão eles próprios contidos num ritual global - o da romeria. Já foi salientado que a romaria como um todo pressiona as fronteiras liminares do social, do emocional, e até potencialmente do territorial, e dentro da romaria as juergas pressionam as fronteiras estéticas. As juergas são uma das mais

aspectos importantes de toda a romaria, talvez precisamente devido ao espaço liminar em que operam. Grande parte, se não a maior parte, da música que se ouve nas procissões foi criada e/ou introduzida nas juergas, como se verá mais adiante. A magia (a música) de El Rocío é, num sentido real, fabricada nos espaços liminares ao longo do caminho e nas profundezas da floresta de La Doñana - a Floresta da Senhora - por uma communitas nas margens sociais. Nestes espaços liminares, o coro em movimento encontra e cultiva categorias e fronteiras emocionais, criando estéticas corporizadas que, por sua vez, esgotam os limites da linguagem e encontram expressão como paradoxo, por exemplo, em termos como "sublime selvajaria", "Happily I sing my sorrows", "caos controlado", e encontram o seu culminar final na procissão da Salida (Capítulo 10).

Mas antes de entrar na Juerga propriamente dita, há um outro conceito que precisa de ser considerado. A palavra *formalidad* na Andaluzia é uma palavra importante. No entanto, constatei que, nas mãos dos sociólogos, o seu significado é reduzido às interacções formais das relações de classe e àquilo a que poderíamos chamar etiqueta. Um exemplo desta visão limitada, dada por F.E. Aguilera em *Gente de Santa Eulália* (1978) - a sua etnografia sociológica de Amonaster, uma cidade de Huelva - propõe o seguinte: "A *formalidad*, cujo princípio básico é a proscrição total de qualquer expressão de hostilidade manifesta, é um valor primordial para todos os adultos" (13). Em seguida, sugere que esta regra comportamental, em conjunto com os rituais religiosos, é o que mantém a visão que os habitantes da cidade têm de si próprios - uma visão que ele considera paradoxal. Não consegue compreender como é que os habitantes da cidade acreditam viver numa comunidade igualitária, embora, ao mesmo tempo, estejam perfeitamente conscientes das disparidades

entre as classes socioeconómicas. Aguilera equipara a igualdade humana à igualdade económica, uma construção típica do sociólogo.

Proponho que a formalidad pode ser melhor entendida como uma estética incorporada. Estas estéticas incorporadas são criadas a um nível fundamental do leito sociocultural. A esse nível, todos na comunidade se tornam iguais - mas iguais em aspectos que podem ser mais importantes (e são mais importantes para os andaluzes) do que a igualdade económica. Proponho ainda que os locais específicos para estes sítios onde o eu é criado a um nível profundo se situam no cadrinho da communitas religiosa. Com isto não me refiro à religião no sentido da superestrutura das doutrinas e crenças religiosas. Refiro-me ao terreno cultural a partir do qual essas crenças tiveram origem e no qual são continuamente renovadas e até desafiadas. As romarias são uma dessas classes de sítios.

Como este capítulo irá explorar, existe um processo dentro dos espaços liminares da romaria no qual o indivíduo pode chegar a uma forma de auto-conhecimento que é muito mais valiosa e profundamente humana do que aquilo que o seu passaporte ou conta bancária possam indicar. Este auto-conhecimento surge sob a forma de uma estética incorporada. E esta estética vai muito para além da simples regra social "não mostrará agressividade ostensiva" - uma regra que nunca seria válida sem a força da estética incorporada que lhe deu origem. É evidente que, como demonstra a guerra civil da região há apenas duas gerações, os andaluzes são perfeitamente capazes de se insurgir violentamente contra a opressão quando sentem o apelo. É irónico que, embora Aguilera passe tanto tempo no seu livro a escrever sobre rituais religiosos, dê a impressão de nunca ter participado em nenhum deles. Não faz qualquer menção à música, apesar de a frente

A capa mostra uma procissão com um "coro de virgens" cantando e tocando pandeiretas com um Tamborilero logo atrás. Coincidentemente, os Fandanguillos processionais que transcrevi no capítulo anterior (Fig. 5-12) são a música para Santa Eulália de Almonaster, onde Aguilera passou dois anos consecutivos (Aguilera 1978, v).

### *Juerga no primeiro nível: O nível da família e do indivíduo*

#### Transmissão musical

Dentro da *carreta* (descrita no Capítulo 3) da família Caballero havia um microcosmo do Rocío ao nível da unidade familiar. Não havia espectadores. A minha presença entre eles era inconsequente. Os cânticos e as danças eram obviamente o que a família fazia no Rocío, e era uma parte importante da razão pela qual iam ano após ano. Só na visita seguinte é que tive a coragem de filmar os Caballeros nestes cenários. De facto, foram precisos dois anos para me aperceber de que, nesta primeira etapa da peregrinação ao Rocío, já tinha experimentado o que talvez fosse o melhor do Rocío: a família a cantar canções uns para os outros e a dançar uns com os outros. Sem CDs, sem auscultadores, sem televisão - cantavam e dançavam para e com os outros. Um irmão cantava para outro, uma filha para a mãe, a mãe dançava com o filho - isto continuou até chegarmos à cidade de Santa Fé, a uma curta distância de Granada. São ainda essas experiências que me deixaram as impressões mais fortes, mas para os Caballeros eram relações familiares normais e eu vi-as repetirem-se vezes sem conta.

Algo mais estava a acontecer mesmo à minha frente e também demorou algum tempo até se tornar óbvio para mim. Dentro do Ajolí (o nome da carreta que

percorri

em), tive também o meu primeiro encontro com a educação musical a um nível básico, e só em retrospectiva pude compreender o seu significado. As famílias que conheci, como viria a descobrir, tinham aprendido a cantar precisamente no tipo de circunstâncias a que assisti nesse primeiro dia. De facto, foi assim que consegui aprender as poucas canções das Rocíero Sevillanas que aprendi na peregrinação e como aprendi a tocar a batida das Rocíero Sevillanas no *tambor* (ou *tamboril*, como também chamam ao tambor do Rocío). Eu tinha entrado na mesma instituição de ensino em que os meus anfitriões tinham aprendido.

Como viria a descobrir em breve, esperava-se que começasse a aprender de imediato; não era uma escolha, tal como não ajudar nas tarefas do campo. O facto de eu ser um convidado ou um estrangeiro não significava que tivesse de ficar sentado sem fazer nada durante as actuações musicais. Aprendi rapidamente que a atuação musical não era uma diversão; estava no centro do "trabalho" da peregrinação. A atuação musical traduz-se num aspeto importante do comportamento de Rocío. Esperava-se que eu aprendesse as canções e aprendesse a dançar, ou pelo menos aprendesse a tocar palmas. Eventualmente, como indica a citação no início deste capítulo, ser-me-ia entregue o tambor. No meu segundo Rocío já me perguntavam porque é que eu ainda não tinha aprendido a dançar. É um ambiente musical de afundar ou nadar.

Como a maioria das famílias que encontrei viajava com crianças que estavam pelo menos na adolescência, testemunhar a transmissão musical da infância não era tão comum. No entanto, num Rocío, testemunhei uma jovem senhora a cantar e a tocar tambor para uma criança na sua carreta. Ela cantava diretamente para a criança como se esta fosse um adulto. Não havia "canções de bebé" ou canções de embalar; a

rapariga cantava as mesmas canções

e da mesma forma que cantaria para qualquer outra pessoa. Não me parece que esta observação seja invulgar, pois já o testemunhei muitas vezes em famílias flamencas e existe uma literatura abundante sobre as práticas ciganas na Andaluzia (Quintana 1960; Pohren 1988, 1992; Yoors 1974; Albayzín 1991; Molino 1979; et al.).

Não há nenhum género (exceto uma canção de embalar específica ocasional) de "música infantil" entre os andaluzes que eu tenha encontrado<sup>25</sup>. Não há tantas crianças pequenas entre os rocíeros devido à natureza da peregrinação; no entanto, há muitas crianças nas categorias pré-adolescentes, e estas crianças participam integralmente em todas as mesmas actividades que os adultos. Não há "creches" na Aldeia e não há babás designadas ao longo do caminho. As crianças aprendem música da mesma forma que os adultos: em privado, no seio da família, e depois através da participação nas juergas.

Esse momento da jovem a cantar para a criança foi apenas um momento de um processo que se observa em todo o Rocío e entre, bem como entre, qualquer grupo etário. Um desses intercâmbios claros, quase um protótipo dos intercâmbios que viria a testemunhar muitas vezes depois, teve lugar na carreta Ajolí entre Sebastián , um homem de setenta anos que era um Rociero veterano de trinta Rocíos, e Carolina, uma mulher de vinte anos e filha de Pepe e Isa Caballero. Sentaram-se um ao lado do outro durante pelo menos uma hora, trocando canções (ver Figs. 6-1, 6-2 e 6-3). Não se assemelhava a uma aula, pois nenhuma das duas estava oficialmente a "ensinar" a outra; assemelhava-se mais a um concerto privado e íntimo, sem público em particular. Sentavam-se um ao lado do outro e cantavam canções um para o outro.



**Figura 6-1 Carolina e Sebastián passam o tempo a cantar na carreta. Ao longo do caminho dentro de "La Curra", cantaram Sevillanas Rocíeras um para o outro.**



**Figura 6-2 As suas trocas de impressões tornaram-se subitamente directas.**



**Figura 6-3 Um momento de introspeção ou um piscar de olhos?**

Para além do prazer óbvio que sentiam na prática, estavam também a rever canções e a guardá-las na memória. A Carolina pode ter cantado uma canção favorita que tem bem presente na sua memória; o Sebastião pode também gostar da canção, mas talvez não tanto que a sua memória seja tão exacta, e vice-versa. Desta forma, as memórias são refrescadas e as canções são também "ensaíadas", embora certamente o processo não pareça de todo (para um observador) um ensaio. A prática assemelha-se muito mais a uma brincadeira do que ao que se associa frequentemente ao aspeto de trabalho de um ensaio musical.

Outro aspeto interessante deste tipo de intercâmbio é o facto de não haver uma tentativa de uniformizar a interpretação. Carolina não canta como Sebastián . Não estão a tentar harmonizar-se entre si, nem a tentar chegar a uma versão final de uma canção. A forma já é conhecida, e a canção particular dentro da forma já é conhecida. Cada cantor está a cantar a sua própria interpretação que segue a forma e a melodia da canção mas, no momento, alcança uma expressão pessoal íntima que é também uma ligeira modificação.

Digo isto porque a maior parte das canções que cantaram um para o outro nesse dia em particular, já as ouvi nas versões originais gravadas e noutras variações gravadas. As diferenças entre as versões que ouvi na carreta e as versões gravadas variavam de ligeiras a substanciais. Isto foi especialmente verdade no que respeita ao ritmo. Carolina geralmente cantava interpretações muito mais íntimas e expressivas das canções que geralmente resultavam num andamento mais lento, enquanto as versões gravadas são quase sempre gravadas num andamento de dança. Além disso, as versões de dança são, como será tratado mais adiante, o que normalmente se ouve quando um grande grupo de pessoas está a cantar e

dançando, como nas juergas comunitárias. A mesma canção cantada intimamente na carreta será abrandada e alongada para que as estruturas rítmicas sejam mais relaxadas e permitam uma espécie de "respiração" musical que não pode ocorrer se um grupo de pessoas estiver a dançar.

Outro aspeto fundamental na maioria dos intercâmbios musicais íntimos a que assisti durante o Rocío foi o papel, ou a falta de papel, da guitarra. O Rocío exemplificou um item que é de conhecimento comum na Andaluzia, mas que tende a ser invertido sempre que a música andaluza é exportada: A guitarra é bastante secundária em relação ao *cante*. De longe, a maioria dos cantos e danças a que assisti foram feitos apenas com a voz e *as palmas* (palmas rítmicas precisas). Se houvesse um instrumento musical que fosse o mais predominante para além da voz e das mãos, teria de ser o tambor Rocío (o mesmo tambor usado pelo Tamborilero). Muitas carretas tinham um tambor ao alcance da mão que qualquer pessoa podia pegar e tocar o padrão de ritmo das sevilhanas quando as pessoas começavam a cantar. O tambor da Fig. 4-14 pertencia à carreta "La Curra".

No entanto, tendo dito isto, devo mencionar o facto de haver um guitarrista/cantor que pertencia à Hermandad de Granada e que desempenhava um papel proeminente nas procissões e nas juergas maiores. Juan Crespo era um músico da Hermandad que cantava e tocava guitarra durante longos períodos, mesmo no poeiroento trilho da *Raya* (ver Figs. 2-6, 2-8 e 2-9), enquanto outros cantavam. Também conseguia acompanhar qualquer outro cantor quando este tomava a dianteira. O seu ouvido era impecável. Conseguia ouvir alguém a cantar os primeiros tons e encontrar imediatamente a tonalidade. O seu filho também era um cantor promissor e a sua mulher também cantava bem (Fig. 6-1).

Havia muitas famílias assim. De facto, poder-se-ia dizer que quase todas as famílias do Rochedo eram famílias musicais, num grau ou outro, na medida em que tocavam entre si e não apenas em momentos ou locais designados. Quando se caminhava pelos parques de campismo, este tipo de música era uma visão (ou som) comum. Em El Rocío, tive o privilégio de testemunhar o processo contínuo de transmissão musical no seu nível mais fundamental.

A diferença entre as famílias Caballero e Crespo era simplesmente de grau. Enquanto Carolina tinha uma bela voz e talvez aspirasse a cantar profissionalmente (era certamente uma das melhores cantoras da Hermandad), o resto da família parecia contentar-se em cantar e dançar por prazer. Os Crespos eram uma família de músicos semiprofissionais. É evidente que se tratava de um cultivo familiar, pois tanto o filho como o pai eram cantores conhecidos, e a mulher em menor grau.

O que pretendo dizer com esta comparação é que a musicalidade era uma característica de todas as famílias Rociero, o que se tornará evidente à medida que a investigação prosseguir. As diferenças são apenas de grau de cultivo. Em ambos os casos - para os que têm mais ou menos aspirações musicais - a escolaridade básica começa da mesma forma: com a família e a juerga.



**Figura 6-4 A família Crespo numa paragem da procissão em Granada**  
Nesta altura, estão prestes a deixar Granada no primeiro dia de El Rocío 2003.  
(Fotografia de W. Gerard Poole)

#### Exteriorização e estruturação emocional na modalidade "de Glória

"*Nosotros exteriorizamos nuestras emociones.*" ("Nós exteriorizamos as nossas emoções.")

-Uma mulher anónima durante uma conversa que ouvi a altas horas da noite sobre música andaluza

A característica de "auto-desempenho" dos andaluzes foi trazida pela primeira vez à minha atenção como comentário literário por Allen Josephs (1983, 67), embora eu já a tivesse testemunhado durante anos. O auto-desempenho pode ser visto como tendo as suas raízes, como exemplificado em El Rocío, não apenas à escala do grande evento público, como as elaboradas (mesmo barrocas) procissões da Semana Santa e as procissões das muitas romarias, mas começando à escala mais íntima, ao nível da família nuclear.

A exteriorização das emoções e a prática estética de cantar e dançar espontaneamente em qualquer ocasião podem ser vistas na sala de estar (ou carreta, neste caso) de muitas famílias andaluzas.

Quando dei por mim sentado na carreta com a família Caballero, a ouvir os cânticos, não tinha forma de contextualizar as letras das canções. Estava a responder e, nesse processo, a sintonizar-me com o estado de espírito geral gerado pelos membros da família. O estado de espírito não era apenas festivo, era alegre - a mesma alegria que eu viria a sentir como o elemento emocional predominante das procissões formais (ver Parte II). O adjetivo *alegre* é o mais próximo que consigo chegar para explicar como é que um evento com comida, bebida e música - a que, em inglês, provavelmente chamaríamos "festa" - podia parecer tão semelhante a uma festa superficialmente, mas ser tão diferente. As famílias estavam a celebrar algo significativo e importante para elas, mas que, ao mesmo tempo, não exigia qualquer reflexão ou anúncio para assinalar a sua importância. A alegria de estar na estrada, no caminho para El Rocío, era palpável. Esta "alegria" é o traço emocional mais evidente do caminho e é especialmente pronunciada nesse primeiro dia. Começam a exprimir a modalidade "de Glória" da peregrinação logo à saída da catedral, como um rio emotivo que se derrama no campo.

Cada família actuou, em primeiro lugar e acima de tudo, apenas para si própria. A pergunta óbvia é porquê? A resposta óbvia deve ser que é uma fonte de imensa gratificação, uma gratificação resultante da geração de estados emocionais poderosos num ambiente recetivo e de apoio. Tudo depende do estado emocional e do facto de este ser alcançado através de comportamentos como o canto,

dançando, rezando e, sim, bebendo. Estes comportamentos são formalmente estruturados num contexto de práticas rituais religiosas e devocionais e na formalização cultural de comportamentos interpessoais.

Os passos das sevilhanas são conhecidos e cumpridos. As músicas são conhecidas e cantadas corretamente. Neste sentido, não há nada da emotividade desleixada ou da execução musical desleixada a que as "actuações" informais alimentadas pelo álcool podem degenerar, e que tantas vezes acontecem em muitas sociedades. Pessoas de braço dado, cantando fora de tom, tropeçando numa dança ou nas ruas, é simplesmente algo que nunca observei no Rocío, e é extremamente raro ver em qualquer parte da sociedade andaluza. Espera-se que todos dancem e cantem bem; não há desculpas para esquecer as palavras, cantar fora do tom ou não dançar com um mínimo de estilo pessoal. Esta adesão aos padrões de execução permaneceu uma característica consistente e conspícuia dos Rocíeros que se manifestou repetidamente, e esses padrões começaram ao nível da família. A capacidade de quase todos os Rocíeros para cantar e dançar bem, como eu viria a aperceber-me com o tempo, era uma das características mais fundamentais de toda a romaria.

Houve muitos exemplos do que uma pessoa de fora poderia considerar como momentos de virtuosismo. Carolina, por exemplo, uma vez começou subitamente a dançar e a cantar uma canção que era um cruzamento entre uma típica Sevilhana Rocíera e uma *Zambra* - uma antiga dança e canção de Granada a que se atribuem origens mouriscas e ciganas (Albaycín 1991, 6). Ela estava claramente a dançar uma sevilhana, na medida em que mantinha a integridade estrutural da dança (que não é nada simples, como o Capítulo 4 revelou). Mas ela

dançou-a com a estética da dança do Médio Oriente - com movimentos mais fluidos e ondulantes do que os movimentos angulares da dança andaluza.

Elvira, uma das senhoras de "La Curra" que tinha sempre um copo de uísque numa mão e um cigarro na outra, cantou uma canção de devoção íntima cujo tema era uma metáfora entre a bebida do vinho, o amor romântico por outra pessoa e o amor devocional pela Virgem - um tema típico das canções trovadorescas medievais (E. Asensio, in E. Place 1959). Apesar de não ter uma grande voz para os padrões andaluzes, cantou a canção na perfeição (como muitas outras nessa noite) e com uma expressão emocional suave que não era uma exibição sentimental nem gratuita. A sua expressão era equilibrada para a intimidade da pequena reunião, e correcta na sua estrutura métrica e melódica. Mais importante, cantou com a sua própria *gracia* e estilo, o que foi muito apreciado pelos seus amigos e companheiros Rocíeros.

Os elementos mais conspícuos que ligam as muitas actuações espontâneas a que assisti foram o facto de a execução ser geralmente impecável e a exteriorização emocional ser o foco principal, mesmo acima do conteúdo lírico. Quando estes dois elementos são vistos em conjunto, o processo musical subjacente à cultura musical do Rocío vem à tona: geração emocional através do ambiente ritual informal e do seu modo emocional omnipresente (a alegria de estar no Rocío como uma expressão de devoção "de Gloria"), seguida de exteriorização emocional. As emoções não se limitam à auto-internação, mas são partilhadas abertamente e projectadas para o exterior, para a comunidade - estas exteriorizações são concomitantemente estruturadas através de uma

forma musical interiorizada. O resultado é uma relação inextricável entre a forma musical e o modo emocional como comportamento estruturado.

Como o capítulo anterior revelou, as estruturas das Sevillanas Rocíeras não são simples. O ritmo é exato e, embora haja espaço para a improvisação, esta não pode ter lugar a não ser que as estruturas tenham sido primeiro completamente interiorizadas. O que começa a desenrolar-se é um processo de geração emocional dentro de uma modalidade específica - neste caso, a modalidade emocional alegre "de Gloria" - diretamente para um padrão estrutural musical específico e interiorizado que é simultaneamente projetado para os presentes. O processo não acontece em etapas, mas sim num fluxo contínuo de expressão e performance. O resultado é uma performance contínua, dia após dia e noite após noite, de *alegria estruturada exteriorizada e incorporada*, que se torna um comportamento formalizado.

### Uma inovação musical nas horas tardias

*GOSTO DE CANTAR<sup>26</sup>*  
(Gosto de cantar para ti)  
*CUANDO TODOS DUERMEN*  
(Quando todos estão a dormir)  
*CUANDO TODOS DUERMEN*  
(Quando todos estão a dormir)

*QUANDO A LUNA DE PLATA*  
(Quando a lua de prata)  
*E ENTRE AS SOMBRAS SE FURA*  
(Perde-se nas sombras)  
*QUANDO A LUNA DE PLATA*  
(Quando a lua de prata)  
*E ENTRE AS SOMBRAS SE FURA*  
(Perde-se nas sombras)

Um resultado surpreendente deste estudo foi a descoberta de sítios de criatividade musical que, sem um nível profundo de observação participante, não

poderiam ter surgido

luz. A primeira foi a imensa atividade musical que tem lugar dentro das carretas, quer em movimento ao longo da estrada, quer paradas no acampamento, como exemplificam as trocas de palavras entre Carolina e Sebastián. A segunda é o encontro noturno de pequenos grupos de pessoas antes do Simpecado. Estes eventos podiam consistir, por vezes, apenas numa pessoa solitária a cantar para a Virgem, mas mais frequentemente consistiam em 3 a 15 pessoas. Estes encontros eram momentos pungentes para os Rocieros. Aconteciam espontaneamente ao longo da noite, sem hora marcada, ordem ou anúncio oficial. Podiam ser festivos e até incluir dança, mas estas ocasiões eram raras e, quando ocorriam, eram sempre ao início da noite. À noite, os que se aproximavam da Virgem vinham ter com ela para partilhar algo de íntimo e pessoal. Por esta razão, as reuniões eram mais frequentemente para os números mais pequenos (três a quatro) e raramente incluíam dança. Testemunhei e gravei vários destes encontros, e o denominador comum era sempre o mesmo: as sevilhanas cantadas antes do Simpecado eram visivelmente mais lentas do que as suas versões originais gravadas (ver Fig. 7-2).

Estou a sugerir que este local, o canto à Virgem à noite no caminho, constitui um dos pontos focais na evolução das Sevilhanas Rocieros. É importante identificar o local neste momento e notar que o processo criativo está a ter lugar dentro dos limites mais liminares do estado liminar geral que é a peregrinação como um todo. Estes pequenos encontros não fazem parte de nenhum ritual oficial e, no entanto, constituem um ato ritual definido e importante para os Rocieros - um ritual que eles próprios desenvolveram ao longo do tempo e que lhes é tão familiar como as procissões o são para aqueles que conhecem o Rocío apenas do ponto de vista do espetador.

O que eu quero deixar claro é que cantar à Virgem à noite no caminho é uma tradição bem estabelecida entre os Rocieros, embora, como a juerga, não apareça em nenhum itinerário. Grande parte do conteúdo emocional do Rocío atual é produto destes momentos íntimos em que o indivíduo está sozinho ou na companhia de amigos íntimos e/ou familiares perante a Virgem. A partir deste ponto de vista, o contexto de muitas letras do Rocío faz muito mais sentido (como a citada acima).

O Rocío, mais conhecido pelas suas procissões ruidosas, extravagantes e festivas, tem esta profundidade oculta da qual deriva grande parte do seu tom emocional. Por isso, as Sevillanas Rociera têm uma qualidade muito mais íntima do que as suas antecessoras, como as Sevillanas de Feria. A inovação que são as Sevillanas Rocíeras faz mais sentido quando entendida como um produto destes momentos íntimos ao longo do caminho do que como um produto apenas das procissões. Nas procissões, os modos emocionais e musicais que foram processados nos espaços liminares da romaria por indivíduos e pequenos grupos, acabam por encontrar o seu caminho para as procissões como formalização comunitária.

Outro local que exemplifica a relação íntima entre ritual e música e entre peregrino e Virgem encontra-se na própria Ermida. A Ermida durante o Rocío é um espaço barulhento e congestionado. No entanto, muitos peregrinos, ao chegarem à Aldeia, fazem questão de ir ver imediatamente e, muitas vezes, é possível ouvir um indivíduo solitário no meio da multidão a cantar para ela. Tentei gravar alguns destes momentos, mas a canção perdia-se sempre no meio do barulho, pois nunca estava suficientemente perto da fonte para a captar claramente na minha câmara de vídeo.

O que eu achei interessante neste sítio "íntimo", no entanto, foi o próprio barulho. Havia tanto barulho e tanta gente que, à sua maneira, o sítio proporcionava um pano de fundo que funcionava de forma semelhante ao silêncio e ao isolamento do Simpecado à noite. A privacidade e o anonimato eram, na verdade, facilitados pelo grande volume de pessoas e de ruído. As vozes solitárias que se elevavam da multidão em cânticos estavam tão sozinhas e tão "intimamente" com a Virgem como no silêncio solitário do camino noturno. As trocas de impressões, apesar da incongruência das circunstâncias, não deixavam de ser momentos de devoção íntimos e individuais entre um indivíduo e a Virgem. Os momentos que ouvi em l'Hermitage, como o canto ao Simpecado, eram todos Sevilhanas Rocieras ou, ocasionalmente, uma Salve Maria. Cantar à Virgem não é, obviamente, nada de novo, mas cantar as Sevilhanas é (como discutido no Capítulo 5) não só relativamente novo, mas, como continuo a sugerir, o próprio género ainda está a nascer e a mudar como corolário de práticas rituais como estas.

Assisti também a outro facto que me sugere que as Sevilhanas Rocieras continuam a evoluir. Aconteceu na quinta-feira, durante a procissão de 2003, pouco antes de o Simpecado de Granada atravessar a ponte sobre o rio Ajolí. De repente, a Carolina começou a cantar uma bela sevilhana à Virgem. A meio da sua canção, foi tomada pela emoção e não pôde continuar. A sua amiga, uma jovem que também canta bem, completou o cântico por ela, após o que se ouviu um forte coro de "Olé!" dos membros da Hermandad, e a procissão continuou o seu caminho.

Não voltei a assistir a esta interrupção da procissão no ano seguinte, mas assisti a um acontecimento semelhante aquando da chegada do Simpecado a casa da

Hermandad. É evidente que se trata de uma prática ainda rara. No entanto, tem precedência nas procissões austeras da Semana Santa. A *saeta* é uma canção profunda e emotiva que é normalmente dedicada à Virgem Maria ou a Cristo durante as procissões da Semana Santa. O seu ambiente é muito mais sombrio do que o das Sevilhanas Rocieras, o que é natural por ser de modalidade penitencial, tendo tido origem como canto processional da Semana Santa. No entanto, na sua prática atual, é uma forma exigente que está fora do alcance da maioria dos cantores. Mesmo nas procissões da Semana Santa, estas canções são tão difíceis que são frequentemente (embora nem sempre) cantadas por cantores profissionais, muitos dos quais são ciganos e a maior parte deles são cantores profissionais de flamenco (Arrebol 1995, 103-115; Sbarbi 1998).

Tive o prazer de ouvir a Carolina cantar muitas vezes para o Simpecado à noite, e a forma como ela cantou na procissão foi claramente, pelo menos na minha mente, uma continuação dessa prática devocional no cenário da procissão. A intensidade do seu canto fazia lembrar a intensidade exigida a um saeta. Também não é acidental que a sua amiga, aquela que pegou na canção e a completou para ela, seja a mesma jovem que, algumas noites mais tarde, alugou o ambiente noturno de uma festa de aniversário com uma poderosa interpretação de uma Sevillanas Rocieras que mudou completamente, ainda que apenas momentaneamente, o ambiente da festa. Em ambos os casos, se alguém não estivesse suficientemente familiarizado com o repertório das Sevilhanas, as canções poderiam não ter sido reconhecidas como Sevilhanas, mas poderiam facilmente ter sido confundidas com uma das formas andaluzas mais profundas.

Outro exemplo deste potencial criativo dentro do Rocío camino ocorreu

quando o Compadre pediu à minha amiga Lisa para cantar para o Simpecado depois  
de um dos

O boi que estava na carreta tinha adoecido, sendo necessário que os membros da Hermandad ajudassem o boi restante a puxar a carreta pela areia. Toda esta provação fez com que o Simpecado chegasse tarde ao acampamento nessa noite. Lisa cantou uma Ave Maria de J.S. Bach. Foi um grande contraste ouvir a sua voz na floresta nocturna quando se considera a estética de canto completamente diferente do estilo operático clássico em comparação com a voz frequentemente rouca, até mesmo áspera, do estilo de canto andaluz. No entanto, foi muito apreciada, e o Compadre pediu-lhe que cantasse novamente no último dia da peregrinação para uma cerimónia de iniciação de outra Hermandad que Granada patrocinava no Rocío.

Mais uma vez, estes são exemplos das etapas semi-liminares de El Rocío que estão abertas à inovação e à experimentação. É nestes locais, ao longo do caminho e na Aldeia, que El Rocío revela o seu poder gerador de cultura, cujos resultados só são vistos ou sentidos muito mais tarde - nas procissões, na Missa como *Misa Rociera* (Missa do Rocío), ou quando aparecem na estética geral da sociedade andaluza como música popular. As Sevilhanas Rocíeras são a inovação mais importante do Rocío nos últimos 30 anos, e tiveram uma influência imensa na sociedade andaluza (Gil Buiza 1991, Vol. 4 , Introdução; Murphy 2000 e 2001).

Estou convencido de que esta inovação, pelo menos em grande parte, teve origem em trocas musicais à volta do Simpecado, à noite, nas carretas ao longo do caminho, por pequenos grupos íntimos de Rocieros - mesmo que fossem apenas dois - e muitas vezes apenas entre um indivíduo e a Virgem. Além disso, com base no que observei, as inovações ainda estão a ser criadas.

## Afición, os estudiosos da devoção e a formalização

"*Cada Rocío es diferente.*" ("Cada Rocío é diferente.")  
Contou-me uma das senhoras de "La Curra".

As senhoras de "La Curra", como a maioria das Rocíeras, sabiam todas cantar e dançar bem e passavam grande parte do seu tempo quando viajavam na carreta a fazer isso mesmo, juntamente com os muitos amigos que estavam sempre a aparecer. A prática musical que testemunhei a nível familiar continuava aqui entre amigas, pois as senhoras de "La Curra" (e Pepe) não tinham laços de sangue, mas consideravam-se "*família*" no Rocío. Uma vez que a média de idades deste grupo era consideravelmente superior à da família Caballero, o repertório incluía frequentemente música popular que se estendia até aos anos 1930 e 1940. Para além da música e do canto, Sebastián

O meu pai, um visitante frequente, gostava de dar palestras históricas improvisadas sobre formas musicais mais antigas, como a *copla* espanhola e cantoras famosas como Maria Flores. Estas palestras incluíam os antecedentes históricos e sociopolíticos (lembrando-me da perda de Cuba para os *americanos* em várias ocasiões).

Estas foram algumas das horas mais informativas e agradáveis que desfrutei durante o Rocío. Cantávamos várias canções e, por vezes, uma das senhoras dedicava-me uma canção, como fez a Pilar quando cantou e dançou uma velha rumba chamada "*Cuba, Cuba*". Naquela época eu ainda não tinha consciência do papel que as sevilhanas desempenhavam dentro do Rocío como um todo, mas mesmo assim eu podia dizer que parte do que estava sendo apresentado em "La Curra" era histórico. Por isso, a música e as conversas informais foram de grande interesse para mim. O

âmbito e o pormenor dos seus conhecimentos históricos eram impressionantes e  
(como eu continuaria a testemunhar ao longo do Rocío) tais

O conhecimento era comum, especialmente entre os Rocieros de longa data, como Sebastián, Concha, Pilar, Charro, o "Compadre" e muitos outros.

É também importante notar que nenhuma destas pessoas era um académico com formação. A capacidade de absorver a história de forma experimental através da canção, da dança e da participação - e a retenção intelectual de factos e datas aprendidos através da conversa e do estudo privado - eram características comuns que se enquadravam em linhas de interesse particulares. Ou seja, o próprio Rocío é uma biblioteca histórica viva. Em qualquer conversa ou espetáculo, o histórico é conscientemente apresentado por pessoas que estão perfeitamente conscientes, muitas vezes em pormenor, da história do Rocío e, por extensão, da sua cultura em geral.

Como os meus estudos posteriores sobre o Rocío viriam a confirmar, a maior parte dos melhores livros escritos sobre o Rocío foram escritos por pessoas a quem chamaríamos "amadores", mas que na Andaluzia são chamados de *aficionados*. Na verdade, estas palavras não são de todo congruentes, porque culturalmente não têm paralelismos exactos. Uma semelhança, no entanto, pode ser encontrada no termo "buff" da Guerra Civil Americana. Digo isto porque, embora na sociedade americana tenhamos muitos entusiastas que seguem muitos campos de interesse diferentes, raramente, com exceção dos entusiastas históricos, estas actividades envolvem todos os níveis de investigação sociocultural.

A diferença crucial é que estas actividades individuais e colectivas raramente têm qualquer impacto cultural fora da sua esfera de interesse. O mesmo não acontece com o *aficionado* andaluz. Os aficionados desempenham um papel ativo e importante na formação da cultura andaluza. Devemos também ter em conta que não só o

aficionado é também, num ou outro grau, um intérprete, mas também que cada intérprete é

um aficionado que alcançou um certo grau de conhecimento cultural. *Afición*, portanto, também pode ser vista como devoção - devoção a um determinado assunto. A "história", nesta situação, é muito mais uma performance incorporada do que um discurso erudito. O desempenho e a prossecução do ritual geram a sua própria história que, em grande medida, é a história da cultura, ou melhor, a sua "história" é uma abstração a posteriori.

Assim como cada Rociero pratica a devoção à Virgem através da expressão musical como sendo um ato de devoção em si mesmo, do mesmo modo, o cultivo dessa devoção, como *afición*, é também um ato devocional. A diferença é que a *afición* pode tomar como objeto quase tudo: cavalos ou touros (ambos *afición* comuns), história, etc. Um excelente exemplo pode ser visto na tradição do Tamborilero, objeto do Capítulo 4. Quase todo o conhecimento sobre esta tradição é obra ou de famílias de Tamborileros que preservaram a tradição através do seu envolvimento performativo direto, ou do trabalho de aficionados que recolheram informação à medida que aprendiam a tradição através do envolvimento direto nos rituais. O Tamborilero Juanma Sánchez, a cuja investigação me referi nesta dissertação, é um desses aficionados, embora, por profissão, seja atualmente professor de física (correspondência pessoal).

Passarei aqui brevemente ao flamenco, para dar outro exemplo de uma situação na sociedade andaluza em que a palavra "aficionado" tem grande importância - como forma de ilustrar não só o conceito em si, mas também a forma como muitos elementos da sociedade andaluza se entrelaçam frequentemente com a população em geral através de práticas rituais e seus derivados. No flamenco, o aficionado é um elemento essencial na atuação informal do flamenco (*a juerga*) e um

elemento importante na crítica

do espetáculo profissional (o *tablao*), e um importante contribuinte para o desenvolvimento global do flamenco (como historiador, comentador, público, patrono, etc.). O aficionado do flamenco não é apenas um entusiasta; ele ou ela oferece o elemento crucial de autorregulação que garante que a forma de arte não só sobrevive, mas também que as suas mudanças não ultrapassam a sua integridade, a sua coesão interna.

O aficionado do flamenco é quase sempre também um *artista*, embora não seja um artista ou uma *figura* ("figura" - alguém que tem um público). A cultura da afición mantém e formaliza a estética flamenca, não de forma passiva e a posteriori, mas no momento em que participa plenamente na cultura flamenca. Não se trata apenas de recriar o passado ou de conservar o flamenco tal como era; são também um elemento essencial para o futuro do flamenco, para a sua evolução contínua. O aficionado é tudo o que se segue: crítico permanente, rede de apoio permanente e participante permanente. Os intérpretes de flamenco, os *artistas*, contam com a presença dos aficionados nas juergas para a sua participação condecorada e nas apresentações formais para o seu apoio e patrocínio (ver série "Rito y Geografia" para um excelente exemplo desta relação entre afición e continuidade cultural).

Vi a mesma correlação no ambiente do Rocío. A música, o folclore e a literatura eram produzidos por aficionados - Rocieros altamente condecorados que, embora não fossem o que chamaríamos de profissionais ou académicos universitários, eram, no entanto, considerados autoridade por outros Rocieros devido ao seu vasto conhecimento. No entanto, tal como os aficionados do flamenco, estes indivíduos não são apenas considerados autoridade pelos Rocieros; são também informadores primários para investigadores externos sobre qualquer assunto da cultura andaluza.

Posso dizer honestamente que a história

O que ouvi debater e discutir à volta de fogueiras até altas horas da noite sobre o Rocío revelar-se-ia tão exato, dentro dos limites do âmbito de interesse pessoal de cada um, como o que eu encontraria mais tarde nos livros publicados por académicos. Não é de surpreender, como já referi, que a maioria dos livros e artigos escritos sobre El Rocío sejam, de facto, escritos por pessoas muito parecidas com aquelas em cuja companhia me encontrava.<sup>27</sup>

O papel do aficionado não é periférico para o Rocío, tal como o aficionado do flamenco não é periférico. Ele ou ela é parte integrante desta "auto-performance" que parece fascinar tantos observadores da Andaluzia. O Rociero é um aficionado do Rocío, e isso implica não só que ele ou ela participa e tem conhecimento sobre o Rocío, mas, mais importante, que ele ou ela contribui para o processo de *criação* do Rocío. A direção do Rocío, tal como os seus cantores mais destacados, só se distingue dos outros Rocieros pelo seu nível de participação ou desenvolvimento artístico. De resto, são simplesmente Rocieros. Quem deveria saber mais sobre o Rocío do que as pessoas que o criam e recriam durante toda a sua vida?

Como resultado destes encontros informais, comecei a compreender que havia uma grande reserva de conhecimento gerada pela realização da peregrinação em cada ano que, por sua vez, servia como conhecimento útil para a continuação da realização do Rocío no futuro. Como a senhora que citei no início desta secção fez questão de me dizer, "Cada Rocío é diferente". Quando esta observação é combinada com "Aqui não há espectadores, apenas participantes", a relação entre auto-desempenho e auto-conhecimento revela-se sistemática. Os sítios de inovação e os sítios de crítica asseguram um processo constante de mudança e evolução dentro do Rocío. O que está a ser revelado nos elementos informais da peregrinação é que

constituem os locais importantes para a troca de informações e a formulação de planos para actividades de acompanhamento, tanto no âmbito da peregrinação como fora da própria peregrinação do Rocío. A informação trocada nestes locais aumenta a capacidade do indivíduo de apreciar o Rochedo a um nível mais profundo e, por sua vez, de o criticar, ao mesmo tempo que reflecte o facto de estar ativamente envolvido na sua criação enquanto performance. O rácio entre a história como discurso reflexivo e a história como performance incorporada é, para o Rocío e, creio, por extensão, para grande parte da cultura andaluza, muito mais ponderado em relação ao performativo. Longe de ser uma performance estática e periódica de doutrina e ritual, o Rocío é um ritual vivo que se reinventa continuamente a cada momento. E, mais uma vez, como muitos outros aspectos do Rocío, este processo começa ao nível da família.

Houve muitas conversas à volta da mesa de jantar com os Caballeros que relataram os acontecimentos importantes do dia: o que correu bem, o que não correu tão bem, o que poderia ser melhorado, como é que algo poderia ser feito melhor. Os tópicos incluíam o tempo e a ordem das carretas, quando o camião de combustível chega ao acampamento, porque é que o cavalo de alguém pode ter adoecido, porque é que o boi adoeceu no ano de 2003 (ver Apêndice B, Quinto Dia, Quarta-feira, 20:00), quem cantou especialmente bem na última juerga, etc.

### Formalidad a nível familiar

A palavra "formalidade" (como já foi referido) é, de facto, uma tradução incompleta de tudo o que o termo andaluz engloba. Um aspeto do que

O significado de formalidad está contido na frase *forma de ser* (literalmente "forma de ser"). Refere-se a todo o comportamento de uma pessoa, à sua singularidade, às suas qualidades interiores. Refere-se a uma forma de estar no mundo que não está relacionada com a sua ocupação, o seu trabalho, os seus títulos ou direitos, mas sim com um eu cultivado que lhe confere o seu próprio estilo pessoal, a sua própria marca no mundo. Se considerarmos a "forma de ser" como intimamente relacionada com o "modo de ser", podemos começar a compreender como as práticas rituais musicais têm um efeito profundo na consciência individual, ou no auto-conhecimento.

Quando observamos a interação da família através do canto e da dança, podemos ver que é aqui que esta "forma de ser" começa a tomar a sua primeira forma - não tanto pela aprendizagem de formas exteriores (embora isso faça parte), mas pelo desenvolvimento de uma emoção interior e de uma estética que se torna o seu verdadeiro eu interiorizado. A forma como dançam, como cantam, de que maneira particular, com que estilo particular, é o início daquilo a que chamamos "personalidade". A personalidade dá automaticamente origem a "tipos" na linguagem comum. "Tipo", no entanto, não é o que a "forma de ser" se refere. Os andaluces têm muitas palavras intraduzíveis, como *salero*, *guasa* e *gracia*. Até a palavra *arte* é utilizada para dar mais pormenores a esta "forma de ser", mas nenhuma destas palavras tem um significado que possa ser definido. Elas adquirem o seu significado, tal como um elogio repentino, em função da sua experiência; o apreço de uma pessoa por outra pessoa é o que faz emergir estas expressões de elogio. As expressões não surgem porque a pessoa preencheu subitamente uma persona categórica, ou arquetípica, mas porque essa pessoa criou subitamente a sua própria categoria no

local. Essa pessoa acaba de revelar uma arte interior, uma "maneira de ser" interior que é reconhecida e

A formalidad não é apenas uma forma de expressão, mas também uma forma de expressão pessoal. Desta forma, cada pessoa tem a capacidade de mudar o conteúdo da formalidad, ainda que em pequena medida quando se tem em conta toda a comunidade. No entanto, é preciso ter em conta que a maioria das formas musicais que compõem a música andaluza chegaram até nós através de modificações individuais, fruto de inovadores específicos (a obra *Vidas e Lendas* de Pohren [1988] é uma compilação particularmente concisa e completa destes factos).

A formalidade, portanto, não é apenas um comportamento formalizado; é também o processo de dar forma ao comportamento. Quando chegamos a qualquer coisa como etiqueta ou protocolo, estamos longe do leito cultural que deu origem a esses comportamentos referidos como "formalidades". A formalidad é uma estética incorporada. É esta estética andaluza que floresceu tão vividamente perante os meus olhos no meu primeiro encontro com a família Caballero, mas que eles provavelmente encararam como sendo nada mais do que uma simples interação familiar - o que, de facto, era. Era um comportamento, mas um comportamento em que a música e o ritual desempenham um papel enorme na criação, estruturação e manutenção.

### ***Segundo nível: O nível do agrupamento de familiares e amigos***

#### **Transmissão**

Uma vez que, em geral, as famílias tendiam a criar laços entre si - normalmente em grupos de três a quatro famílias - estacionavam frequentemente, ou pelo menos quando possível, as suas carretas perto umas das outras no acampamento. Independentemente da localização física, no entanto, os membros

podiam ser vistos a visitar frequentemente as carretas uns dos outros - por vezes para as refeições

ou noutras momentos de recreio, que incluíam inevitavelmente música e dança. Os Caballeros (cuja carreta se chamava "Ajolí"), a família Gómez ("Improvisá") e as senhoras de "La Curra" formavam um desses subgrupos informais.

Isto não significa que todas as juergas do acampamento consistiam exclusivamente em juergas com esses agrupamentos familiares no centro, mas a minha experiência diz-me que a maioria consistia.

Estes grupos familiares tornam-se evidentes em celebrações como aniversários e nos "baptismos" de carretas na sua romaria inaugural. (Assisti a dois baptismos de carreta, incluindo o da carreta em que viajei, a Ajolí, e assisti a várias festas de aniversário). Como já descrevi, no centro destes encontros estavam sempre os grupos familiares. De longe, os grupos familiares e as famílias alargadas e os grupos de amigos tinham as melhores juergas que presenciei no Rocío.

#### "El Sevillano" em La Tinaja: Performance musical, transmissão e competência

A juerga que se espalhou pela rua larga e arenosa numa noite em La Tinaja, em 2004, foi instigada por um sujeito chamado simplesmente "El Sevillano" (o homem de Sevilha) e apoiada por membros do Coro Rociero de Granada e pelo cantor Juan Crespo. Era uma juerga festiva, conduzida principalmente pelas Sevillanas, embora começasse com uma série de rumbas prolongadas. Na rua, os dançarinos tinham de estabelecer o seu espaço de dança com os seus parceiros e organizar-se em filas, enquanto os cavalos e as carruagens subiam e desciam as ruas atrás deles e, por vezes, à sua volta. No decurso da juerga, os dançarinos expandiram-se de uma fila para quatro filas, estendendo-se quase até ao outro lado da rua. No entanto, a ordem e a forma da dança mantiveram-se durante todo o tempo. A cena era

elegante, bonita e, ao mesmo tempo,

extremamente festivo. Mas nunca se aproximou do delírio ou do abandono. Cada bailarino manteve-se autónomo e em pleno controlo, independentemente da sua capacidade técnica.

No final dessa noite, El Sevillano mostrou um nível extraordinário de técnica de dança que teria impressionado qualquer dançarino de flamenco (o meu palpite é que ele era, de facto, também um dançarino de flamenco). Estaria El Sevillano a exibir-se? Sim, claro que estava. Mas quando alguém se exibe neste tipo de ambiente musical, é bom que seja bom, porque os andaluzes são implacáveis na sua crítica impiedosa aos pretensiosos ou aos que não merecem (como testemunhei em várias ocasiões).

Então, porque é que lhe foi dado tanto espaço e tanta liberdade para "atuar sozinho"? A resposta é simples e dupla: (1) Ele não era apenas bom, era excepcional; e (2) eles podiam aprender com ele. Tal como no flamenco, a juerga não é apenas um lugar para atuar; é um lugar para aprender. De facto, é o local chave para a aprendizagem. É na juerga que se aprende não só técnicas específicas e novos conceitos, mas também como contribuir para uma atuação com as suas próprias técnicas de apoio. Como bater palmas *corretamente* nos complicados contra-ritmos, como dar um bom *jaleo* (gritos e sons de apoio que ajudam a contornar a direção musical e a acentuar os momentos altos), e como se estabelecer na hierarquia da autoridade artística - tudo isto se aprende nas juergas.

Repare-se que não se trata de actuações pagas, mas é aqui que mesmo os melhores profissionais encontram a sua maior alegria e inspiração (como julgo ter sido o caso de El Sevillano). Este é o sítio principal onde se cria tanto o *aficionado* (o ouvinte conhecedor) como o profissional. O facto de um tal sítio

A presença de um cantor de soul numa peregrinação religiosa não é de todo incongruente na Andaluzia. É uma analogia instrutiva com os cantores de soul afro-americanos, que muitas vezes começaram a sua carreira de cantores nos coros de gospel do Sul profundo. O que se segue é um excerto de *People Get Ready*, de Robert Darden, um livro sobre o desenvolvimento inicial do gospel:

E com a mudança da música veio um novo estilo de apresentação, um estilo que enfatizava o movimento e a improvisação, um estilo que exigia envolvimento emocional e expressão personalizada. As cantoras-modelo de Dorsey - aquelas que inicialmente apresentavam as canções e depois treinavam os jovens coros - vinham todas diretamente da igreja santificada. Sallie Martin, Mahalia Jackson e Willie Mae Ford Smith acreditavam em deixar o Espírito Santo agir; cada uma delas tornou essa crença performativamente óbvia em seu canto. Os novos coros, sob a tutela cuidadosa desses vocalistas, aprenderam mais do que apenas novas melodias. Receberam também formação sobre a liberdade e a fé de cantar no Espírito. (Darden 2004, 15)

Mas, uma vez chegada a madrugada, foi servido um caldo quente aos presentes (quase todos). De seguida, cantaram a última ronda de Rociero Sevillanas devocionais, seguida de uma Salve Maria final. É instrutivo salientar que, se alguém tivesse assistido à juerga apenas até ao final da noite, antes deste encerramento final da festa, poderia facilmente ter ficado com a impressão de que se tratava de uma "festa" completamente secular. Em alguns aspectos era, mas em aspectos mais importantes, era muito mais do que isso: É um sítio onde a estética cultural é criada, aprendida e perpetuada como parte de um sistema cultural mais vasto.

Lentisquilla, Carreta Tinaja, 2003: Competência musical precoce e estruturação emocional

Numa secção anterior deste capítulo, "Inovação musical nas horas tardias", mencionei um dos amigos da Carolina cuja voz poderosa rasgou uma ocasião alegre

com uma canção emotiva. A canção ocorreu durante um encontro musical que eu

A juerga, que foi também a festa de aniversário da filha da família proprietária da carreta, caracterizou-se, no início, por cantos e danças excepcionalmente festivos, acompanhados à guitarra por um tratorista e por um homem de confiança. A juerga, que era também uma festa de aniversário da filha da família proprietária da carreta, caracterizou-se no início por cantos e danças excepcionalmente festivos, acompanhados à guitarra por um dos tractoristas e um amigo seu que também era bom cantor. Sevilhanas e rumbas dominaram a parte inicial da noite, que incluiu alguns esquetes improvisados extremamente bem-humorados (aparentemente tirados de um programa de variedades/comédia da TV).

No meio da alegria, uma voz poderosa e carregada de intensidade emocional soa de repente. A voz era de uma jovem, amiga da Carolina, a Ana, que cantava frequentemente nos convívios. No entanto, o que eu gostaria de realçar é a intensidade emocional com que a jovem (provavelmente com menos de 22 anos) interrompeu subitamente o que tinha sido, até então, um evento bastante festivo, leve e bem-humorado. Quando terminou a sua entrega, dedicou-a à aniversariante e afastou-se sorridente e obviamente alegre. Da mesma forma, a juerga continuou a sua trajetória anterior (após um coro de "Olé!") como se nada tivesse acontecido. Nem a cantora nem os presentes na reunião ficaram perturbados com a súbita explosão emocional. Ela foi embora com um sorriso no rosto, e eles continuaram com a juerga.

Mais uma vez, nada foi superficial ou insincero nesta explosão. É simplesmente um exemplo de como, mesmo em tenra idade, o sistema ritual e performativo andaluz começa a estruturar um domínio das emoções entre os seus praticantes. Não se trata de doutrinação; é exatamente o contrário - maturação e sofisticação. Esta consciência emocional através da exteriorização constitui uma

poderosa forma de auto-conhecimento. Torna-se uma "*forma de ser*" acessível e interiorizada.

## A segunda casa do Charro 2003: Estruturação emocional e formalidad

Outra das minhas experiências mais memoráveis de El Rocío teve lugar numa casa a que chamo simplesmente "a casa de Charro". Charro, uma das senhoras de "La Curra", era outra daquelas pessoas especiais que, tal como Sara, se esforçou por fazer amizade comigo e com Lisa. A casa a que Charro nos levou não era a sua própria casa, mas sim a casa de um familiar próximo. Lisa e eu apercebemo-nos de que Charro poderia ter ficado em casa de alguns dos seus familiares se quisesse, mas gostava de ficar com as suas "irmãs" de "La Curra" no complexo da Lentisquilla.

Esta juerga foi extremamente emotiva. Havia uma energia no ar que muitas vezes caracteriza os encontros musicais andaluzes. O que marcou a diferença essencial entre esta juerga e as juergas maiores que descreverei na secção seguinte não foi tanto o número de pessoas (talvez 20 pessoas participaram), mas a intimidade apesar dos números. Penso que a intimidade se deveu ao facto de a reunião ser constituída por familiares e amigos próximos.

Na Andaluzia, como já referi, as melhores festas e a melhor música encontram-se entre as famílias e os seus amigos, mais do que entre estranhos que partilham um interesse comum (mais uma vez, este é o terreno da afición). Quando se considera que o conhecimento musical é transmitido principalmente ao nível da família - o que foi revelado nas carretas e reforçado através das minhas observações das famílias mais bem sucedidas - então a relação entre os encontros familiares e a qualidade musical começa a revelar-se. Não estou a falar apenas de competência musical. Falo igualmente do verdadeiro conhecimento musical, da música como cultura. O que se tornou

O que me pareceu óbvio foi que, nesses momentos de profunda sensibilidade e sintonia musical, a competência musical era apenas uma componente subjacente.

Na juerga Charro, a dança era elegante e cheia de *gracia*, mas de modo algum era virtuosa, enquanto as palmas rítmicas e o canto eram poderosos e definitivamente impulsionavam a juerga. No entanto, em vários pontos da juerga, houve momentos em que todos se concentraram num único cantor. Dois desses momentos foram de particular interesse.

A primeira foi a de um homem que julgo ser um pastor. Tinha uma bengala com a qual batia o ritmo no chão enquanto cantava (uma prática comum nas gerações mais velhas) e usava o boné de operário que ainda é comum em toda a Europa. O pastor tinha escolhido duas raparigas para cantar. As senhoras tinham os olhos postos nele e a sua expressão revelava um quase arrebatamento perante o seu canto áspero. A chave é que ele cantava *diretamente* para elas, e elas respondiam *diretamente* a ele. Qualquer que fosse a letra exacta, era a fenomenologia desta troca que constituía o momento "ritual", um momento que podia parecer uma festa mas que é, de facto, um processo contínuo de estruturação emocional que continua ao longo de toda a peregrinação - de pessoa para pessoa e de pessoa para Virgem. O habitual coro de "Olé" seguiu-se à intensa troca dos presentes.

Foi nesta mesma juerga que uma senhora idosa dedicou uma canção a alguém que tinha sido convidado e que tinha vindo com uma câmara de vídeo (eu). Ela fez saber que queria dedicar-lhe uma canção e aproximou-se para cantar diretamente para ele (teve de olhar para cima enquanto cantava, pois ele era bastante mais alto do que ela). Devemos supor que a senhora idosa não tinha olhos

para com o homem que a filmava e as suas potenciais implicações quando ela escolheu dedicar-lhe a canção? Devemos supor que não havia "arte" na canção sedutora do pastor, nem qualquer "jogo" das senhoras em resposta? Claro que havia. Mas isso significa que elas não eram sinceras? Não, de modo algum.

Aqui tenho de fazer uma pausa para corrigir uma percepção que leva a tantas interpretações erradas sobre o "auto-desempenho" andaluz: O intérprete tem *consciência de si próprio*, não é autoconsciente. A emotividade musical e ritual não é uma indicação de ingenuidade ou de subterfúgio emocional; pelo contrário, é o resultado da sua sofisticação cultural e emocional. Esta consciência emocional é um tipo de inteligência que escapa ao que consideraríamos "inteligência" no sentido puramente intelectual. (Ver Cytowic 1995 para uma apreciação das implicações da *inteligência emocional*). Os andaluces "brincam" com a emocionalidade porque *podem* brincar com ela, da mesma forma que uma pessoa intelectualmente inclinada pode gostar de fazer palavras cruzadas. As práticas rituais e artísticas que estão na base de grande parte da estruturação emocional dos indivíduos - e que, por sua vez, apoiam a estética não escrita da formalidad - dão aos andaluces uma certa consciência do seu próprio interior emocional que lhes permite exteriorizar emoções profundas e intensas sem se deixarem dominar por elas. O facto de "controlarem" as suas emoções não significa que sejam insinceros ou que estejam a agir, e muito menos que as estejam a suprimir; é simplesmente uma forma de *estar no mundo* que inclui um elevado grau de consciência emocional e uma flexibilidade de desempenho comportamental que é uma consequência natural dessa consciência.

A juerga íntima proporciona um "palco" onde níveis mais profundos de exploração emocional podem ter lugar como parte de um ambiente musicalmente

favorável. No entanto,

como demonstram os intensos rituais andaluzes, como a Salida do Rocío e muitos dos rituais da Semana Santa, a evocação de emoções pode ir longe, até mesmo à beira do caótico e do histérico. No entanto, a minha experiência deixou-me claro que os andaluzes, enquanto cultura, sabem exatamente o que estão a fazer e nunca ultrapassam esse limite.

A Formalidad não constitui tanto "regras" tácitas destinadas a governar o comportamento como algo muito mais eficaz: uma estética incorporada. Esta estética interiorizada começa com a exteriorização deliberada e a estruturação das emoções através de práticas rituais musicais que começam numa idade precoce e continuam ao longo da vida.

Como sugere o teórico dos rituais Charles Laughlin, os rituais podem criar "cenários emocionais" que, subsequentemente, se podem tornar estáveis dentro dos indivíduos. (Ver o tutorial online de Laughlin em "ergotropic-trophotropic tuning" e "emotional settings" para um modelo de como o ritual pode afetar a neurobiologia da emoção). Becker e Damásio, no entanto, também enfatizam o poderoso papel que as emoções desempenham - não só na obtenção do estado de transe, mas também na construção do que Damásio chama de "núcleo do eu": "As emoções e o núcleo de consciência tendem a andar juntos, no sentido literal, estando presentes ou ausentes" (Damásio 1999, 100; e para uma discussão mais aprofundada, ver Capítulo 12). As emoções parecem desempenhar um papel fundamental na determinação da qualidade da nossa consciência. Nesta perspetiva, os rituais que se centram nas emoções não podem deixar de ter um impacto importante na forma como experienciamos o mundo fenomenologicamente.

### *Terceiro nível: O nível da Hermandad*

No Rocío, as casas das Hermandades são os centros comunitários.

Não existe, de facto, outro local, fora dos próprios rituais formais, para funções comunitárias a um nível que ultrapasse o nível da família e dos agrupamentos familiares. Nestas reuniões, os cantores solistas talentosos tendem a não cantar tanto como nas reuniões mais íntimas. No entanto, podemos ver que os solistas, ou "artistas", simplesmente não são essenciais numa cultura em que, como demonstrei neste capítulo, praticamente toda a gente tem um nível proficiente de competência musical. Estas grandes reuniões tendem a ser festivas e a música é frequentemente muito boa, especialmente se estiverem presentes muitos membros do coro. (No entanto, é preciso ter em mente que esses coros são compostos por pessoas comuns, poucas das quais podem ter aspirações profissionais).

Estas juergas não são de todo, na minha opinião, melhores do que as juergas de grupo familiar, ou mesmo do que as juergas de família; há simplesmente uma energia diferente nelas. Foram mais agradáveis em alguns aspectos e menos noutras. O que me parece evidente, ao contrastar eventos comunitários com eventos mais pequenos, é que a inovação não ocorre na juerga comunitária. De facto, nunca assisti a nenhuma. Nas juergas comunitárias, os cantores interpretam canções que já estão bem estabelecidas e em fase final de crítica. As juergas comunitárias representam o último nível performativo antes de qualquer música nova - seja um estilo diferente ou apenas uma nova canção - entrar numa procissão formal.

## *Interlúdio: A Rumba no El Rocío*

A primeira juerga comunitária a que assisti teve lugar na primeira noite no parque de campismo da cidade de Santa Fé, em 2003. Esta juerga foi uma exceção na medida em que incluía a maior parte da Hermandad, por isso era uma juerga a nível comunitário, mas não se realizou na casa da Hermandad na cidade de El Rocío. Na altura eu não sabia, mas o canto era tão excepcionalmente forte porque a juerga começou com o Coro Rociero de Granada e o Coro Rociero de Santa Fé a cantarem juntos. A dança também era excepcional. Os membros mais jovens e os seus convidados dominaram esta juerga. Nesta juerga apercebi-me pela primeira vez que a Rumba, uma forma musical que eu não teria associado a El Rocío, ia ser uma característica desta romaria religiosa.

Com o tempo, no entanto, tornou-se evidente que a rumba ainda era raramente executada em comparação com as sevilhanas e, além disso, com uma exceção, executada exclusivamente nas juergas. As implicações da estética da rumba numa peregrinação religiosa como El Rocío não são pequenas. Segue-se um resumo da rumba que caracteriza com precisão os tipos de actividades e a estética que se desenvolveram em conjunto com a sua prática:

Considerado um género ilegítimo, pouco digno de acompanhar um casamento ou mesmo uma bebedeira, primo distante e indesejado do flamenco. Música promíscua, que desafia todas as tentativas de classificação. O carácter híbrido, eternamente inquieto e mutável da rumba catalã fez com que fosse olhada com desconfiança desde o seu nascimento. Os artistas da escola mais ortodoxa de cantaores sempre manifestaram o seu ceticismo. Mesmo os estudos etnográficos realizados no noroeste de Espanha não nos permitem identificar o fenómeno, embora não haja dúvida de que as suas origens se situam num sector bem definido do património cultural da Catalunha: a população cigana.  
(d'Averc 2003, [http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba\\_catalana/rumba.htm](http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba_catalana/rumba.htm))

## **Padre Pedro dança a Rumba na casa da Hermandad de Granada**

Na sexta-feira, 28 de maio de 2004, houve uma juerga diurna particularmente animada na casa da Hermandad. A equipa de televisão de Granada tinha-nos acompanhado no Rocío nesse ano, e foram realizadas várias cerimónias informais envolvendo o Padre Pedro, a Hermandad e El Compadre. Um dos pontos altos da juerga foi quando o Padre Pedro foi induzido a dançar com algumas das senhoras. Não sei porque é que ele escolheu a Rumba, mas talvez nunca tivesse aprendido a coreografia complicada das Sevilhanas.

A Rumba, sendo uma forma mais livre e não tendo passos fixos, permitiu ao Padre Pedro mostrar simplesmente a sua *arte* natural - *o que* ele fez, e com uma *gracia* surpreendente.

Ele era realmente muito bom. Naturalmente, o jovem, bonito e dançante padre foi um "sucesso" na juerga, e continuou a cair nas graças da Hermandad depois disso - como um excelente orador nos sermões da Missa e especialmente através do seu entusiasmo na Salida final da Virgem (ver Apêndice B, Segunda-feira, 2004).

## **Regresso à Rumba**

A Rumba não tem a forma estrutural estrita de início/paragem de divisões em coplas, cada uma com passos de dança coreografados, que caracteriza a estrutura das Sevilhanas. Como tal, é mais fácil de dançar. Muitas Rumbas podem ser encadeadas ou improvisadas de modo a que o ponto de paragem possa ser adiado o tempo que os executantes desejarem. Esta característica "aberta" permite que os participantes levem a música mais longe em direção ao estado de êxtase, desde que a energia o mantenha.

O nível de energia e o estado de espírito desenvolvido pela sequência de Rumbas contínuas é muito diferente do de uma sequência de Sevilhanas. Toda a estética muda devido à dança menos estruturada e ao impulso desobstruído para o delírio. Deve-se enfatizar, no entanto, que as Rumbas executadas em El Rocío, não são em geral devocionais, embora algumas contenham letras sobre o Rocío.

No entanto, a Misa Rociera, escrita por Manuel Pareja Obregón, contém uma Rumba, pelo que a Rumba como forma se integrou completamente no catolicismo andaluz, apesar da sua reputação questionável. No entanto, os meus comentários no final do Capítulo 5 sobre a relação entre a Rumba e a peregrinação de Maries Sur La Mere sugerem que a Rumba tem laços muito mais estreitos com a peregrinação católica do que a sua reputação poderia indicar.

No entanto, deve notar-se que, embora a Rumba tenha um lugar nas juergas do Rocío, ainda não é tão comum como as Sevilhanas, e a razão para isso é que as suas estruturas formais não são, em grande medida, compatíveis com a formalidad, a estética incorporada, do atual Rocío. Mais importante, as Rumbas não são executadas nas *rengues* (as paragens para descanso e refrescamento ao longo do caminho) ou nas estações processionais a que assisti. A Rumba é tocada e dançada quase exclusivamente à noite no camino. (O incidente com o Padre Pedro foi único e mais do que provavelmente o resultado, como indiquei, do facto de ele não saber dançar Sevilhanas). A única exceção foi a única rumba que ouvi ser cantada numa procissão formal, chamada "*Con Granada*" ("Com Granada"). Com exceção desta pequena rumba de "orgulho regional", nunca ouvi uma rumba cantada em lado nenhum, exceto nas juergas.

O que isto me sugere é que a Rumba ganhou aceitação suficiente nas juergas nocturnas para ter encontrado pelo menos um pequeno lugar nas procissões. O movimento inovador representado pela introdução de uma Rumba na procissão de Granada é, na verdade, uma corrente em todo o Rocío em geral. Por exemplo, a Rumba acima mencionada não entrou nas procissões com a Hermandad de Granada. A letra original é "*Con Triana*", e foi cantada, obviamente, pela Hermanadad de Triana (um famoso bairro de Sevilha que em tempos foi conhecido pelos seus ciganos e pelo seu flamenco, embora nenhum deles seja particularmente prevalecente atualmente). Ouvi essa Rumba cantada pela Hermandad de Triana na procissão da Presentación em 2003 (ver Apêndice B, Sábado).

O objetivo deste Interlúdio sobre a Rumba é chamar a atenção para um exemplo atual dentro de El Rocío da relação direta entre os três elementos: música, ritual e emoções, numa fase ainda potencial que pode ser rastreada para estudos futuros. Como já referi, até os aspectos visuais de uma juerga de Rumba e de uma juerga de Sevilhanas são muito diferentes. Seria interessante especular sobre como a estética do Rocío poderia, ou não, mudar se a rumba se tornasse a forma musical dominante - se a Rumba mudaria o Rocío, ou o Rocío mudaria a Rumba. Espero ter apresentado um argumento suficientemente forte até ao final desta dissertação para convencer o leitor de que não só haveria uma mudança estética e fenomenológica no Rocío se a Rumba, na sua forma estrutural atual, se tornasse a forma musical dominante da peregrinação, mas que teria *de haver* essa mudança. O que estou a defender é que a relação entre a estrutura musical, a estrutura ritual e a estrutura emocional são tão

inter-relacionados que qualquer mudança num deles produz uma mudança no outro. O objeto crítico de importância é a própria forma musical, especialmente na sua variação andaluza, o *palo*. Através da morfologia dos Fandangos, apresentei um potencial exemplo passado da relação entre ritual, música e emoção e, como exemplo recente, explorei as Sevillanas Rocieras (ambas no Capítulo 5). Estou a sugerir que um potencial exemplo futuro pode ser encontrado na Rumba, pelo menos na sua relação com El Rocío, especialmente tendo em conta o que já abordei sobre a Rumba e a peregrinação, discutido no final do Capítulo 5. A relação geral entre as formas musicais e o sistema ritual da Andaluzia, e a relação particular entre uma forma musical e um ritual específico, é o que considero ser uma das chaves mais importantes que subjazem ao próprio sistema ritual e ao seu poder de gerar modos de ser como formas de auto-conhecimento.

### *Regresso às juergas de El Rocío: Momentos culminantes de desempenho, fator de fracasso e ressonância estética*

Como é que se sabe quando uma determinada atuação de um indivíduo foi boa e quando uma determinada juerga correu excepcionalmente bem? Nunca há um "Mestre de Cerimónias" para anunciar e orientar os trabalhos, não há público para registar o volume ou a duração dos aplausos, não há vénias, nem atribuição de prémios. O que é que faz uma boa atuação e como é que ela se torna conhecida numa juerga?

Como muitos conceitos que escapam a definições e atribuições categóricas, a excelente juerga não pode ser descrita. No entanto, como diz o ditado, "Tu

conhece-o quando o vê" - ou, mais exatamente, "quando o experimenta". Há uma certa energia, uma "magia" no ar que todos sentem e que se transmite a todos os participantes como uma corrente. Um cantor ou um dançarino que pode ser familiar ao grupo canta com particular graça, *salero* ("sensualidade terrena" que não deixa de ser de bom gosto), *arte* ("artefulness") e, ocasionalmente, a palavra mais associada ao flamenco pode ser usada: *duende* ("o espírito interior que se manifesta").

Mesmo que os desempenhos particulares não sejam excepcionais, uma juerga excelente pode ocorrer devido à forte sincronização do grupo numa coesão rítmica prolongada que atrai todos e concentra a energia numa experiência intensa, "no momento". A experiência desafia a descrição ou análise verbal, mas é revelada num nível de desempenho melhorado entre os indivíduos.

Compreender que este fenómeno está a ocorrer requer presença e não pode ser analisado com certeza "depois do facto", embora possa ser apreciado como tendo deixado uma memória poderosa. Estes momentos de pico fornecem os critérios para juízos estéticos posteriores quando se assiste a juergas futuras. A "impressão" da experiência pode ser considerada, por si só, como uma forma de considerar a ideia de "sintonização". Esta sintonização que ocorre comunitariamente mas que se manifesta no indivíduo torna-se mais profunda e refinada com a exposição e participação contínua nos juergas. A estética é incorporada, modificada, transmitida e criticada no momento da performance.

A noite no recinto de Lentisquilla, no sábado à noite de 2003, foi um desses momentos. Os três jovens cantores trocaram canções de um lado para o outro, o que resultou em vários momentos de pico em que os participantes reagiram com exclamações ou suspiros.

Num determinado momento do *cante* da mulher, apercebi-me subitamente de como uma pessoa pode ir ao fundo de si mesma, mesmo que seja por um breve momento, e fazer uma declaração inesquecível, mas cheia de graça e de alma. Não havia necessidade de um palco, nem de luzes brilhantes, nem de entrada paga; pode acontecer numa festa de aniversário para a família e amigos.

Além disso, não tenho dúvidas de que, mesmo não tendo os anos de experiência auditiva que muitos dos presentes tinham, eu era capaz de perceber onde se encontravam esses momentos de pico; todos os presentes sentiram-nos e reconheceram-nos sem necessitarem de qualquer tipo de pistas exteriores. Os momentos passavam-se rapidamente, mas também eram imediatamente reconhecidos. Na Andaluzia, a referência comum para estes momentos é o "cabelo em pé" (*"los pelos punto a pié"*), fenómeno que pode ser encontrado noutras tradições, como na Indonésia, onde Judith Becker aponta o "orgasmo da pele" em relação ao início de certos fenómenos de transe musicalmente induzidos (Becker 2005, 132).

A juerga, portanto, é também um local de "sintonização", um local onde a estética se manifesta e é transmitida como uma ressonância partilhada entre os participantes - quer se trate de momentos emocionais altamente carregados, como a troca de cânticos na Lentisquilla entre os três cantores de Fandangos, ou um sentimento mais geral de comunhão estética resultante do prolongado entrosamento rítmico e do seu élan geral nas ruas sob as estrelas onde a família e os amigos cantaram e dançaram.

Mas há outro fator igualmente importante no reverso: A juerga pode ser um local de fracasso estético. Mesmo que estejam presentes artistas de grande calibre, a

O desempenho pode, no entanto, "falhar" ou ser simplesmente de qualidade medíocre. O que é que faz com que uma juerga falhe - e acabe com toda a gente a dispersar-se lentamente, a vaguear, ou a mudar de modo para possivelmente o humorístico, ou a mudar o foco de atenção para a conversa e a comida?

Na minha experiência, tanto com o flamenco como no Rocío, a juerga bem sucedida depende muito mais do entrosamento do grupo do que do nível médio de habilidade entre os presentes. No entanto, tenho de qualificar esta afirmação. Tem de haver um nível mínimo de competência musical para que qualquer juerga possa ser bem sucedida, e estou a assumir esse nível mínimo de competência ao fazer esta observação. Na Andaluzia, esse nível mínimo de competência não é de todo difícil de encontrar; é, de longe, mais frequente do que não. O potencial de ressonância estética, especialmente no que diz respeito ao fazer musical, é um fenómeno tão comum entre os andaluzes que se pode dizer que está literalmente "no ar", sem correr o risco de exagerar. Como exemplo do que estou a descrever, muitos de nós, estrangeiros aficionados do flamenco e das sevilhanas, notámos que, simplesmente indo à Andaluzia e passando algum tempo a assistir a juergas, e mesmo com uma participação mínima da nossa parte, regressamos aos nossos países de origem como *melhores praticantes musicais*. No entanto, muitas vezes não praticámos um único dia em que lá estivemos.

Este é um facto comumente reconhecido entre os aficionados estrangeiros. É sempre surpreendente como a juerga pode penetrar profundamente no sistema nervoso, mesmo após um nível mínimo de participação prolongada, e como pode resultar numa sintonização mais profunda com a estética que manifesta.

No entanto, as juergas podem e de facto podem fracassar ou resultar em

noites menos inspiradas. No entanto, essas experiências também contribuem para a "sintonia" individual. Uma relativa

O novato pode vir a reconhecer, depois de repetidas exposições a muitas juergas diferentes, que o que teria parecido mais impressionante no início da sua sintonização estética não é, depois, assim tão impressionante. O nível de crítica musical na cultura andaluza é extremamente refinado. Mas não é o resultado de uma apreciação intelectual que se torna cada vez mais pormenorizada no seu escrutínio. É muito mais o resultado de uma apreciação estética geral que se traduz mais como uma "ressonância" do que como uma dissecação mental. O aficionado pode facilmente rejeitar uma atuação precisa e altamente técnica sem ter encontrado falhas em qualquer aspeto particular da atuação (para uma boa discussão sobre este assunto por um estrangeiro considerado um aficionado com autoridade na Andaluzia, ver Pohren 1990, 38-50).

A dissonância surge com a falta de entrosamento simpático suficiente entre os presentes. Se a música é rítmica, o entrosamento começa a esse nível e cai se o entrosamento rítmico não puder ser sustentado - e sustentado com bom *soniquete* ("sincopação e groove simultâneos"). Se se trata de um encontro dedicado ao *cante*, então a expressão pessoal e o domínio do presente emocional tornam-se primordiais. Em qualquer dos casos, o resultado deve ser um entrosamento entre todos os presentes que é impossível sem a sua plena participação. Se, por qualquer número de razões, a sintonia comunitária não ocorrer, as manifestações da estética - não num sentido arquetípico e estereotipado, mas de uma forma única, no momento e de forma única - simplesmente não ocorrerão. A forma pode estar lá (por exemplo, estão a dançar sevilhanas *corretamente*), mas não a sua substância como um processo vivo e respiratório de estruturação emocional e incorporação estética.

Se as formas estão a ser apresentadas "corretamente" e os participantes são todos minimamente competentes, se não acima da média, como é que a juerga pode ainda assim falhar? Gostaria de propor uma resposta provisória que é parcialmente intuitiva, mas que receberá mais apoio na Parte II, relativa ao ponto culminante de El Rocío, a procissão da Salida da Virgem. A minha proposta é a seguinte: As formas (ou palos) andaluzas nunca podem ser interpretadas como vasos arquetípicos fixos que são reconhecidos quando se manifestam corretamente. É necessário que haja, em qualquer juerga, algum elemento de inovação, algum elemento de distorção, de singularidade, que resulte da inspiração e da graça inerente dos participantes. Tem de haver, dentro destas formas, algum elemento de rutura - algum elemento de *caos*. Estou convencido de que estes elementos de caos e individualidade, que distorcem e ameaçam quebrar as formas e as fórmulas invasoras, ou *formalidades*, são essenciais para que a juerga ganhe vida. Este tema já foi mencionado em relação à estruturação emocional e às suas modalidades como a morfologia, e foi mesmo rotulado pelos próprios andaluzes através de termos aparentemente paradoxais como "caos controlado" e "selvajaria sublime" ou em ditos tão modestos como "os andaluzes são bons até se tornarem maus".

Uma juerga também pode falhar, ou ter resultados ambíguos, por uma via oposta: As fronteiras da estética dominante estão a ser *demasiado* desafiadas pela inovação pessoal ou por quebras de formalismo. Por exemplo, a utilização do alaúde árabe chamado *Ud* no flamenco é atualmente bastante comum e aceitável. No entanto, antes de meados da década de 1970, não era esse o caso. Os aficionados rejeitaram músicos como Paco de Lucia e o americano Carlos Lomas quando estes começaram a introduzir o instrumento em

juergas na Andaluzia (correspondência pessoal com Carlos Lomas). No entanto, só nas juergas é que essa introdução poderia ter tido lugar, e acabaram por ser aceites, de onde continuaram a entrar nos palcos comerciais e nas gravações em toda a Andaluzia. Em 1976, Paco de Lucía lançou o seu influente disco, *Almoraíma*, no qual apresenta um *Ud* no título e na faixa de sucesso. É interessante notar que o nome Almoraíma vem de um santuário de destino para uma romería local da cidade natal de Paco de Lucía, Algercías (Pohren 1992, 83).

Podemos também imaginar que a primeira vez que uma rumba foi introduzida numa juerga em El Rocío, pode ter tido uma reação inicial semelhante. Testemunhei várias ocasiões no Rocío em que se apresentaram rumbas em pequenas reuniões, e muitos dos presentes começaram a perder o interesse e a exigir o regresso às sevilhanas. Em círculos de *cante jondo* flamenco, vi cantores que simplesmente saíram da sala assim que um *rumbero* ("cantor de rumbas") entrou! Assim, o fracasso - por violação ou falta de violação suficiente - é uma característica inerente e poderosa da juerga. É tão importante, na minha opinião, como o seu potencial para aculturar e incorporar a estética através do sucesso performativo da ressonância estética.

O potencial para o fracasso é concomitante com a fluidez das juergas para serem locais onde a transmissão de estéticas previamente formalizadas pode ser efectuada. A introdução, transmissão e formalização de variações e até inovações marcantes também podem ocorrer. A juerga, neste sentido, pode ser vista como a encarnação performativa da *afición*. O fracasso é, portanto, em si mesmo, uma espécie de ressonância estética no negativo. O potencial inerente para o fracasso não é apenas uma importante

A experiência é uma característica da juerga em si, é também uma função crítica da juerga em relação ao resto do sistema ritual. A experiência é tudo - sem experiência, não há continuação. O fator de fracasso revela o coração funcional da juerga - o facto de ser um local de experiência. Na Parte II, o potencial do ritual experencial como fator de fracasso será contrastado com a eliminação deliberada, em qualquer grau possível, de qualquer potencial de fracasso que seja uma característica igualmente inerente e igualmente importante daquilo a que chamarei o ritual simbólico.

Mas como é que uma inovação ultrapassa o fator fracasso e é aceite no seio da juerga? Da mesma forma que se reconhece um momento de pico: Há um momento em que o "sentido" estético da inovação se torna claro. Após sucessivos fracassos e rejeições, chega um momento em que uma determinada inovação começa a encontrar as suas consonâncias com a estética dominante. Estas consonâncias sobrepõem-se às dissonâncias, mas também, eventualmente, o que era visto como dissonância começa a ser considerado, em si mesmo, uma consonância. A aceitação da inovação pode ser muito lenta ou muito rápida, não há regras que regulem este processo, exceto o processo de afinação estética.

### *Afición e crítica na casa da Hermandad: A ressonância estética e a reflexão discursiva*

Sentar-se na casa da Hermandad de Granada no Rocío é sempre uma oportunidade para ouvir o discurso dos aficionados sobre uma variedade de campos. Estas discussões são sempre divertidas e informativas, e servem como sítios de informação inestimáveis para o etnógrafo. Comparação de dados históricos

conhecimento, a divulgação de informações e a avaliação da validade das informações e das opiniões transformaram uma conversa normal à mesa num debate esclarecedor.

Também são frequentemente discutidas questões relacionadas com os procedimentos rituais, o seu protocolo e os problemas logísticos encontrados ao longo do caminho nesse ano. Estas discussões conduzem frequentemente a acções concretas que podem resultar em mudanças reais. A discussão que ouvi pela primeira vez numa mesa de jantar ao longo do caminho sobre a ordem das carretas foi novamente levantada numa discussão na Hermandad, e apercebi-me no ano seguinte que algumas mudanças foram feitas (como a antiguidade ser um fator na escolha da ordem das carretas). Da mesma forma, é frequente haver conversas sobre as juergas - quem cantou melhor nessa noite, quem parecia estar particularmente inspirado, se uma canção era ou não nova, ou mesmo uma discussão sobre qual a melhor versão gravada de uma canção.

Na medida em que o assunto é cultural, como na estética comportamental da dança e da canção, qualquer discurso ou crítica subsequente serve apenas para reafirmar ou transmitir informações relativas à ressonância estética experimentada de um acontecimento. A ressonância estética, no entanto, conduzirá e condicionará a resposta discursiva, e não o contrário. Nada é resolvido relativamente às juergas através de conversas subsequentes. A razão para isso foi explicada acima: A experiência está em grande parte fora e para além das limitações da linguagem e está firmemente enraizada na natureza experimental da ressonância estética.

Em primeiro lugar, a própria discussão não faria sentido para quem não conhecesse não só a estética geral mas também as experiências que a juerga é capaz

de criar (o que dá no mesmo). O discurso, neste contexto, é apenas uma reflexão sobre a experiência, e a reflexão sobre ela não determina a

A própria linguagem sobre a experiência - palavras como salero, guasa, arte, duende, pellisco - não têm significado real, exceto como tentativas de identificar certas manifestações experienciais das quais as expressões estruturais se manifestam através do corpo. A própria linguagem sobre a experiência-palavras como *salero*, *guasa*, *arte*, *duende*, *pellisco*-não têm qualquer significado real, exceto como tentativas de identificar certas manifestações experienciais das quais as expressões estruturais manifestadas através do corpo não são realmente fixas para começar. A base da linguagem sobre a experiência da juerga é ela própria um resultado dessas experiências, e sem essas experiências como referências partilhadas, as palavras têm pouco significado.

Mais importante ainda, o significado das próprias palavras é alterado, ainda que ligeiramente, por cada atuação. Cada indivíduo dá à estética comunitária a sua própria variação do que um *pellisco*, ou um pouco de *salero*, pode significar. Por exemplo, se um momento de pico dentro dessas experiências partilhadas ocorrer como uma manifestação de *soniquete* (sincronização rítmica como um determinado groove), o que constitui um bom *soniquete* - pelo menos para as pessoas presentes - pode ter sido alterado. A crítica já ocorreu como um momento de pico partilhado de ressonância estética.

Se este fenómeno se repetir com frequência suficiente, então haverá, pelo menos localmente (a Hermandad de Granada, por exemplo), uma nova formulação (ou *formalização*) do que pode ser um bom soniquete. Com o tempo, o povo de Granada pode tornar-se conhecido por uma sincronização rítmica particular que ganhará reputação e que outros de fora da Hermandad podem esforçar-se por imitar e introduzir na sua própria Hermandad e assim por diante. Ou pode permanecer como

uma variação local das Sevilhanas, ou ritmo de Rumba. No entanto, independentemente do resultado final, a crítica verbal servirá apenas para divulgar um soniquete que já foi

formalizado. Essa crítica terá pouco ou nenhum efeito sobre o seu conteúdo ou a sua eventual aceitação.

Além disso, se a crítica verbal ou mesmo escrita fosse tudo o que sobrevive, nada estaria a sobreviver. A transmissão é conseguida através de manifestações subsequentes que podem potencialmente tornar-se assimiladas na estética geral pelo reconhecimento comunitário sob a forma de uma reação estética ao momento da manifestação. Num sentido real, a ressonância estética é a *única* forma de a transmissão poder ocorrer com quaisquer consequências duradouras. A estética potencialmente nova tem de se manifestar para ser reconhecida comunitariamente como existente, e a única forma de ser reconhecida como existente é, de facto, manifestar-se repetidamente como *comportamento musical*.

A sintonia emocional que está na base da ressonância estética já deve ter sido alcançada. E o discurso, nessa perspetiva, tem pouco a contribuir para além do reconhecimento de que, nessa altura, já é um *facto consumado*. É na própria atuação que a ressonância estética é criada, transmitida e criticada. O discurso é, portanto, secundário e "depois do facto". Só pode afirmar o que já é, seja como rejeição ou como afirmação. A nova variação foi formalizada; tornou-se parte da *formalidade cultural*, começando com o local e eventualmente, potencialmente, tornando-se regional e depois talvez até nacional.

A crítica, no aspetto performativo, pode ser vista como uma resposta ressonante dentro da performance - a ressonância de dissonância e consonância dentro da estética como resposta ao, e dentro do, meio do genótipo (para usar um termo de Julia Kristeva, em McAfee 2004). A crítica verbal é uma resposta que é um pós-facto,

reflexão fora do local através do fenótipo (*ibid.*). O que é articulado à volta das mesas de jantar, e no acampamento até altas horas da noite, é o processamento e a articulação das respostas ressonantes à experiência direta. A ressonância impulsiona o discurso num grau muito maior do que o discurso sobre as experiências musicais impulsiona a estética incorporada ressonante. As magnitudes não são de todo iguais. A primeira é um produto da fonte (a experiência musical, executada) a um nível semiótico cujas relações signo/objeto são muito mais imediatas e concretas do que as relações subsequentes do processo de "languagem". Este processo é caracterizado por relações signo/objeto naquilo que Charles S. Peirce categorizou como "Terceiridade", ou signos que dependem de associações aprendidas, significado e interpretação, para que possam ser processados (Turino 1988, 5-8).

Os sinais forjados pela comunidade dançante entre si têm uma relação com o seu objeto que é imediata e não mediada. A crítica verbal subsequente não é apenas posterior ao facto no tempo e no lugar, mas a relação signo/objeto referente à estética dançada é um tipo de conhecimento secundário em comparação com a estética incorporada a que o discurso faz referência. Não só isso, mas para que a crítica faça algum sentido em primeiro lugar, é necessário que já tenha ocorrido uma quantidade substancial de experiência direta. O discurso, seja ele verbal ou escrito, é apenas um reflexo dessa manifestação no comportamento humano e é ele próprio pré-condicionado por esse comportamento. Nenhuma consideração teórica abstrata tem qualquer peso real no processo, porque essas abstracções não fazem parte da pedagogia (como será explorado mais adiante no Capítulo 7), e muito menos do desempenho. A aprendizagem, a transmissão e a formalização são praticamente um processo performativo contínuo. Mais uma vez, há

não há *um* soniquete, nem há *uma* sevilhana; há tantos soniquetes e sevilhanas quanto há cantores, dançarinos e juergas. Este é o poder inerente à forma musical: a sua relação com a consciência é muito mais direta do que a linguagem.

O que é contínuo e coerente é a tradição viva da incorporação estética: o fluxo do comportamento cultural humano. Este mesmo princípio estende-se ao Rocío em geral. Qualquer documentação que a acompanhe (como esta dissertação) tem um efeito mínimo sobre o comportamento do Rocío porque lhe falta uma dimensão experiencial suficiente dentro das práticas do Rocío. A crítica verbalizada apenas acrescenta à dimensão do reconhecimento mútuo partilhado do que já foi experimentado e traz essa ressonância musical partilhada para uma maior auto-consciência mutuamente partilhada. No entanto, é na própria atuação que a estética é totalmente expressa, partilhada e formalizada como comportamento cultural.

Um aspeto desta auto-consciência realizada (mais uma vez, algo que tem sido apontado por muitos observadores da cultura andaluza antes de mim) é o reconhecimento entre os andaluzes de que as palavras simplesmente atingem os seus limites nestas questões e tendem a degenerar em paradoxo. No entanto, à medida que a estética se espalha pela cultura andaluza e pela sociedade em geral, a linguagem (e as suas imprecisões) começa a desempenhar um papel mais importante. Na Parte II, apresentarei exemplos desta "desmobilização" estética entre estética e significado. Na Parte III, revelarei como a relação entre a linguagem e a estética musical é uma expressão da relação entre o mito e o ritual e, num sentido mais básico, entre a experiência e a representação.

## *Juerga como communitas musical*

A communitas - identificada por Victor Turner ([1978] 1995, 250-255) como um elemento essencial da peregrinação em geral - é também um elemento das juergas andaluzas, especialmente quando têm lugar dentro da communitas da peregrinação, mas não necessariamente limitada a esse tipo de locais. Tornou-se evidente para mim, através das minhas experiências em El Rocío, que o posicionamento social dos participantes na juerga não tem qualquer relação com o seu estatuto dentro da juerga. Embora a presença de todo o espírito social seja inevitável nas juergas comunais da Hermandad, havia também uma grande convergência de classes sociais mesmo nas juergas de grupo familiar, e nestas juergas, tal como nas reuniões da Hermandad, cada pessoa é avaliada de acordo com a sua *arte*. O Padre Pedro era apreciado não só porque dançava, mas porque dançava bem.

Além disso, embora as juergas a nível comunitário fossem comuns, quando se considera que as procissões (embora não funcionem da mesma forma que as juergas) são, no entanto, também encontros musicais de toda a Hermandad, torna-se claro que a posição social fica nos bastidores da participação musical e ritual, não só nas juergas em particular, mas em toda a romaria em geral. O aspeto musical da romaria, por si só, substancia grandemente a teoria da communitas de Turner na sua relação com a peregrinação.

Embora se possa argumentar que, fora da juerga das romarias, ferias e festas religiosas, as juergas estão em grande medida segregadas de acordo com a classe, este argumento não é, de facto, forte. Está para além dos limites desta dissertação tentar uma exposição exaustiva sobre a communitas geral da juerga andaluza, mas

é instrutivo notar simplesmente o seguinte: Em primeiro lugar, a frequência das romarias, ferias e festivais é tal que as oportunidades para a *communitas* se manifestar frequentemente sob a forma de uma juerga são muitas. É preciso ter em conta que a juerga pública é sempre um círculo aberto em que qualquer pessoa pode entrar e participar (incluindo os turistas que, como já foi referido, podem constituir um problema).

Em segundo lugar, quando a juerga se manifesta, as práticas incorporadas na *formalidad* vão muito além das distinções de classe (ou, melhor dizendo, muito abaixo), na medida em que fornecem uma estética subjacente de normas comportamentais partilhadas. Como estrutura musical, as "normas" traduzem-se em "formas" musicais (*os palos*), e estas formas são conhecidas por todos os andaluzes, num grau ou outro, de acordo com o nível de *afición* dos indivíduos.

Como já foi referido, a estética corporal da execução musical é aprendida por todos da mesma forma: a juerga. Seja em romarias, casamentos, baptizados, ferias, festas de padroeiros, reuniões de flamenco, festas privadas ou reuniões familiares, a única forma de aprender é participar nas juergas, caso contrário a pessoa simplesmente nunca aprende. Mais importante ainda, as formas musicais que funcionam como comportamento incorporado e estruturado, como emoções estruturadas, são processadas muito abaixo das limitações cognitivas do discursivo. Não se pode de forma alguma distinguir uma pessoa por classe, quer pela sua dança quer pelo seu canto. Numa cultura tão permeada pela dança e pelo canto como a andaluza, este facto é significativo.

## ***"Forma de ser" e formalidad: O processo de maturação do indivíduo através da performance musical***

O termo *forma de ser* (literalmente, "forma de ser") é em espanhol sinónimo de individualidade - não como uma abstração fenomenológica mas como uma expressão manifesta do comportamento de um indivíduo em particular. Este "eu formalizado" é uma manifestação individual que, mais uma vez, passa por baixo das marcas registadas pelo radar social. Esta forma pessoal de ser tem pouco a ver com o estatuto socioeconómico de cada um. É muito mais profunda; é um conhecimento incorporado do eu, que não deve ser confundido com aquilo a que se chama "autoconsciência". Limitando a discussão à manifestação musical e, neste momento da presente investigação, à juerga, podemos chegar a conhecimentos profundos sobre este termo *forma de ser*, ou "forma de si".

Tal como as formas musicais na juerga são modificadas e reformuladas, podemos ver que, de uma forma concreta, o mesmo acontece com o indivíduo andaluz. A *forma de ser* de uma pessoa é o resultado de uma estética individual completa que surge no seio de uma estética cultural geral. Na cultura andaluza, o canto e a dança continuam a ser, em grande medida, elementos essenciais do processo de maturação total do indivíduo (se por "maturidade" entendermos a obtenção de um certo auto-conhecimento que se traduz em auto-controlo e comportamento auto-dirigido). O processo de exteriorização das emoções em formas musicais altamente estruturadas, seja através da dança ou do canto ou mesmo do ritmo, num ambiente comunitário sofisticado, é em si mesmo um processo através do qual o indivíduo se conhece a si próprio. O processo é realizado não só através das próprias formas musicais - formas que moldam e ajudam a gerar conteúdo emocional (por exemplo,

as Sevilhanas Rocieras, as Rumbas, os Fandangos, a Salve

Marias) - mas também através da sua atuação pública, tal como descrito acima. Na juerga, todos os presentes se tornam comunalmente arrastados com o objetivo de trazer para o primeiro plano o *indivíduo*. Parece paradoxal, mas é o que acontece.

As filmagens das juergas em El Rocío confirmam não só a minha recordação das experiências, mas também a minha recordação das juergas que vivi fora de El Rocío: toda a gente está extremamente atenta ao potencial que surge de um indivíduo no meio comunitário. A canção repentina que irrompe e faz com que todos fiquem com os cabelos em pé - o movimento repentino e requintado de um dançarino em particular que provoca um "Olé!" automático dos presentes - esta é a característica operativa central da juerga. Mesmo quando o coro está a cantar lindamente e cheio de energia, ninguém está a cantar exatamente da mesma forma que a pessoa ao seu lado. Todos cantam para criar um ambiente para que os dançarinos e os cantores individuais atinjam um momento de pico, e para levar o coletivo a um momento de pico de ressonância estética com eles.

Nunca é o caso numa juerga que o indivíduo seja perdido de vista num êxtase comunitário. Este fenómeno é completamente estranho ao fazer musical andaluz e, como será revelado mais adiante neste trabalho, é também completamente estranho às práticas rituais andaluzas, mesmo que superficialmente possa parecer assim a um observador. Os indivíduos aprendem, através da expressão musical, a sentir-se confortáveis com as suas emoções e com os seus corpos e a expressá-los em comportamentos formais que não são arquetípicos nem aleatórios. As formas musicais, e os seus comportamentos concomitantes, deixam muito espaço para a modificação individual que, através da expressão corporal, é depois avaliada dentro do campo gerado pela estética comunitária. Nesses momentos de consonâncias e

dissonâncias performativas, o indivíduo recebe

O indivíduo é um dos principais responsáveis pela estruturação da comunidade e, ao mesmo tempo, *contribui* para a estruturação da comunidade. Este processo de dar e receber, de sintonização e expressão, constitui um aspeto importante da maturação e da inculturação do indivíduo.

## *Conclusões do capítulo 6*

### **Processo de estética musical observado em El Rocío Resumo de Juerga a Formalidad**

<b>Aprendizagem/transmissão</b>	(observador/participante)
<b>Desempenho</b>	(participante/observador)
<b>Inovação/Modificação</b>	(participante/observador) [deliberado e por defeito]
<b>Formalização/Ressonância estética</b>	(performance) [resolução comunitária de problemas estéticos consonância e dissonância].
<b>Crítica</b> [avaliação]	(avaliação não performativa)

#### **Pode ser reduzido a:**

<b>Transmissão</b>	desempenho
<b>Modificação</b> [adaptação]	desempenho
<b>Formalização</b>	desempenho

As etapas da aprendizagem musical podem ser vistas como um ciclo processional em que a performance é o meio constante e o elemento-chave. Com exceção da Etapa 5, ocorrem em simultâneo, variando apenas a dimensão dos grupos. A aprendizagem privada é mínima. A estética da exteriorização emocional pode ser claramente observada como um produto e um elemento contínuo nas fases acima referidas, à medida que progridem através dos níveis sociais em El Rocío.

A fase 5, a da crítica baseada na linguagem, não tem o poder, em termos de

magnitude de efeito, que Nattiez (1990, 177-182, 189-192) atribuiria à

crítica discursiva na música de arte ocidental. Aquilo a que chamo "ressonância estética" não é, antes de mais, algo que possa ser determinado numa conversa ou num conjunto de regras e diagramas. Quando a ressonância estética no seio de um grupo se acumula e as consonâncias e dissonâncias internas das qualidades performativas atingem um certo limiar, então há uma conversa sobre a opinião relativa aos acontecimentos que ocorreram. Em grande medida, a opinião e a crítica limitam-se a reafirmar em linguagem comunicativa o que já foi determinado pela experiência.

A ressonância estética pode ser vista como operando em todas as fases do processo de geração musical. Em primeiro lugar, ao entrar em ressonância com o comunitário, o indivíduo aprende primeiro o repertório comportamental e a estética atenuante. Em segundo lugar, ao entrar em ressonância com o comunitário, o indivíduo participa e contribui para o processo de criação musical comunitário como transmissor e modificador dessa estética. Em terceiro lugar, o próprio indivíduo torna-se uma fonte de consonância ressonante e faz então parte do processo global, que reage às modificações de cada indivíduo, bem como às potenciais dissonâncias que surgem com a introdução da inovação (ver Fig. 7-1).

A aprendizagem/transmissão/modificação/formalização constitui um fluxo contínuo que ocorre no momento da manifestação. Para além disso, na juerga, o indivíduo é a figura-chave, independentemente do processo comunitário necessário para manifestar a juerga. A inovação começa com a *forma de ser* do indivíduo e termina com a manifestação da nova *formalidad* - *não* por um ato comunitário indistinto, mas pela variação da inovação por parte de outro indivíduo como a sua própria *forma de ser*. Como já foi referido, não existe *uma Sevilhana*, ou *as Sevilhanas*; existem as

tantas sevilhanas como sevilhanas cantoras, sevilhanas bailarinas e sevilhanas juergas. De forma semelhante, mas em relação direta, aqui não há *uma* forma de ser (uma maneira de ser) mas apenas *formas* de ser maneiras de ser. O comportamento formal, tal como é formalizado na produção musical comunitária, constitui um aspecto importante do comportamento social global.

A formalidad, quando considerada como a estética não escrita do comportamento social, pode ser vista como tendo as suas raízes não nas interacções de classe, mas antes o oposto - dentro da communitas da romería e da juerga. O facto de a formalidad continuar a funcionar no seio da communitas revela origens culturais profundas que não só se encontram por detrás das estruturas sociais das relações de classe, como também constituem o fundamento desses comportamentos sociais. Veremos como este tema do comportamento formalizado continua ao longo do processo ritual da romería, mesmo nos seus momentos mais extremos - o caos da Salida (Parte II, Capítulo 10).

### ***Forma musical, forma ritual e modos de ser ou "forma de ser"***

Este capítulo mostrou que a forma musical andaluza, o *palo*, é um fator essencial, ainda que invisível, em tudo o que acontece musicalmente e até ritualmente. O potencial da forma musical para estruturar um modo de ser está a emergir como talvez um dos elementos críticos subjacentes à romaria de El Rocío especificamente e, talvez, ao sistema ritual em geral. O capítulo 5 analisou a morfologia dos fandangos e das sevilhanas na sua relação com práticas rituais específicas que, como este capítulo revelou, eram de facto variações da juerga. A diferença entre as práticas musicais de devoção ao Simpecado à noite e as juergas

mais pequenas é apenas a presença da imagem no centro, em vez do indivíduo - uma diferença nada pequena.

A forma musical continua a ser a chave do ritual, quer uma imagem ou um indivíduo esteja no centro da estrutura ritual. A forma musical é um potencial protoritual em si mesmo, um ritual em que emoções específicas tomam forma e, com essas emoções, modos específicos de consciência ou auto-consciência. A Parte III desenvolverá ainda mais este conceito com a introdução dos possíveis fundamentos etológicos da relação entre a estruturação emocional, a consciência emergente e o fluxo tonal.

### *A favor do observador participante*

Os capítulos 5 e 6 são, sem dúvida, dois dos capítulos mais importantes de toda a dissertação. No entanto, a maior parte do material contido nestes capítulos nunca poderia ter sido apurado sem a plena participação no caminhar. Como já referi, as juergas não existem oficialmente na romaria. No entanto, para um participante, a romaria pode parecer, por vezes, uma juerga alargada que se regrupa em procissões cantantes. Uma visita e um estudo do local de El Rocío, da sua mitologia e do seu impacto socioeconómico teriam ainda assim deixado passar as questões cruciais e centrais da romaria: como as romarias geram cultura musical a partir do zero e o papel central que as juergas e outros rituais liminares desempenham na morfologia musical dentro da romaria. Estar inserido no Rocío como participante em todos os rituais, formais e informais, revelou a natureza experiencial da romaria. O Rocío não se limitou a manifestar ou a refletir a estética sociocultural existente; fez parte da *fonte criativa* dessa estética comportamental. A presença e a participação nestes sítios criativos revelaram-se inestimáveis, uma vez que testemunhei a própria criação da estética cultural. Isto nunca teria sido possível a partir de uma observação exterior ou

de uma análise histórica e social.

## Capítulo 7: Três breves ensaios

### *Juerga Universidade*

#### Aprendizagem Comunitária Vertical e Circular

Relação do indivíduo com:	Etapa 1: Juerga	Etapa 2: Feria/Romería	Palco 3: Tablao (Palco de concertos/flamenco)
Tempo de ensaio a sós	Pouco ou nenhum	Mínimo	Desde o mínimo até ao proporcional Tradição da arte ocidental
Família	Observador/participante	Participante efetivo	Co-intérprete (se familiar) de profissionais
Comunidade	Observador/participante	Participante efetivo	Intérprete
Artista	Observador (se o artista estiver presente)	Observador participante com o artista (se presente)	Co-intérprete

**Figura 7-1 Aprendizagem musical comunitária versus solitária**

Na **Fase 1**, um Rociero (ou flamenco) andaluz médio pode passar toda a sua vida e atingir um elevado grau de proficiência musical, sem nunca ter tido uma única aula de música privada com alguém. Já me deparei com este facto muitas vezes no meu próprio trabalho de campo. É comum encontrar indivíduos que atingiram um nível de arte musical facilmente comparável ao dos artistas profissionais, mas que nunca aspiraram, por uma razão ou outra, a fazê-lo. A minha experiência no Rocío deu-me muitos exemplos. Além disso, muitos desses indivíduos não só nunca tiveram o que se poderia chamar de "aula particular" em toda a sua vida, como também nunca

gastaram

muito tempo fechado numa sala a "praticar". (A Fig. 7-1, acima, descreve aproximadamente as distinções básicas entre as fases de aprendizagem).

**A fase 2** é tão comum como a primeira. Estende-se das actuações da família e dos amigos às da comunidade em geral. Isto incluiria celebrações como casamentos e baptizados, o dia do santo padroeiro de uma aldeia, uma romaria local, uma festa agrária como a famosa Feria de Sevilla, etc. A maior parte dos momentos musicais maravilhosos que testemunhei em El Rocío, por exemplo, foram actos espontâneos de indivíduos e grupos que nunca se aventuraram para além da Fase 2.

**A fase 3** marca uma demarcação importante: O indivíduo começa a praticar sozinho. Não é que os praticantes de juerga *nunca* pratiquem sozinhos; é simplesmente que não existe uma abordagem sistemática, porque o processo de aprender, praticar e executar tudo num só movimento é muito mais agradável. Além disso, na comunidade certa, também é extremamente eficaz; simplesmente não há necessidade de tirar tempo da vida quotidiana normal para praticar algo que já se sabe fazer. No entanto, se um indivíduo tem aspirações a sobressair e a destacar-se bem acima do resto da comunidade, e talvez até a tornar-se um profissional, então a prática solitária pode tornar-se um fator importante. No entanto, devo enfatizar novamente que muitos indivíduos atingem um nível impressionante de proficiência sem nunca terem realmente reservado tempo para praticar deliberadamente de forma sistemática, como é típico em muitas outras tradições que exigem ensaio solitário mesmo nas fases iniciais (como na nossa tradição de Arte Ocidental). Não existe, de facto, nenhum método comparável de aprendizagem, não só do violino clássico, mas também da maior parte do rock and roll, do jazz ou de outros estilos musicais, sem ter aulas individuais e sem praticar individualmente. O

A razão para isso é o facto de simplesmente não existir uma tradição de desempenho participativo nessas tradições, como ainda existe na Andaluzia. A jam session de jazz, ou de rock, não é de todo comparável à juerga nesta função. Da mesma forma, não existem formas herdadas comunitariamente que completos estranhos possam juntar-se e tocar sem a presença de uma diretiva externa, como uma partitura. A forma musical andaluza é, na verdade, o fator central que permite que a tradição musical se perpetue sem ter de desenvolver um sistema paralelo de pedagogia - um sistema que, tal como o sistema andaluz, é onde muitos músicos passam toda a sua vida.

O que é curioso neste sistema pedagógico é o facto de muitos *profissionais* passarem toda a sua carreira nele!

Mesmo quando um flamenco andaluz, ou Rociero, atinge o nível profissional, continua a encontrar os seus maiores prazeres fora do palco, e continuará a correr de volta para a juerga da família e dos amigos em todas as oportunidades, incluindo depois de horas após uma atuação profissional. Isto é completamente o oposto na nossa tradição, onde o maior prazer musical e artístico é atingido no palco, um lugar onde apenas uma pequena percentagem da população musical atinge, muito menos a população em geral. A razão pela qual temos o fenómeno do bar karoke no A razão pela qual os Estados Unidos e o Japão não sabem cantar, nem sequer mal, é o facto de uma grande parte das duas populações não saber cantar.

## *Palmas*

### As bases fundamentais e o primeiro passo da Universidade Juerga

Numa juerga, lembro-me que Sebastián (um Rociero que também viajou com a família Caballero, como eu), tocou o tambor para filas de dançarinos de Sevilhanas enquanto muitos dos membros do coro cantavam. Não era um "músico", mas também era andaluz e rociero. Por que é que ele sabia tocar o ritmo no tambor? Obviamente, porque ele conhecia o ritmo. Os ritmos eram conhecidos por toda a gente, porque a dança e a canção são impossíveis de executar em comunidade, a menos que todos conheçam, pelo menos, os padrões rítmicos subjacentes. E como é que se aprendem os padrões rítmicos? Com as mãos, as *palmas* (literalmente, "as palmas"), nas juergas. É por isso que tantos Rocieros têm um tambor por aí, como a carreta de "La Curra" (Fig. 4-19). Não é porque alguém do grupo seja um Tamborilero ou mesmo um tocador de tambor em si; é apenas porque praticamente qualquer pessoa da Andaluzia pode tocar o ritmo básico das Sevilhanas no tambor. Assim, sempre que uma juerga se desenvolvia na carreta de "La Curra", por exemplo, qualquer um podia pegar no tambor e tocá-lo; caso contrário, servia bem como mesa de café para as bebidas.

Suspeito (mas ainda não tenho provas suficientes para fundamentar a afirmação) que o elemento mais importante a aprender numa idade precoce para executar música andaluza é o ritmo - a capacidade de subdividir internamente a batida com precisão e de bater palmas e acentuar padrões interligados. A aprendizagem das palmas andaluzas é a forma mais básica de aprender e interiorizar os ritmos, e é aprendida numa idade precoce na Andaluzia. Digo isto porque nunca vi ninguém ensinar palmas a outra pessoa, mas quase toda a gente no Rocío que

encontrei era proficiente

em bater palmas nos ritmos, e muitos conseguiam tocar também os ritmos contrários ou "contra-tempo".

Nas filmagens que fiz das juergas, é uma simples questão de rever o material e observar a proficiência rítmica que quase todos na Hermandad possuíam. Mais importante, se alguém não era suficientemente proficiente para bater palmas nos contra-ritmos, sabia que não devia tentar fazê-lo durante uma juerga ou qualquer atuação.

Se uma coisa era tentar acompanhar os cantores, ainda que mal, na guitarra, outra coisa é perturbar o ritmo. Toda a gente, por mais jovem que seja, sabe isso. Por conseguinte, nunca, nem uma única vez, assisti a um caso de "mau ritmo" ou de palmas desajeitadas. Nunca aconteceu. Toda a gente ou conhecia as suas palmas e os seus compás, ou - e isto é igualmente importante - sabia que não *os conhecia* e abstinha-se de participar.

Como demonstrou o aspirante a guitarrista, esta regra estrita e tácita não se aplica a nenhum outro instrumento musical. O facto de não se cantar muito bem, ou muito bem, não é um problema, desde que o cantor conheça a canção e se mantenha no ritmo (se for uma canção rítmica). Não dançar bem também não é um problema, desde que se faça a dança e se mantenha o ritmo. Mas fazer palmas sem precisão simplesmente não se faz. É o único caso em que a proficiência técnica e a homogeneidade não são questionadas.

As *claras* são sempre o som utilizado nos grandes grupos. Não há muita individualidade, na maior parte das vezes, na execução das palmas. São raras as exibições virtuosísticas de palmas, como as de "El Sevillano", e, além disso, não contribuem muito para o impulso rítmico comunitário. Em geral, as pessoas que

tocam as

As palmas não tentam destacar-se, e os sons são bastante uniformes. O tempo é sempre preciso, e este é o objetivo de as fazer. Tocar as palmas é a única área musical onde *a gracia* individual não é um problema. A unidade e a homogeneidade comunitárias são o objetivo principal.

A prática de tocar as palmas é iniciada espontaneamente, e a sincronização é quase imediata, independentemente do tamanho do grupo. Se considerarmos que por "grupo" também estou a ter em conta as palmas rítmicas espontâneas entre partes da multidão que rodeia a ação da Salida (em que os números são facilmente de centenas), esta sincronização rítmica imediata pode ser vista como uma proeza em si mesma, mas acontece com tanta frequência no Rocío que pode facilmente passar despercebida. Na altura parecia tão natural e ocorria tão facilmente que o facto espantoso de que literalmente centenas de pessoas estavam de repente em completa sincronização rítmica sem absolutamente nenhum sinal exterior, centralizador, nem sequer me ocorreu.<sup>28</sup> No entanto, já testemunhei muitos músicos infelizes a tentarem conduzir audiências ocidentais comuns até mesmo nas mais básicas palmas 2/4 ou 4/4 de uma canção, em que não só o músico está a levantar as mãos acima da cabeça à vista de todos, tentando conduzir e indicar onde está o ritmo, como a banda atrás dele está a fazer exatamente a mesma batida de fundo a centenas de decibéis de volume - tudo em vão. As palmas demoram bastante tempo só para atingir uma aparência de sincronização e, mesmo assim, duram apenas alguns momentos, na melhor das hipóteses. O simples "milagre" rítmico que aconteceu em todo o Rocío deveria ter sido imediatamente evidente para mim, mas não foi. Muitos dos aspectos mais interessantes da romaria foram facilmente ignorados quando confrontados com o espetáculo como um todo. É importante salientar que, no

Rocío, as palmas rítmicas espontâneas são sempre o padrão terciário que está na base das sevilhanas: 123, 123, com o acento no 1.

Dito tudo isto, há um facto ainda mais curioso e impressionante: Nunca assisti a um único caso de pedagogia das palmas. Nunca vi uma única criança a ser ensinada a encontrar o som agudo das "claras" (o que, como estrangeiro, posso atestar que não é fácil), nem nunca vi uma criança a ser ensinada sobre os padrões rítmicos das sevilhanas, que incluiriam quando parar na batida certa no final da quarta copla e como fazer os contra-tempos. No entanto, muitas crianças sabiam os ritmos, e quase todos os adultos sabiam, pelo menos, como já disse, ou tocá-los e aos contra-ritmos bem, ou sabiam, pelo menos, *não fazer* os contra-ritmos e ficar pela base. Neste momento, não tenho nenhuma explicação académica para este facto. Simplesmente nunca observei um Rociero, ou qualquer andaluz, a ser ensinado a fazer palmas. No flamenco, a execução correcta das palmas é uma raridade entre os estrangeiros, e aqueles que são proficientes tiveram de procurar deliberadamente um intérprete de flamenco conhecedor que os ensinasse e/ou tiveram de praticar sozinhos com um metrónomo ou algum tipo de gravação de ritmos, em conjunto com a assistência a espectáculos e as ocasionais, mas raras, juergas. Sempre que levantei a questão das palmas entre os Rocieros que encontrei, eles simplesmente encolheram os ombros e referiram-se simplesmente à forma como cresceram. Na verdade, a maioria deles não sabe quando, nem exatamente como, aprendeu a bater palmas. De facto, a maior parte deles achou a pergunta um pouco estranha - como perguntar a um americano quando é que começou a procurar pechinchas. Nesta altura, penso que a resposta mais correcta, se não a mais

A resposta à questão de saber como é que os andaluzes aprendem os padrões rítmicos é simplesmente óbvia: faz parte do seu processo de inculcação.

Deve notar-se outro fenómeno relativo às palmas rítmicas no Rocío. A distinção entre as palmas espontâneas, aleatórias e não sincronizadas que se ouvem por todo o lado na maior parte do mundo para mostrar apreço e as palmas rítmicas espontâneas de que aqui se fala são, evidentemente, também uma característica do espetáculo público andaluz ou do auto-espetáculo (os aplaudidores e os executantes são muitas vezes as mesmas pessoas). Em muitos rituais, especialmente naqueles que envolvem o Simpecado ou a própria imagem da Virgem, os aplausos aleatórios serão iniciados após qualquer número de "eventos" rituais (ou seja, não são eventos rituais oficiais que possam ser anotados num itinerário) e, a dada altura, convertem-se subitamente no padrão rítmico terciário das Sevilhanas. O que é estranho nesta mudança súbita é, mais uma vez, o facto de acontecer sem um diretor externo, sem um maestro e sem qualquer tipo de sinal oficial. Não há nenhuma previsão real de quando, no ritual, o aplauso sozinho pode ocorrer, as palmas rítmicas sozinhas podem ocorrer, ou o aplauso seguido de palmas rítmicas.

Há ainda outro aspeto fascinante nas palmas rítmicas espontâneas dos andaluzes em El Rocío. As palmas rítmicas espontâneas a que me refiro ocorrem, como já indiquei, mais frequentemente na presença da imagem da Virgem ou da sua representação como o Simpecado. Ou seja, ocorrem durante as procissões, seja numa paragem ou durante a própria procissão. Não me refiro, no entanto, a incidentes em que as pessoas em procissão estão a bater palmas enquanto cantam. Estou a referir-me apenas a expressões espontâneas de afirmação ou exaltação a algum

evento ritual que tem a ver com a Virgem. O primeiro acontece muitas vezes depois de um coro de "Vivas!" particularmente ruidoso, e o segundo mais frequentemente durante a caótica e altamente emocional procissão da Salida (ver Capítulo 10). O que eu descobri depois de comparar os tempos de mais de quinze eventos separados de palmas rítmicas espontâneas foi que os tempos nunca variaram mais do que 5 BPMs para a semínima pontilhada igual a 73-78 BPM (ver Gráfico 7-2 abaixo).

A primeira curiosidade é, evidentemente, a precisão. A segunda curiosidade é que as seleções de amostras estão separadas por pouco mais de um ano e nunca são o mesmo grupo de pessoas. Este facto, por si só, sugere a possibilidade de um fenómeno neurobiológico interessante. Os indivíduos parecem ter uma memória de tempo associada a estes rituais. Mas, com a mesma clareza, a memória do tempo não é obscurecida pela possibilidade de começar fora de sincronia com a pessoa ao seu lado. É evidente que todos, mesmo que sejam completamente estranhos uns aos outros, podem recordar imediatamente o tempo como uma reação automática do sistema nervoso. Todos eles, como grupo, sincronizar-se-ão quase imediatamente à medida que passam de aplausos aleatórios para um padrão de ritmo sincronizado ao mesmo tempo (mais uma vez, um grupo que por vezes consiste em centenas de indivíduos, em que a maioria deles tem de ser desconhecida uns dos outros, como é o caso na Salida). Outro aspeto interessante é o seguinte: Os Rocieros sincronizam-se imediatamente com o mesmo ritmo estreito, independentemente das aparentes disparidades entre as circunstâncias emocionais. O caos e a quase histeria da Salida não provocam um ritmo diferente daquele da relativa calma que se segue às alegres sequências de "Viva!" antes de atravessar o rio Ajolí em 2003 e 2004. O quadro seguinte apresenta os incidentes e os tempos.

<b>Palmas Sincronizadas Espontâneas</b>	
<b>EventDotted Quarter Note = BPM</b>	
1. Salida (2004, noite).....	74
i. (os sinos da igreja estavam em 62)	
2. .....	76
i. (sino da igreja a 54)	
3. .....	78
4. .....	73
5. (2004, dia).....	74
6. .....	74
7. .....	73
8. .....	75
9. Salida (2003, dia).....	76
10.....	76
11.....	76
12. .....	75
13. Salida (2003, noite).....	75
14. .....	76
15. .....	75
16. Travessia de Ajolí (2004)..... três instâncias...	77
17. Travessia de Ajolí (2003).....	76
18. Travessia do Guadalquivir (2003).....	75
19. Travessia do Guadalquivir (2004).....	74
20. Chegada de Huelva a El Rocío em comboio de cavalos e carroças <sup>29</sup> .....	75

**Figura 7-2 Tempo para arrastamento rítmico espontâneo**

"As músicas medidas estão frequentemente associadas a actividades colectivas, contribuindo assim para a vida social do grupo; em primeiro lugar está a dança" (Arom 2000, 27). Esta citação é de facto uma abordagem arcaica da noção de dança que é comum entre pessoas que não são sofisticadas musicalmente, especialmente em termos de dança.

A dança comunal *parece* muitas vezes um ato completamente comunal, mas, na verdade, quando praticada por pessoas sofisticadas, é tanto um ato de

individualidade como um ato de submersão comunal. A música medida, tal como a dança, é claro

contribui para a vida social do grupo, mas na verdade qualquer atividade pode fazer o mesmo. O que a citação acima sugere é que o principal contributo da dança é a submersão da individualidade num empreendimento comunitário, o que muitas vezes é exatamente o caso entre pessoas musicalmente pouco sofisticadas - pessoas que precisam, por exemplo, de um maestro ou de algum outro tipo de diretiva externa (uma gravação) para executarem música medida como um grupo. É precisamente isso que *não acontece* na procissão ou juerga andaluza. A vida social do grupo é reforçada pela promoção da individualidade, e não o contrário. Espero já ter demonstrado suficientemente este facto através dos materiais apresentados nos capítulos anteriores.<sup>30</sup>

No entanto, antes que o fenómeno comunitário possa ocorrer como meio de desenvolver a individualidade, a capacidade de sentir e responder ao ritmo e, em seguida, de gerar ritmo em troca, espontaneamente, deve ser profundamente enraizada. A capacidade de sincronizar rapidamente o ritmo é possuir um tempo estruturado incorporado na memória muscular e no sistema nervoso. Este tipo de atividade motora imediata é um reflexo e envolve pouco pensamento consciente, como é evidente ao observar e participar em juergas. O processo começa ao nível do indivíduo dentro de um fenómeno comunitário. Lembrem-se que não existe um maestro, nem um líder ou "autoridade rítmica" nestes incidentes. Um grupo de indivíduos altamente auto-conscientes sincroniza-se espontaneamente uns com os outros de uma forma praticamente sem esforço: individualidade dentro do coletivo como um fenómeno musical. Esta individualidade aguda é um requisito para que a juerga aconteça de todo. Sem ela, simplesmente não funciona. Ter um "líder" ou um maestro, num círculo de pessoas musicalmente pouco desenvolvidas, ou pessoas que,

por muito hábeis que sejam outros tipos de música, exigem, no entanto, que sejam

se fosse dirigido de alguma forma para fazer música, não constituiria uma juerga.

Além disso, se funcionasse musicalmente de alguma forma, o resultado seria o oposto de uma juerga. Ou seria uma "aula" ou uma "atuação" por parte dos líderes, com os seguidores a funcionar como público.

A incorporação do tempo, tal como a observei no Rocío da Andaluzia, apoia provisoriamente a minha teoria de que a afinação emocional está a ter lugar entre os andaluzes, pelo menos entre os Rocieros, como resultado das práticas rituais das juergas e juerga. Porque é nas celebrações rituais - desde casamentos, baptizados, dia dos santos, Natal, Páscoa e, claro, as romarias - que grande parte das práticas musicais andaluzas são cultivadas como componentes dos rituais formais e como juergas como parte dos aspectos informais desses rituais.

Em El Rocío não se registam alterações apreciáveis no ritmo, independentemente de quão emocionalmente relaxados ou agitados os rituais pareçam estar em relação uns com os outros. Assim, podemos ver que, ao gerar e estruturar as emoções, os Rocieros atingem um nível de auto-conhecimento que parece traduzir-se em auto-controlo, como uma estética incorporada formalizada. Mas não é o autocontrolo que vem de um "farás isto..." ou "não farás aquilo...", mas sim um autocontrolo que é o resultado natural de um autoconhecimento acrescido que é corporizado como estrutura emocional que encontra expressão através da estética do comportamento.

## A canção íntima

**"Hoy me quiero emborachar**  
Hoje quero estar bêbedo  
**Sin tomár vino Sem**  
beber vinho **Sin**  
**tomár vino Sem beber**  
vinho

**Hoy me quiero emborachár sin tomár vino**  
Hoje quero embebedar-me sem beber vinho  
**Solo me voy empinár con simple el camino**  
Ficarei intoxicado apenas com a caminhada (peregrinação)  
**Sentai o caminho**  
Sentir a caminhada  
**Me gosará mi boca con alegría**  
Minha boca saboreará a  
felicidade **Llenará mi boca de tu**  
**romería**  
A minha boca encher-se-á da tua peregrinação

**Mi borachera, mi borachera, mi borachera**  
A minha bebedeira, a minha bebedeira, a minha bebedeira,  
**Sera cantar Rocío siempre a tu vera"**  
Será cantar o Rocío sempre no teu olhar

**Letra de uma Sevillanas Rociera, cantada por Elvira da carreta "La Curra" a Sebastián e a mim numa noite de caminho (tradução do autor)**

Estou a criar duas categorias daquilo a que chamo "a canção íntima". As duas categorias não são categorias de canções, mas sim categorias de *canto* - as condições sob as quais a canção íntima é executada. Elas são (a) indivíduos para indivíduos, ou parte para parte, e (b) indivíduos para a Virgem, ou partes para o todo. A primeira envolve um Rociero cantando para outro Rociero ou para um pequeno grupo de outros Rocieros. O segundo envolve um único indivíduo ou um pequeno grupo, cantando diretamente para a Virgem. Esta prática íntima dentro da prática musical global não se presta bem ao nível comunitário. O canto de indivíduo para indivíduo é parte integrante da prática musical íntima.

A juerga familiar e a juerga de reunião familiar, mas é muito menos comum a nível comunitário.

O canto da parte para o todo, ou do indivíduo para a Virgem, é mais comum à noite quando se canta ao Simpecado, em l'Hermitage quando se canta à Virgem, e em muito menor grau na Salida (onde é abafado pelo barulho e pelo tumulto). É um aspeto extremamente importante de El Rocío, mas que não poderia ter sido sequer verificado, e muito menos compreendido, sem ter participado profundamente no caminho. É este canto íntimo, produto da sua fenomenologia condicional que espero ter evidenciado nos dois últimos capítulos, e que continuarei a evidenciar nas secções seguintes, que deu origem ao género das Sevilhanas Rocieras, um género que nasceu no cadinho da própria peregrinação. A morfologia das sevilhanas em sevilhanas rocieras é um resultado direto dos comportamentos rituais.

As filmagens das Juergas íntimas e dos indivíduos que cantam uns para os outros são abundantes, e em todos os casos o cantor olha diretamente para a pessoa para quem está a cantar e canta para ela. Isto foi evidente no primeiro dia, quando observei os Caballeros na sua carreta. Também era evidente quando Carolina trocava canções com Sebastián na carreta de Ajoli ou em La Curra, ao longo do caminho, como contei no Capítulo 6 (ver Figs. 6-1, 6-2 e 6-3). Por vezes, estas trocas podiam ter lugar às claras, como quando testemunhei uma senhora que ia numa carruagem a escolher um homem a cavalo e a dedicar-lhe uma canção. Também podia acontecer numa das festas no acampamento ou na vila de El Rocío. Em suma, estas trocas eram comuns, podiam acontecer em quase todo o lado e, no entanto, continuavam a ser momentos íntimos entre duas pessoas.

## As três Sevilhanas cantadas para mim

Três canções foram dedicadas a mim no Rocío, e cada uma delas revelou dois pontos importantes. Primeiro, o facto de terem sido escolhidas, no local, pela sua relevância específica para o momento indica que não são apenas as canções em si que foram interiorizadas como uma lista memorizada, mas que foram interiorizadas como uma paisagem emocional cheia de inter-relações que criam significado no momento a partir dos materiais do momento. Não se tratava apenas do facto de as letras terem relevância para o momento no que se refere ao que referiam, mas sim do facto de poderem ser utilizadas como metáforas para criar novas experiências que eram produtos do momento da sua enunciação.

Os Rocieros dedicam frequentemente canções uns aos outros. Anunciam para quem é a canção, ou simplesmente olham a pessoa nos olhos e começam a cantar para ela. Testemunhei isto de forma consistente em todo o Rocío, começando pelas minhas primeiras horas na carreta da família Caballero. Houve três ocasiões em que uma canção foi dedicada a mim por alguém. A primeira foi na noite do segundo dia, quando a senhora Elvira cantou a canção traduzida acima para Sebastián e para mim.

A segunda, foi no caminho do primeiro ano, no calor e na poeira do Quema, durante uma breve parada para descansar os bois. A senhora vinha a caminhar atrás do Simpecado com *promesa*.

**A verte vengo**

*Vim ver-vos*

**A ver o meu primeiro Rocío a verte vengo**

*Para ver o meu primeiro Rocío*

**A verte vengo**

*Vim ver-vos*

**Este é o meu primeiro Rocío , a verte vengo**

*Esta é a minha primeira Rocío , vim ver-te*

**A verte vengo**  
*Vim ver-vos*  
**A verte vengo este es mi primer camino**  
**Venho ver-te este é o meu primeiro Rocío**  
**A verte vengo como cualquier peregrine**  
*Venho ver-te como qualquer outro*  
**peregrino Que quiere cumplir un sueño**  
*Quem quer realizar um sonho*  
**Como cualquier peregrino**  
*Como qualquer outro*  
*peregrino*  
**A verte vengo**  
*Vim ver-vos*

A terceira vez foi na Aldeia, em casa de um familiar do Charro. A senhora, que eu não conhecia e que nunca mais vi, cantou-me a seguinte canção:

**Ayer la Yegua<sup>31</sup> lo sorte**  
*Ontem soltei a égua Ese*  
**caballo era mi amigo That**  
*horse was my friend Ayer la*  
**yegua lo sorte** *Ontem soltei a*  
*égua Y arrastrando se me*  
**fué**  
*E, arrastando-se, foi-se embora*  
**Pasito a paso al Rocío**  
*Step by step to the Rocío*  
**To see Her one last time**  
*To see Her one last time*

O que é importante sobre o conteúdo e as circunstâncias destas canções, em relação ao estudo de Murphy e Farraco, é que revela a razão da existência destas canções em primeiro lugar, e uma das suas principais funções dentro do Rocío. As canções, uma vez aprendidas, proporcionam uma paisagem emocional que reflecte as suas experiências do Rocío. Algumas canções descrevem nostalgicamente a paisagem (ainda que de forma imperfeita) com o objetivo, não de descrever com precisão a paisagem, mas como um marcador da sua experiência emocional no momento, em

algum lugar e tempo da sua experiência do Rocío.

Rocío. A maioria dos Rocieros tem um repertório bastante vasto de canções que lhes são acessíveis, e estas canções parecem ter sempre uma forte carga emocional, na sua maioria resultante de experiências emocionais profundas. O facto de a paisagem interna estar bem desenvolvida é evidenciado pela forma como muitos deles conseguem invocar uma canção do seu repertório total que se adequa ao momento imediato de alguma forma relevante. Por outras palavras, as canções não são escolhidas ao acaso como símbolos emocionais, mas sim cuidadosamente escolhidas pela sua relevância imediata para a situação atual. Os exemplos acima ilustram este ponto. No primeiro caso, a senhora sabia que era a minha primeira vez no Rocío e queria celebrar esse facto. No segundo caso, Elvira estava a fazer-me saber que, apesar de haver bebida e festa, há um método, que está subjacente a uma abordagem consciente da devoção emocional. Na terceira, a senhora estava a fazer-me saber que eu era bem-vindo ali entre eles, apesar de ser um completo estranho (a letra, neste caso, é incidental, mas não deixa de ter o seu simbolismo local).<sup>32</sup>

### Cantar à Virgem: As partes para o todo como comunhão musical

O fenómeno de cantar uns para os outros é simplesmente uma extensão da razão pela qual estão no Rocío. Vieram para cantar isto à Virgem:

**Aqui estamos outra vez**  
*Cá estamos novamente*  
**Para dizer que te queremos outra vez**  
*Para te dizer que te amamos*  
**outra vez Para cantarte por**  
**Sevillanas otra vez Para te cantar**  
*canções de Sevillanas outra vez*  
**Para chorar diante da tua Mirada**  
*Chorar perante o teu olhar*

O que se faz em grande escala durante as procissões, especialmente na *Presentación*, e o que culmina em privado em l'Hermitage ou na intensidade da Salida, estava a ser feito a todos os níveis desde que os Rocieros embarcaram no Rocío. Desde os pequenos grupos no acampamento que cantavam à noite para o *Simpecado*, aos amigos e familiares que cantavam uns para os outros nas *carretas* ou nas suas casas, aos indivíduos que cantavam diretamente para a Virgem quando chegavam à Aldeia, aos cânticos para a Virgem que ocorriam durante a sua procissão na *Salida*, os Rocieros cantavam uns para os outros como um prolongamento do canto para a Virgem e também cantavam para a Virgem como um prolongamento do canto uns para os outros. Quando cantam à Virgem, é importante que olhem diretamente para Ela, e isto é mais evidente no canto/oração íntimo de uma só pessoa. Podemos ver então que cantar uns para os outros e olhar nos olhos uns dos outros vai muito além de uma convenção de atuação, é um meio essencial através do qual os Rocieros estendem a prática da devoção emocional à Virgem, da Virgem uns para os outros, e através dessa prática estendida continuam a acrescentar à sua própria paisagem emocional interior as suas experiências de El Rocío. O que é cantado à Virgem pode ser visto, especialmente em referência à experiência religiosa, como uma comunhão entre as partes e o todo. O que é cantado entre um indivíduo e outro pode ser visto como uma comunhão entre uma parte e outra parte do todo. O facto de cantarem uns para os outros é uma continuação da sua prática devocional à Virgem como um processo contínuo. Mais uma vez, a comunhão musical é uma procissão experiencial que começou na missa e continuou até à Salida, e de volta à missa. O que muda ao longo do caminho é o grau de experientialidade.

A fenomenologia desta experiência íntima e no momento é naturalmente perdida por completo quando a letra é lida fora da prática ritual, ou a canção é ouvida em gravação. O facto de estas canções encontrarem uma vida mitológica própria fora dos limites de El Rocío atesta o poder do ritual para gerar artefactos culturais, artefactos que continuam a funcionar de formas que talvez não tenham sido intencionais, mas que são, no entanto, culturalmente enriquecedoras. Tal como hoje existem volumes de mitologias recolhidas de todo o mundo, há muitos livros e sítios Web dedicados inteiramente às letras do Rocío ou para os quais uma coleção de letras seleccionadas constitui uma parte substancial do seu conteúdo.

Enquanto o canto das sevilhanas proporciona um veículo para a exteriorização emocional como uma expressão de *Glória*, ao mesmo tempo a música serve como um meio para a interiorização das experiências do Rocío que podem depois ser partilhadas no seio da *communitas*. Esta função musical, como reafirmação da experiência ritual através da experiência musical partilhada, não é revelada senão no interior das próprias práticas rituais. Com isto quero dizer que a paisagem sonora emocional interior desenvolvida que os Rocieros cultivam, está a ser perpetuamente processada entre os Rocieros durante toda a peregrinação. Mas não acaba aqui. O que é cultivado na *communitas* da peregrinação continua a ser diferenciado e incorporado na sociedade andaluza, com grande efeito precisamente porque o Rocío é uma *communitas*; a ordem social está presente, embora temporariamente desconstruída.

O processamento contínuo de novas experiências emocionais e de nostalgias emocionais mais antigas constitui um elemento vital dentro da peregrinação que não é acessível à visão do espetador. Nem, devo acrescentar, a função desta paisagem

sonora emocional interior

que são como rastos dos muitos momentos vividos na peregrinação, possíveis de transferir completamente quando as canções chegam às pistas de gravação populares, à impressão ou a qualquer outro suporte.

### Um exercício de mito e ritual: A vida mitológica da lírica desprendida - um curioso estudo de Murphy e Carrasco

Michael Dean Murphy, numa das suas muitas colaborações com o colega Juan Carlos González Faraco de Huelva, Espanha-*La construcción cultural del paisaje: Doñana en la música popular rociera* ("A construção cultural da paisagem: A Doñana na música popular do Rocío") - faz a interessante observação de que as letras das Sevilhanas distorceram de facto os conceitos entre as crianças em idade escolar sobre a verdadeira topografia, flora e fauna da área em torno da cidade de El Rocío, especialmente dentro do parque nacional de "La Doñana" (Murphy e González 2001). Embora eu discorde respeitosamente das suas conclusões quanto às implicações deste fenómeno, ele reflecte um aspeto fundamental da dinâmica mito/ritual que tratarei mais detalhadamente na Parte III. Basta dizer aqui que, historicamente, os mitos tendem a separar-se dos seus rituais e a tornar-se entidades culturais próprias. Esta tem sido, de facto, uma das principais observações de toda a história dos estudos comparativos sobre mitologia e rituais. A separação do conteúdo mitológico deu origem a uma enorme quantidade de géneros literários e poéticos em todo o mundo (Bell 1977, 32). Mas o que considero especialmente interessante nas observações de Murphy e Carrasco é o facto de, nos últimos 30 anos, se ter iniciado um processo de geração e separação entre mito e ritual sob a forma de letras populares, gravações e literatura que se separaram da peregrinação de El Rocío e seguiram o seu caminho

na cultura popular - e, tal como os mitos gregos e outros naufragos rituais à deriva no tempo, tornaram-se objeto de escrutínio académico (de que este trabalho é um exemplo).

Murphy e Carrasco assinalam o facto de as letras terem criado uma distorção das percepções populares entre o ambiente físico e o ambiente mitologizado, ou discursivo, do Rocío, que se tornou *realidade social* (se não propriamente geográfica). Num estudo realizado entre crianças em idade escolar, descobriram que as crianças tinham concepções erróneas vívidas sobre a flora e a fauna que rodeiam El Rocío, a que tinham chegado através da sua exposição maciça às letras das Sevilhanas (Murphy 2001, 4).

A minha interpretação centra-se no facto de as reflexões mitológicas geradas pela experiência ritual de El Rocío sob a forma de letras não serem reflexos de qualquer realidade para além da fenomenologia da experiência ritual. A letra de El Rocío é sobre a fenomenologia ritual no momento, especialmente em termos da canção íntima, e não sobre qualquer outra coisa. Independentemente do grau em que a letra gera uma conceção errada de certas características da preservação de Doñana, a letra não é sobre Doñana para começar, mas sim sobre o Rocío - um ritual de devoção emocional dirigido à Virgem do Rocío que de facto tem lugar em La Doñana.

O que é revelador no trabalho de Murphy e Carrasco é o facto emergente de que o ritual do Rocío não pode ser reconstruído através dos seus produtos mitológicos, como as letras das Sevilhanas, mas que, apesar disso, as tentativas para o fazer já estão em curso - e os equívocos dos alunos são o menos importante. O facto de elas, as letras, não representarem com exatidão o parque físico de Doñana (e tudo

o mais que possa

ser implicado por esse facto), na verdade serve para sublinhar aquilo com que o estudo do ritual se tem debatido desde o início dos estudos do ritual como disciplina: que os rituais não podem ser reconstruídos a partir dos seus mitos. A razão para isso é que os mitos nunca tiveram a intenção de representar o ritual em si, mas sim a sua fenomenologia. A esta luz, o conteúdo lírico das Sevilhanas Rocieras são excelentes guias para a compreensão do carácter devocional "de Gloria" de El Rocío, mas seriam um mau roteiro para quem viaja pela zona. O conteúdo devocional das letras é a sua intencionalidade manifestada, enquanto qualquer informação que possam dar sobre o ambiente operacional são meras consequências não intencionais que podem ou não ser úteis.

### Diferenciação mitológica

Nas procissões informais e no Caminho, as pessoas cantam umas para as outras (i.e., dedicam canções) que não são necessariamente sobre as outras; este é o aspecto fenomenológico das Sevilhanas perdido na análise de Murphy. Este é o ritual ao qual a canção mitológica está devidamente ligada na prática. Isto revela o estado fenomenal, enquanto a análise de Murphy revela uma possível consequência, ou seja, as crianças seguem o caminho semiológico inconsequente que tem algo a ver com plantas e fauna, enquanto não têm acesso à paisagem interna que foi a força geradora da letra.

A prática do canto direto de pessoa a pessoa (parte a parte), ou de pessoa a Virgem (parte a todo) fornece o "contexto" para a letra, sem o qual a letra perde a maior parte do seu "significado", um significado que, na verdade, tem pouco a ver com o que

pode ser considerado como "significado" em primeiro lugar. As letras podem ser vistas como os corolários míticos das actividades do ritual, o próprio canto. O ato de cantar para outra pessoa é um ato ritual em si mesmo, ao qual as letras pastorais se destinam a exprimir a sua fenomenologia e não a sua atividade real ou contexto ambiental. A música utiliza o ambiente como marcadores de uma paisagem emocional interna que é transmitida aos companheiros Rocieros através do ato de cantar, e não através de qualquer significado preciso da letra. A observação dos rostos das duas senhoras para quem o senhor com a bengala estava a cantar (ver a Segunda Casa de Charro no Capítulo 5) revela tudo o que é necessário saber sobre a canção. A letra da música, embora de certa importância para elas, não é vital para o analista, pois seu "significado" está contido na experiência do momento. A tarefa do analista é entender o momento, não reconstruir significados potenciais em torno da letra.

Nestas situações, mesmo que a letra se refira a outra coisa fora do momento, o objetivo de a cantar para a outra pessoa é revelar algo que está, de facto, *no* momento. Mas essa relação não se transferirá para além desse momento, independentemente do conteúdo da letra, e mais: não é essa a *intenção*.

Ler essas letras, ou ouvi-las, longe, através de uma forma mediada, quer seja a rádio ou um CD, é um excelente exemplo de um mito isolado que se torna o seu próprio género social fora do processo e da experiência ritual. O estudo de Murphy e Carrasco revela apenas uma das potenciais "vidas" que estas letras podem assumir à medida que se vão inserindo de forma autónoma na sociedade andaluza. A "distorção" que Murphy revela é também outro exemplo do problema que tem continuamente atormentado o fenomenólogo ritual. Embora seja suficientemente

difícil tentar relacionar uma

fenomenologia à estrutura ritual, é virtualmente impossível revelar uma fenomenologia de um ritual através das suas reflexões mitológicas. No entanto, não estamos a lidar com uma cultura do passado, mas com uma cultura viva. O que é que se transfere para a cultura andaluza? Muito. A maioria dos andaluzes, desde os anos 70, dança as Sevilhanas Rocieras e, além disso, canta-as uns para os outros.

Incorporaram, de uma forma ou de outra, a estética comportamental de El Rocío. É no seu comportamento que se produziu a verdadeira "distorção", se assim lhe quisermos chamar: uma ondulação proveniente do interior do cadinho ritual que percorre o tecido social como cultura popular.

#### A proliferação do ritual (em oposição à diferenciação mitológica) na sociedade andaluza como estética do comportamento social

A prática de cantar uns para os outros é comum em toda a sociedade andaluza, desde festas privadas a bares locais e clubes noturnos. Nos bares locais, a prática de cantar para trás e para a frente é tão comum que muitas vezes passa despercebida. No entanto, a minha observação é que não é tão comum nas grandes cidades como nas vilas e aldeias mais pequenas. No entanto, observei-o mesmo em Granada. Também já observei muitas vezes jovens andaluzes a cantar a letra de uma canção popular enquanto dançam, e a cantar a letra diretamente uns para os outros. Isto pode ser observado mesmo em discotecas.

A prática de partilhar uma paisagem emocional interna entre indivíduos, mesmo em espaços públicos, é diferenciada em toda a sociedade andaluza, a todos os níveis. Podemos ver, a um nível íntimo, como o sistema ritual gerou padrões básicos de comportamento humano.

O ato de cantar uma canção a outra pessoa enquanto a olha nos olhos é algo que muitas pessoas de diferentes origens culturais considerariam desconfortável. Aqui nos Estados Unidos, por exemplo, esta prática é completamente desconhecida. No entanto, não creio que se trate de um fenómeno novo na Andaluzia.

El Rocío, tal como todos os outros rituais da Andaluzia, gerou uma estética cultural durante séculos. Os melhores estudiosos do flamenco, por exemplo, acreditam que o ritual religioso andaluz influenciou grandemente a estética do flamenco (Arrebola 1995; Mairena 1971; Gómez 1982; Estal 1980; Molina 1985; Infante 1980; Barrios 1989). No flamenco, como na cultura popular andaluza em geral, a prática de cantar uns para os outros é comum. Cantar a uma pessoa, cantar a uma imagem da Virgem, cantar a um santo ou a Cristo, são práticas comuns em toda a Andaluzia.

A enorme popularidade das Sevillanas Rocieras é apenas um exemplo de um processo contínuo que gera e cultiva a estética cultural, ou *formalidad*, a partir do sistema ritual. Se El Rocío é um exemplo típico, o sistema ritual pode gerar cultura como cultura "popular" não apenas durante décadas, mas aparentemente durante séculos. Embora Allen Josephs não tenha atribuído especificamente a tenacidade e os séculos de continuidade da cultura andaluza ao seu sistema ritual subjacente, estou convencido de que foi o sistema ritual que sempre forneceu o suporte fundamental e a força geradora por detrás dos séculos de observações comportamentais coerentes que ele documentou tão minuciosamente na obra de Josephs de 1983, *The White Walls of Spain*.

*Os rastos (ou sulcos, impressões, impressões, sulcos de vagões, sulcos paralelos, registos electromagnéticos musicais)*

"Algo se muere en el alma" Algo  
na alma morre "Cuando un  
amigo se va  
Quando um amigo se vai embora  
*E está a sair de uma casa*  
E deixa um rasto  
*Que não se pode aborrecer*  
Que não pode ser apagado

**Primeira copla das Sevilhanas Rociera "El Adiós" de "Los Amigos de Ginés" (M. Garida/M. Garcia 1975 Hispavox)**

Quem é o "amigo", o amigo? Mesmo o nome do grupo, "Os Amigos de Ginés", indica apenas que são da cidade de Ginés, mas não o facto de serem todos membros da Hermandad de Ginés<sup>33</sup>. Há uma longa história na Península Ibérica de se referir a um amante ou a um amigo, especialmente quando não está presente, através da canção, tal como há uma referência à Virgem como amiga através da canção (E. B. Place 1959). Do mesmo modo, os amigos que se reúnem por motivos de peregrinação são amigos. O objeto da saudade parece ser muitas vezes deliberadamente ambíguo: amante, peregrinação, companheiros, Virgem.

Eis como um candidato a próximo *Hermano Mayor* (Irmão Maior) da Hermandad de Granada, Antonio Almagro Jiménez, assinava a sua carta aos membros da confraria: "*Me despido de ti con tres palabras: Huella, Cimiento y Vida....El camino es Huella, el trabajo Cimiento, y el amor, Vida*". ("Com três palavras vos deixo: Track/Grove, Bond/Cement, and Love/Life.... O caminho é Track, o trabalho é Bond, e o amor é Vida.")

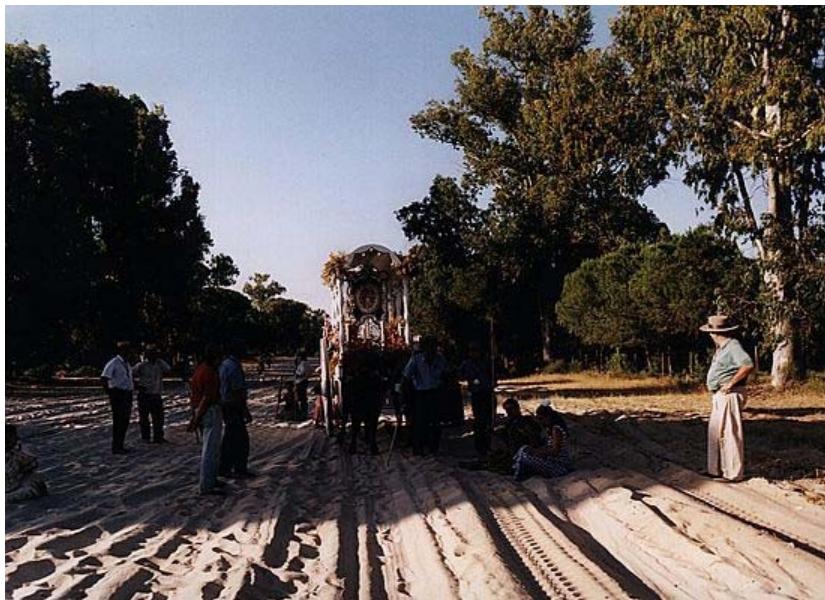
É interessante notar que a letra de uma canção como "El Amigo" pode flutuar através da onda de ar ou ser impressa numa folha de música ou na capa de um CD e, eventualmente, encontrar o seu caminho para a boca de um cantor em Washington, D.C.-cantor que não faz ideia do que a canção e a sua letra, em tempos, podem ter sido parte integrante e podem ter representado. E, de certa forma, o que não representam. No entanto, quando o rastro é "rastreado", começamos imediatamente uma descida ao betão (*cimiento*, ou "fundação", em espanhol) que nos leva a uma massa de rastos na areia de la Doñana, a milhares de quilómetros de distância, como mostram as fotografias abaixo.

Poder-se-ia pensar que apenas substituímos uma metáfora (as pegadas na areia) por outra (as palavras da letra), mas não é esse o caso. Os rastos são os rastos de milhares de Rocieros que caminharam ou cavalgaram pela areia e, claro, foram cantando pelo caminho. Os "rastos" emocionais impressos em El Rocío são tão reais como os rastos na areia, e são diretamente indicativos das experiências dos Rocieros cantores. As pegadas na areia não são apenas metáforas para as emoções impressas; são indicadores dessas emoções que foram manifestadas pelas pessoas que participaram no Rocío.

Poderemos dizer que os rituais musicais que estruturam um modo emocional a que chamam "de Gloria" criam estados fenomenais entre os Rocieros? Se assim for, esses estados contribuiriam para aspectos de um auto-conhecimento total, uma consciência total do eu, como sendo uma *forma* de inteligência humana? Em caso afirmativo, deveríamos então considerar essa inteligência, como em "intelecto", como o produto de uma estruturação emocional deliberadamente cultivada e intensificada?



**Figura 7-3 "Cuando un amigo se va..."**  
(Fotos nas Figs. 7-3, 7-4 e 7-5 cortesia de Rocío.com)



**Figura 7-4 "Y va dejando una huella..."**



**Figura 7-5 " Que no se puede borrar....."**

## **PARTE II: DO SÍMBOLO À EXPERIÊNCIA**

### **Capítulo 8: A massa**

#### *Prelúdio da Missa*

Porquê analisar a missa no âmbito de uma investigação sobre a peregrinação de El Rocío?

Em primeiro lugar, para todas as 101 Hermandades actuais, a peregrinação de El Rocío não só começa e termina com uma missa na paróquia ou catedral local, mas também tem uma missa todos os dias ao longo do percurso da peregrinação, e a missa também é celebrada no local da peregrinação. A missa é, portanto, um ritual essencial da peregrinação, e o seu contraste com os outros rituais da peregrinação revela muito sobre as diferentes funções que os rituais de um mesmo sistema podem desempenhar.

Durante as fases iniciais desta investigação, comecei a suspeitar que alguns dos rituais que estava a analisar deviam ter feito parte direta da Missa ou ter tido alguma relação íntima com ela. Isto sugeria o facto óbvio de a Missa ter sofrido vários graus de mudança. Ocorreu-me que a missa ou se tinha expandido para além da sua capacidade de se manter estruturalmente coerente ou se tinha contraído à medida que certas funções se separavam para se tornarem rituais próprios. Afinal, ambas as suposições são verdadeiras. A investigação subsequente sobre a história da missa revelou que a missa se expandiu, dividindo-se em rituais separados, mas deixando intacto o núcleo do ritual e a sua dinâmica central - a relação entre mito e

ritual reflectida

no ato da Sagrada Comunhão e do sermão, respetivamente. A Missa contraiu-se num sentido e expandiu-se noutro. Como revela o estudo histórico aprofundado de Lucinda Coleman, *Worship God in the Dance* (1995), a Missa estava a gerar rituais separados das suas próprias estruturas rituais durante o início da Idade Média.

As danças eram normalmente executadas ao som de hinos ou canções de natal. "To carol" significa "dançar" (Adams 1975:6). "Carol" deriva do latim *corolla* para "tocar", e "caroller" deriva do latim *choraula*, que significa tocador de flauta para dançar em coro" (Oxford Dictionary). A maioria das canções de Natal dividia-se em estrofe, que significa "ficar de pé" ou "parar", e coro, que significa "dançar". Assim, durante o coro, as pessoas dançavam e, a menos que um bailarino a solo actuasse na estrofe, havia pouco movimento enquanto a estrofe era cantada. (39)

O passo mais comum executado durante o coro era o *tripudium*, que significa "três passos". Este passo era dançado dando três passos para a frente e um para trás; depois era repetido. O tempo era normalmente 4/4 ou 2/4 e o passo era popular nas danças de procissão. Muitas vezes, cinco ou dez pessoas davam os braços e juntavam-se a outras para percorrer as ruas e à volta da igreja, simbolizando a unidade e a igualdade da comunidade eclesial. (40)

Note-se o papel do coro, as origens da própria palavra e a presença do tocador de flauta. Faz sentido pensar que este tocador de flauta era, mais do que provavelmente, um antepassado do Tamborilero, porque é difícil imaginar como, ou porquê, alguém lideraria um coro dançante apenas com uma flauta. Se a fonte original dizia "tocador de flauta", devemos ter em mente que Tamborilero significa literalmente baterista, mas isso é apenas o título. Como Coleman continua a relatar,

A dança de adoração persistiu, de facto, como domínio exclusivo do clero. Boaventura (c. 1260) escreveu que, nas alegrias do paraíso, haverá círculos intermináveis, "revoluções rítmicas com as esferas" (Adams 1990:21).... Ainda no século XVI, um manuscrito descreve um cântico pascal ou uma dança de anéis que se realizava na véspera da Páscoa na igreja de Sens. Nesta dança, o arcebispo é assistido pelo clero, que primeiro se deslocava de dois em dois, seguido da mesma forma por cidadãos proeminentes, todos cantando canções da ressurreição. O cântico passa do claustro para a igreja, à volta do

coro e para a nave, enquanto cantavam *Salvation Mundi* (Taylor 1976: 22).  
(41)

Por altura da Reforma (meados do século XVI), Coleman constata:

"Consequentemente, a dança religiosa desapareceu, ou sobreviveu apenas em alguns locais isolados. Algumas denominações religiosas cultivavam movimentos litúrgicos específicos que remetiam para a dança da igreja primitiva. Outros movimentos de dança cristã foram transformados em expressões folclóricas, para serem vistos em casamentos ou funerais, ou então permaneceram enterrados no movimento estruturado da missa católica" (43).

Vemos então que as danças, as procissões e até as peças de teatro faziam parte da missa (38). A missa não só separou estes actos rituais, como também, no processo, se tornou muito mais curta (45). No entanto, Coleman não salienta que a dança e o coro não desapareceram, especialmente na Andaluzia. Estas práticas rituais foram simplesmente levadas para fora dos limites da missa como entidades rituais autónomas, ou seja, as procissões da Semana Santa que outrora faziam parte da missa (Coleman 1995, 36; Brooks 1988, 156) ou incorporadas em rituais absorvidos de missas anteriores sistemas rituais como as romarias da Andaluzia (Turner [1978] 1995, 172, 257; Nolan e Nolan 1989, 328; Calamari 2002, 8-9).

### *Contexto geral da missa e das procissões com ela relacionadas*

A Missa é a mesma em todo o mundo católico, com exceção apenas da língua e de outros elementos decorativos e de apoio (Novo Advento, "Liturgia da Missa", E.). Desde o Concílio Vaticano II, a língua da Missa foi deixada ao vernáculo local. A

música, no entanto, foi deixada ao critério da paróquia,

por razões que são importantes para a tese global e que serão discutidas nesta secção.

O papel da música local na missa continua a ser completamente subsidiário das estruturas definidas do ritual e não alterou em nada aquilo a que estou a chamar a *função semiótica relativa* (ver Capítulo 13) da missa.

Embora as estruturas da Missa sejam as mesmas em todo o lado, muitos outros rituais, como as procissões da Semana Santa, as peregrinações e as celebrações das festas de vários santos e da Virgem Maria, podem variar muito, não só de país para país, mas até entre localidades adjacentes.

A consistência estrutural da Missa é, por si só, uma indicação do papel que a Missa desempenha no sistema ritual total. A sua própria universalidade permite que a missa actue como um ritual unificador que resiste às idiossincrasias individuais e locais e, por sua vez, funciona como um ritual mais abstrato, universal e afastado do momento presente. No entanto, como veremos, outros rituais dentro do sistema fazem exatamente o contrário: Tendem para o idiossincrático, o local, o profundamente experimental e concreto, e são frequentemente o resultado de muitas exigências locais. Esta distinção torna-se cada vez mais importante quando olhamos para a forma como certos eventos rituais em El Rocío se relacionam, e contrastam, com a missa.

Argumentarei que a missa alcançou a sua universalidade através de um progresso constante de constrição e abstração que gerou na sua esteira elementos experienciais que se ramificaram para se tornarem rituais separados. No entanto, independentemente desta constrição progressiva e desta abstração crescente, a missa manteve a dinâmica mito/ritual essencial que constitui o núcleo da revelação católica: o mistério da Sagrada Comunhão e o local ritual para a exegese, o sermão. Mais importante, eu

sugerirá que esta progressão é o resultado inevitável de a Missa se ter tornado o ritual central de uma dinâmica ritual - um sistema criado, em grande parte, pela sua própria subdivisão em rituais separados que contêm diferentes rácios de elementos simbólicos e experienciais. Estes diferentes rácios de graus simbólicos e experienciais são, em grande parte, o resultado do desígnio e das necessidades da população local de experienciar a sua religião para além dos níveis mais simbólicos em que a missa atual opera.

À medida que o potencial experiencial da missa muda em consequência da sua própria evolução, as circunstâncias culturais e depois sociais em que a missa é celebrada estão continuamente a mudar e a ser experienciadas. Para esse efeito, constituem uma realidade inevitável e contínua que contextualiza o ritual dentro das ordens sociais e culturais. No entanto, esta contextualização não determina o seu conteúdo. A missa nunca foi, e não é agora, uma projeção da ordem social. Reflecte, sim, dentro de certos parâmetros, a ordem social como uma experiência padrão entre os praticantes do ritual. No entanto, a partir do seu posicionamento cada vez mais "administrativo" dentro do sistema ritual, a missa continua a regular os rituais de experiência, incluindo as peregrinações e procissões que evoluíram, como argumentarei mais adiante, a partir das suas próprias estruturas rituais. A Missa continua a regular estes rituais "separatistas" por dois meios:

1. O trabalho básico da Missa constitui todos os princípios centrais da fé católica, e estes princípios estão todos incluídos no único ato ritual da transubstanciação. O mistério e as suas interpretações estão incorporados nas estruturas rituais da Missa (Novo Advento, "A Presença Real de Cristo na Eucaristia", IV), e consequentemente continuam a ser

transmitida no seio dos rituais de separação, independentemente do facto de estes rituais permanecerem na sua totalidade como partes separadas da missa, ou de terem assimilado, num grau ou outro, elementos estruturais de qualquer sistema ritual anterior.

2. A hierarquia da Igreja Católica continua a exercer uma regulação doutrinal, mantendo um controlo rigoroso sobre o ritual central do sistema ritual (a Missa) e o principal meio discursivo nele contido: o sermão (Novo Advento, "Doutrina Cristã", "Fórum Eclesiástico", "Liturgia da Missa" e "Cânone da Missa").

A missa, sendo o ritual central do catolicismo, serve como gerador de informação para todos os outros rituais dentro do sistema porque, num sentido literal, partilham o mesmo corpo. Como tal, tornar-se-á claro que cada ritual dentro do sistema ritual católico da Andaluzia é, em última análise, um ritual da Sagrada Comunhão - em diferentes graus de rácios experienciais e simbólicos.

### *As três modalidades da Missa*

A Missa, de acordo com a doutrina da Igreja descrita na *Encyclopédia Católica* (Novo Advento), tem três interpretações através das quais a comunhão pode ser entendida:

- **Sacramental/Mistério:** Mistério da transubstancialção e comunhão com Deus através do Espírito Santo (expresso no rito da Sagrada Comunhão)
- **Sacrificial:** Ritual de expiação, chamada à consciência, reconhecimento do sacrifício, dor, penitência, rogação

- **Celebração:** Ressurreição, Domingo de Páscoa, triunfo da vida sobre a morte, intercessão, rogação (expressa através da música e da dança)

Estas três abordagens, ou interpretações, podem ser vistas como correspondendo aos três "humores" rituais emocionais básicos dentro do Sistema Ritual Católico Andaluz:

- **De Gloria: Devocionais**, celebrativos e alegres, os rituais "de Gloria" são transferidos para Maria como "Filha, mãe e esposa" de Cristo (Clark 1981, 109). Bênçãos, generosidade de Deus na terra, renovação e afirmação da vida, também rogação como intercessão; as romarias são rituais de glorificação.
- **De Penitente:** Passional/penitente, purgativo, doloroso; rituais processoriais da Semana Santa.
- **De Mysterium (Corpus Christi):** Contemplativo/miraculoso, mistério, meditativo: procissões de Corpus Christi, adoração do sacramento, peregrinação solitária ou interior, busca.

Após uma análise mais aprofundada da prática destes rituais, torna-se evidente que os três "modos" não estão de todo hermeticamente fechados, mas antes se interpenetram mutuamente, tal como quando os mesmos tons numa escala são reorganizados; embora enfatizem diferentes conjuntos de relações, não deixam de ser o mesmo grupo de tons.

A glorificação do mistério dá origem à consciência do eu e das suas circunstâncias em relação ao mistério. O penitente pode glorificar-se através da penitência e da empatia, assim como o glorificador pode confrontar-se com os seus próprios limites e com as implicações das suas próprias ações à luz do glorificado. Aquele que contempla o mistério pode passar por muitas realizações emocionais. Eis um exemplo da circularidade que pode facilmente ocorrer, independentemente da modalidade com que se inicia o conjunto de relações. A "dor alegre" é uma frase comum usada para descrever a Paixão. Da mesma forma, uma frase comum

encontrada em letras andaluzas é

"Alegre canto mis penas", ou "Alegremente canto as minhas tristezas".

A minha intenção aqui não é promover nem criticar a doutrina católica de uma forma ou de outra, mas simplesmente sugerir, desde o início, que as modalidades emocionais podem ser vistas como estando também relacionadas com processos intelectuais e que as modalidades emocionais não são hermeticamente fechadas e lineares, mas antes fluem umas para as outras porque são realmente o mesmo fenómeno, o mistério da paixão, refractado através de diferentes expressões experienciais. Estas expressões têm o seu análogo no ritual da romaria de El Rocío, tal como se relaciona com os outros modos rituais processionais da Semana Santa e do Corpo de Deus.

Estas categorias básicas de organização especializada desenvolveram-se na Andaluzia especificamente para cultivar estas modalidades rituais<sup>34</sup> :

**As Cofradías** são confrarias especializadas nas procissões rituais penitentes da Paixão Cristã que se realizam durante a Semana Santa (Burgos 1977).

**As Hermandades** especializam-se nos rituais *de Glória*, que consistem principalmente em romarias e outras práticas devocionais a santos específicos ou, como na maioria dos casos (especialmente romarias), à Virgem Maria. (De facto, todas as romarias da Andaluzia são marianas e, como veremos, a maioria das peregrinações da Europa Ocidental também o são. Mesmo a famosa peregrinação de Santiago de Compostela é de facto uma peregrinação mariana [Moreno 1974]).

**O sacerdócio** ainda mantém o controlo das procissões de mistério do Corpus Christi, bem como de todos os ritos sacramentais, como a Primeira Comunhão, baptismos, casamentos, funerais, etc. (Brooks 1988, Capítulo 2).

Na Andaluzia, das três modalidades básicas que envolvem o ritual da missa, só as procissões de Corpus Christi e a sua modalidade de mistério e iniciação permanecem inteiramente nas mãos dos sacerdotes e da Igreja propriamente dita. As duas modalidades restantes, de Glória e Penitente, que correspondem, respetivamente, aos aspectos celebrativos e penitenciais da Missa, foram desligadas da Igreja propriamente dita, para serem assumidas por organizações laicais. Estes rituais são efectuados fora da Igreja. No entanto, existe um sistema de regulação através do qual o sacerdócio mantém um controlo frouxo dos rituais.

Isto é feito através da intercessão de um padre local que se torna o *conciliario* de uma ou mais cofradías e/ou Hermandades (Burgos 1974, 38). O Padre Enrique é o pároco da igreja de *San Pedro Y San Pablo* (São Pedro e São Paulo) em Granada. As suas funções, enquanto conciliario da Hermandad del Rocío de Granada, consistem em zelar para que os rituais não se afastem da doutrina da Igreja. Normalmente, como no caso do Padre Enrique, os conciliares tornam-se membros das irmandades, mas nem sempre é assim. Naturalmente, há uma grande dose de subjetividade e, com o tempo, surgiram debates e controvérsias (ver Apêndice A).

A modalidade penitencial, levada a cabo pelas cofradías, restringe-se à Semana Santa do calendário da Igreja, embora as actividades em torno dos preparativos para as procissões devocionais possam continuar durante todo o ano. É importante notar que as cofradías e as Hermandades se tornam organizações comunitárias que têm funções ao longo de todo o ano (Llorden e Suvirón 1969; Gonzales 2000; Briones Gómez 1999).

De igual modo, a modalidade de Glória, levada a cabo pelas Hermandades e caracterizada por procissões locais e pelas romarias, está também relacionada com a

Igreja

(Burgos 1974). Isto deve-se ao facto de cada santo ou virgem de devoção ter um dia de festa particular ou um dia de celebração afixado a eles. Isto cria um ciclo de actividades rituais que está em constante movimento ao longo do ano católico (Novo Advento, "Calendário Cristão" e "Reforma do Calendário"). Além disso, os preparativos e as práticas menores podem também continuar durante todo o ano, como o demonstram as actividades geradas em torno da romaria de La Virgen del Rocío.

No passado, as procissões de Rogação eram realizadas como parte da Missa. Isto é, começavam na Igreja, conduzidas pelos sacerdotes, e depois seguiam para a cidade, vila ou mesmo campos circundantes, para santificar e/ou pedir proteção contra a fome, invasões inimigas, etc. (Novo Advento, "Dias de Rogação"). Este tipo de procissões já raramente é realizado como parte de uma missa, mas em muitas partes do mundo católico os leigos adoptaram-nas como parte das cerimónias em torno dos santos padroeiros e das virgens. Como veremos com El Rocío, o elemento de rogação desempenha um papel relativamente proeminente no que é predominantemente um ritual de glorificação (Taillefert 1996; Flores Cala 2005).

Poderíamos dizer que a maior parte dos elementos de rogação da missa foram de facto retomados pelos leigos sob a forma de rituais de glorificação através da celebração dos santos e de práticas de devoção à Virgem. Ao glorificá-los, os rituais solicitam ao mesmo tempo a sua ajuda (intercessão) no mundo dos homens e da natureza. Este facto está bem patente nos *Translados* periódicos da Virgen del Rocío pela aldeia de Almonte, referidos no enquadramento histórico de El Rocío apresentado neste trabalho (Flores Cala 2005).

## *Análise semiótica: Observações estruturais gerais*

A missa é coreografada do princípio ao fim - poder-se-ia mesmo dizer micro-coreografada.<sup>35</sup> Todos os movimentos, todos os passos do padre estão programados.

A sua roupa, mesmo a forma como a veste antes de celebrar a missa, está escrita.

Cada gesto, cada movimento, é simbólico. Cada ato é escrito até ao último pormenor, e nada é deixado à improvisação. A participação da congregação, por mais limitada que seja, é também coreografada ao mais ínfimo pormenor: quando se levantar, quando fazer genuflexão, quando ajoelhar-se, quando e o que dizer em resposta a uma declaração do padre, o que cantar e quando cantar, etc.

A próxima característica geral da Missa também não é tão óvia à superfície, mas é, no entanto, um corolário básico do ritual altamente roteirizado, e é o facto de a Missa ser executada do princípio ao fim, independentemente de como alguém se sente, e ser abrandada ou acelerada apenas pelo número de pessoas que comungam e pela duração do sermão (na Missa atual, o tempo total atribuído ao ritual é de aproximadamente uma hora e meia). Independentemente do estado fenomenológico dos praticantes, o ritual é levado a cabo do princípio ao fim e é concluído de acordo com o guião. Quer se atinja ou não um determinado estado de espírito, intelectual ou emocional, quer se atinja mesmo um determinado estado físico, como a exaustão ou o relaxamento, o ritual prossegue do princípio ao fim e considera-se então *terminado*. O trabalho está feito.

"A missa terminou, ide em paz" são as últimas palavras do sacerdote para a liturgia oficial. Os resultados imediatos que o ritual pode ou não ter sobre a congregação e os sacerdotes são secundários, desde que a missa seja celebrada de acordo com as normas da liturgia oficial.

o guião. Uma consequência deste facto é que existe pouco ou nenhum "risco de fracasso" para este tipo de ritual. O fracasso, a este respeito, só ocorreria se o ritual fosse interrompido e não fosse levado até ao fim. No entanto, qualquer fenomenologia específica por parte dos participantes não seria vista como um objetivo imediato. A missa é então um "sucesso", desde que seja realizada.

A próxima componente ritual notória é o controlo definitivo da missa pelos padres. Até mesmo as procissões de entrada e saída são conduzidas pelos padres e seus assistentes, com apenas um pequeno número de leigos participando, e essa separação entre padres e congregação continua durante toda a execução da missa. Muitas vezes, existe mesmo um corrimão baixo entre a área do altar onde o ritual é conduzido e a congregação - uma construção física para enfatizar esta demarcação ritual entre o espaço mais sagrado controlado pelos padres e o resto da igreja onde os leigos seguem as actividades dos padres. (Esta característica arquitectónica, e as suas implicações, torna-se importante quando se discute a *Salida* da Virgem em El Rocío). Além disso, todo o ritual é conduzido quase inteiramente pelos padres, com pouca intervenção ou assistência da congregação. A congregação, na sua maior parte, participa na missa como espetador de um espetáculo, um espetáculo cujo guião conhece intimamente, mas em que a sua participação é limitada e completamente controlada.

A observação óbvia relativamente a quaisquer procissões *dentro* da Missa é que elas não existem. Há, como acabámos de referir, uma curta procissão de entrada conduzida pelos sacerdotes e pelo pessoal auxiliar e uma procissão de saída que é basicamente a mesma, só que em sentido inverso. Mais uma vez, os leigos sentam-se, ou ficam de pé para a procissão de saída, e observam.

Esta observação estrutural, por si só, parece insignificante até ser contrastada com as procissões rituais que são realizadas *fora* da Missa, e é especialmente significativa quando nos apercebemos de que o que é agora realizado *fora* do ritual da Missa foi outrora realizado como *parte* da Missa (como será discutido mais adiante).

O que resta como "vestígios" destas antigas práticas rituais dentro da Missa são gestos ritualizados momentâneos dentro da coreografia da Missa que se correlacionam com as três interpretações da Missa: a celebrativa, a penitencial e a apresentação do mistério. O que é pertinente para o momento é o facto de estes gestos (o ajoelhar-se e o bater com o coração durante a recitação da liturgia "per mea culpa", ou por minha culpa, por exemplo), juntamente com o canto congregacional (se ocorrer), proporcionarem breves instâncias em que a congregação tem a oportunidade de forjar sinais a partir do seu interior. Quero com isto dizer que a congregação assume um papel físico e ativo na expressão de si própria, mesmo que seja estritamente orientada pelo guião e pelos padres. O resultado, se visto do ponto de vista de um espetador, é que a congregação funciona como um "forjador" de sinais, ou seja, cria sinais potenciais do seu próprio estado interior através da atividade. Estes sinais tendem a consistir numa componente muito mais elevada no âmbito da categoria Pierceana de Primeiridade e Segundidade; as relações entre a sua atividade (como sinal exterior forjado) e a sua intenção (como objeto interior) são muito menos arbitrárias e mais directas. Não é que estas actividades careçam de conteúdo simbólico, obviamente que o facto de serem em grande parte escritas indica que sim. É simplesmente que, através do ato de execução, a relação do simbolismo do ato é muito mais concreta do que quando a congregação está apenas a processar as actividades simbólicas dos sacerdotes. É uma questão de grau, não de diferenças.

absolutas, de graus de

força e proporção, e as implicações destas relações tornar-se-ão mais claras à medida que a análise for avançando.

### *Fluxo semiótico: A relação entre a forja e a leitura dos signos*

Uma afirmação óbvia e geral pode ser feita simplesmente com base no que foi observado até agora: Os sacerdotes transportam signos sob a forma de utensílios rituais e de vestuário simbólico, e forjam signos, através do gesto e da fala. O seu papel é ativo na produção de signos. A congregação, por outro lado, não carrega sinais para falar e forja muito poucos. O seu papel consiste principalmente na leitura e no tratamento dos signos forjados pelo sacerdócio, direta ou indiretamente (o que inclui a leitura dos signos apresentados na arquitetura, a iconografia envolvente e os signos musicais, se forem executados por um coro).

O fluxo semiótico, ou seja, a troca de informações, provém maioritariamente dos padres e dirige-se à congregação. A congregação lê e processa sinais que são forjados ou transportados pelos sacerdotes. Que tipos de sinais estão a ser processados, em termos da sua categoria, e em que proporções relativas de categoria para categoria são dominantes, é um fator importante quando se tenta chegar a algum tipo de fenomenologia ritual geral.

A maioria dos signos processados na missa situa-se ao nível da categoria peirceana da terceiridade, uma operação em que o intelecto desempenha um papel dominante e através da qual o leitor de signos tem de ter o conhecimento adquirido para se envolver com, ou chegar a, uma compreensão do signo (Van Baest 1995, 22; Turino 1988, 3).

Os signos dominantes nesta categoria são discursivos, ou seja, são

caracterizada por uma relação signo/objeto (S/O) que é arbitrária por natureza e tem de ser aprendida através de convenções sociais. Uma vez que a relação S/O é arbitrária, existe sempre o potencial para se fazerem outras associações - um potencial que pode estimular, ou simplesmente resultar, naquilo a que Pierce chamou uma "semiose sem fim", em vez do interpretante intencional ou "interpretante final" (Turino 1988, 2-3; Cobley 1997, 24-26). A semiose sem fim é um potencial frequentemente expresso como "sonhar acordado". No entanto, este potencial dos signos arbitrários da Terceiridade é um aspeto latente mas importante da flexibilidade e do poder da sua relação arbitrária inerente entre signo e objeto.

Uma vez que qualquer resposta exterior da congregação que constitua uma expressão pessoal sua está fortemente condicionada pela coreografia ritual, qualquer ruminação intelectual que possa resultar do processamento de sinais de Terceiridade será efectuada internamente. Esta é a primeira indicação do que poderia caracterizar uma potencial fenomenologia geral da Missa por parte da congregação: uma contemplação interiormente direcionada para o *significado*. A primeira tarefa óbvia da congregação (para além da tarefa primária de assistir ao ritual do princípio ao fim) é interpretativa. Tornar-se-á óbvio para o leitor, através do que foi apresentado na Parte I, e através do que se seguirá nos Capítulos 9 e 10, que qualquer movimento em direção à interpretação é especificamente evitado em El Rocío. Este ponto, por si só, é uma distinção crítica entre estes dois rituais, apesar da sua profunda inter-relação no catolicismo andaluz.

## A cruz

O símbolo da cruz é antigo e muito difundido. No caso específico da fé cristã, representa a paixão de Cristo - ela própria um mistério sobre a relação entre espírito e matéria sob a forma da relação entre o divino e o humano (Dupré 2002; Ferguson 1954). Escusado será dizer que a sua meditação não tem fronteiras e, mesmo no contexto cristão específico, é, e tem sido, objeto de uma contemplação vitalícia.

Deveria ser óbvio que o potencial do símbolo excede a atenção de uma hora e meia que lhe é concedida no ritual da Missa. Mas a acumulação, ao longo de uma vida inteira, de uma atenção ritual elaborada, por muito breve que seja, não pode ser ignorada, mesmo que o seu impacto fenomenológico possa parecer mínimo num determinado momento. No entanto, a procura, num grau mais profundo, do significado do símbolo teria de conduzir o contemplador para fora dos limites estruturais da Missa.

A busca do que se simboliza na Missa teve muitas manifestações históricas. A peregrinação a Jerusalém foi tomada como uma forma de percorrer "a via-sacra", que por vezes consistia em seguir o caminho real para a crucificação e marcar as várias estações ao longo do caminho (Enciclopédia do Novo Advento, "Via-sacra") e, nalguns casos, o símbolo foi tomado como uma busca literal da "Verdadeira Cruz" (Novo Advento, "A Verdadeira Cruz", III). Uma metáfora comum para levar uma vida cristã mais profunda é "tomar a cruz" e, claro, o símbolo das Cruzadas, uma peregrinação militante que começou como um ato militar para proteger as peregrinações a Jerusalém, era a cruz vermelha com brasão.

Quer seja em busca de uma experiência religiosa mais profunda catalisada pela

Quer o símbolo seja um encontro com o símbolo ou apenas uma contemplação do seu significado, as estruturas rituais da Missa são ultrapassadas pelo conteúdo simbólico. Esta deslocação entre o que é simbolizado e o que se pode razoavelmente esperar que seja realizado no momento leva o indivíduo a, pelo menos mentalmente e, com o tempo, talvez fisicamente, ir além das estruturas rituais da missa.

### *Hóstia e cálice*

A hóstia e o cálice, enquanto veículos da transubstanciação, também adquiriram vida simbólica própria. A hóstia, sob a forma do termo poético "o pão da vida", tem sido uma metáfora literária cristã comum. O cálice, no entanto, teve uma evolução literária muito mais substancial na forma do ciclo de mitos envolvidos com a "Busca do Santo Graal", que começou com o trabalho de Thomas Mallory no século XV, baseado em obras muito anteriores, e continuou a crescer até hoje (Weston 1957; Campbell [1949] 1973).

Só no domínio dos estudos rituais e da mitologia comparada, os mitos têm tido uma vida extensa. O que é importante nestas manifestações relacionadas com os símbolos da cruz, do pão e do cálice são os fios comuns da peregrinação, da busca e até, como será elucidado mais adiante, da procissão, que conduziram diretamente a expressões rituais e vivenciais muito para além do literário ou do intelectual.

## *Mistério da transsubstanciação*

Quando o sacerdote ergue a hóstia (uma bolacha de pão) diante da congregação, ela se tornou o "corpo de Cristo", e quando o cálice é erguido, ele se tornou o "sangue de Cristo". Diz-se que a transformação ocorreu através do milagre da transsubstanciação (Novo Advento, "A Presença Real de Cristo na Eucaristia", V). O milagre realiza-se através da ação do Espírito Santo (o terceiro aspetto da Santíssima Trindade católica: Pai, Filho e Espírito Santo). No ato de comunhão que se segue, a assembleia - os que foram iniciados pela primeira comunhão e os que se prepararam suficientemente segundo as condições doutrinais - aproxima-se do altar e recebe do sacerdote (ou do assistente) uma hóstia consagrada.

A doutrina da Igreja é tão clara sobre a transsubstanciação como sobre o ato da Sagrada Comunhão: A experiência, ou mesmo a compreensão, de qualquer um deles não é induzida pelo ritual da Missa. Esta afirmação significa que a experiência de comunhão com o divino, ao receber a Sagrada Comunhão, não é resultado de uma manipulação ritual. A experiência não pode ser induzida.

*A Encyclopédia Católica* online (Novo Advento) descreve a experiência da seguinte forma: "Aqui o ato de beber não é evidentemente nem a causa nem a *conditio sine qua non* para a presença do sangue de Cristo" (ibid., "The Real Presence of Christ in the Eucharist," IV).... Quando a Eucaristia é recebida por uma pessoa capaz de obter os frutos, mas que carece de alguma disposição para que os efeitos não se produzam... de uma receção sacramental e espiritual, isto é, por aqueles que estão em estado de graça e têm as disposições necessárias (ibid., "Holy Communion," I).

Não é minha intenção analisar a doutrina católica. O meu único argumento é que uma análise semiótica é congruente com o que os próprios praticantes afirmam: não há potencial nas próprias estruturas rituais para induzir a transubstanciação - nem a sua compreensão nem a sua experiência. É um milagre contínuo como um ato de graça e não um resultado imposto pelo ritual.

### ***Mito/ritual: Sagrada Comunhão/sermão***

E a Sagrada Comunhão? Pode ser considerada como um ato simbólico e não como uma experiência? A doutrina da Igreja, como já foi dito, deixa claro que a experiência da Sagrada Comunhão é um potencial e não uma certeza. Se identificarmos *a comunhão com o divino* com a ativação da mente mística, tal como é descrita no estruturalismo biogenético, poderíamos concluir que o ato é, em grande parte, para a maioria das pessoas, na maior parte do tempo, um ato simbólico de grande importância.

Mais uma vez, porém, o meu objetivo não é discutir questões de fé. Como analista de rituais, preciso apenas de assinalar se a comunhão divina (interpretada, para efeitos deste trabalho, como uma ativação plena da mente mística) é ou não considerada pelos praticantes como um produto das estruturas rituais da Missa ou como sendo, em vez disso, um potencial - um potencial cujo fator determinante, a graça, se encontra fora do ritual. A esta luz, não há necessidade de procurar uma correlação fenomenológica entre as estruturas rituais e a experiência da Sagrada Comunhão, para além da óbvia serenidade contemplativa que caracteriza a modalidade emocional da Missa Católica como um "mistério".

## O sermão

A Missa está equilibrada entre um mistério que desafia a explicação racional e uma tentativa de penetrar no seu mistério através de uma exegese racional. Embora *potencialmente* a Missa seja um ritual em que o mistério pode ser experimentado, na medida em que *não* é experimentado, tem de ser explicado. No entanto, como já foi referido, pela sua própria existência como mistério, a Sagrada Comunhão *resiste à* explicação. Este facto é totalmente congruente com o que os praticantes dizem sobre o mistério do milagre da Sagrada Comunhão - que é, antes de mais, um mistério cuja experiência não pode ser induzida através da manipulação ritual. A experiência da transubstanciação é vista como um ato de graça, como já foi referido, cuja compreensão nunca poderá ser totalmente explicada.

Como explica a *New Advent Catholic Encyclopedia*, "A existência de mistérios teológicos é uma doutrina de fé católica definida pelo Concílio Vaticano, que declara 'Se alguém disser que na Revelação Divina não estão contidos mistérios propriamente ditos (*vera et proprie dicta mysteria*), mas que pela razão corretamente desenvolvida (*per rationem rite excultam*) todos os dogmas da fé podem ser compreendidos e demonstrados a partir de princípios naturais: seja anátema'" (New Advent, "Mystery").

A apresentação da tensão entre o mistério (como potencialmente experimentado na Sagrada Comunhão) e a tentativa da sua explicação e significado através do sermão (na medida em que a experiência não foi alcançada) constitui o trabalho ritual central da Missa, um elevado grau de simbolização e de deslocação experiencial.

## Análise semiótica

A missa conduz consistentemente o praticante do ritual numa viagem *interior para fora da missa*, para fora do momento presente, precisamente na medida em que a experiência simbolizada *não* é de facto vivida e os seus conteúdos são objectos não presentes: o significado da cruz, a experiência da Sagrada Comunhão, o significado das doutrinas da Igreja, e assim por diante. A relação ritual entre símbolo e objeto na Missa reflecte um processo que, por si só, sugere um paradoxo contínuo que opera dentro dos fundamentos estruturais: Embora o conteúdo simbólico tenha permanecido altamente abstrato, as estruturas rituais *diminuíram*, no entanto, o seu potencial para trazer quaisquer objectos abstractos para a experiência ritual e, consequentemente, o ritual torna-se progressivamente incapaz de ultrapassar as deslocações S/O que têm vindo a *aumentar* ao longo do tempo. *A deslocação semiótica excede então, cada vez mais, o potencial estrutural do ritual para trazer o S/O para a relação direta como experiência*, e esta deslocação da experiência em favor de uma maior simbolização tem continuado a aumentar ao longo dos séculos.

Nesta altura, qualquer tentativa de descrever uma fenomenologia da Missa é problemática. A simbolização do sinal leva a respostas individuais. A capacidade de compreender o que está a ser simbolizado é um trabalho para toda a vida, e a congregação é constituída por todos os que são capazes de o fazer, desde as crianças até aos membros mais velhos da comunidade. Resta-nos a observação de Evans-Pritchard: que a principal importância de um ritual é que ele seja realizado, mesmo que não seja compreendido por muitos dos presentes ou mesmo que não haja uma compreensão geral e única do ritual (1974, 208). O ritual deve ser realizado, o conteúdo simbólico disseminado, enquanto o

A atenção da congregação vai desde a atenção arrebatada, à contemplação interior, à distração e até à indiferença.

No entanto, nos capítulos 12 e 13, defenderei que isso só é verdade para certos tipos de rituais, mas não para todos os rituais. Chamo a estes tipos de rituais rituais *simbólicos* (por oposição a *rituais experienciais*) e estou a argumentar aqui, e continuarei a argumentar ao longo do texto, que a missa é um exemplo de um ritual predominantemente simbólico em relação a outros rituais mais experienciais dentro do mesmo sistema, ou seja, a romaria de El Rocío.

### ***Não cumprimento da ordem social/religiosa***

O que torna possível a "semiose sem fim" é a própria abstração manifestada numa relação S/O de deslocação indefinida. O nível de concentração e de empenhamento corporal pode variar entre a entrada obstinada de um monge meditador e a curiosidade de uma criança, que olha por cima da cabeça do padre para reparar pela primeira vez no símbolo na parede.

Estou aqui a chamar a atenção para o traço padrão através das categorias do ser que qualquer apreensão do sinal implica. O intérprete está presente, na missa, e estou agora a considerar o que a congregação deve experienciar, a um nível ou a outro, como resultado direto da sua presença física na missa, independentemente do estado fenomenológico em que se possa encontrar.

A tabela abaixo mostra as ordens da experiência padrão - o que está presente como traço na Primeiridade peirceana em relação ao que é simbolizado na Secundidade e na Terceiridade.

## **O edifício da Igreja e os seus símbolos (ambiente operacional)**

Sagrada Comunhão (como acontecimento ritual)	Sermão (como acontecimento ritual)
Bolacha, cálice, gesto	Discurso, gesto
O ato de receber/ingestão do sagrado	Ouvir a doutrina
Sacerdote (como autoridade)	Sacerdote (como autoridade)
Hierarquia da Igreja (como autoridade)	Hierarquia da Igreja (como autoridade)
Relações sociais/hierarquia	Relações sociais/hierarquia
Interpretação do ato	Compreensão do conceito apresentado
Experiência do Espírito Santo	Compreensão plena da fé católica

Mesmo que uma pessoa não compreendesse a língua ou a religião, a hierarquia de percepções acima referida seria inconfundível e a probabilidade da sua interpretação correcta diminuiria à medida que a lista descesse. Por outras palavras, se os sinais da Terceiridade, o meio do discurso, ficassem inoperantes devido à falta de uma socialização cultural específica, a pessoa seria, no entanto, capaz de tirar certas conclusões óbvias da própria experiência ritual. É uma situação semelhante à de uma criança. Se adoptarmos uma abordagem mais Durkheimiana, ou sociológica, podemos concluir que a pessoa perceberia de facto os verdadeiros elementos essenciais do ritual precisamente porque não foi distraída pela sobreposição religiosa (Durkheim 1912; Bell 1997, 24). A música e a estética contribuiriam simplesmente para o reforço "efervescente" (Durkheim 1912, 258) dessa realidade, e essa realidade seria a celebração inconsciente da ordem social.

Além disso, esta abordagem analítica, que continua a ser utilizada como princípio de base

por

A ideia de que a experiência religiosa é uma máscara para a experiência social, ou que a ordem social é uma máscara para a ordem religiosa, não só pressupõe que as pessoas não conseguem distinguir entre uma experiência religiosa e uma experiência social, ou entre a ordem social e a ordem religiosa. Mas este princípio básico não só pressupõe que a experiência religiosa é uma máscara para a experiência social, como também pressupõe que as próprias pessoas não conseguem distinguir entre uma experiência religiosa e uma experiência social, ou entre a ordem social e a ordem religiosa - um pressuposto que tem sido contradito vezes sem conta historicamente e que não tem qualquer exemplo em qualquer situação atual que eu tenha encontrado. Certamente que a história recente de Espanha, mais precisamente a guerra civil (1936-1939), demonstra claramente que o povo espanhol era perfeitamente capaz de fazer distinções entre autoridade social e autoridade religiosa, experiência religiosa e experiência social. Os espanhóis católicos, que eram ainda a esmagadora maioria da população nessa altura, lutaram em ambos os lados da guerra civil (Fraser 1979; Collier 1987, 1-3).

Mas, para o praticante religioso, essa análise deixaria escapar os elementos essenciais da experiência religiosa, chamando a atenção apenas para os elementos secundários - as implicações sociais das estruturas rituais, implicações que são óbvias e não são segredo para os próprios praticantes de rituais, e não apenas a visão exclusiva do sociólogo.

Só ignorando a fenomenologia da experiência religiosa é que se pode fazer a confusão entre a ordem social e a experiência religiosa. No entanto, é a própria incoerência da fenomenologia religiosa no seio do ritual simbólico que torna essa confusão plausível em primeiro lugar. O que esta teoria do padrão experiencial do

ritual revelará é que a experiência para a qual um ritual se volta

torna-se a sua fenomenologia dominante. A função sociológica por defeito da missa, quando vista como uma função dentro do processo ritual completo, revela-se um nexo importante. Como sugere o quadro acima, é precisamente para a ordem religiosa e para a ordem social que a fenomenologia de um ritual altamente simbólico como a missa pode facilmente ser adoptada como uma experiência geral no momento.

Nas secções seguintes, sugerirei também que, à medida que a análise desloca a sua atenção para os rituais de natureza mais experiencial (rácios simbólicos mais baixos), ocorrem muitas inversões estruturais e semióticas. Entre essas inversões está o crescente aumento da proeminência da experiência religiosa como fenomenologia ritual dominante e, com a experiência religiosa, uma manifestação correspondente do conceito de *communitas* de Victor Turner (Turner 1969; 95-165), em que se torna inconfundível uma distinção clara entre a experiência religiosa e a ordem social.

### ***Geração de missões como "excesso"***

As relações estruturais e fenomenológicas dentro da Massa devem ser consideradas em termos de probabilidade, não de certeza. A incerteza aumenta com o indivíduo específico num dado momento, enquanto a certeza aumenta através da observação do grupo ao longo do tempo. O que quero dizer aqui é que é difícil prever que experiência qualquer indivíduo em particular, num dado momento, pode estar a viver, especialmente sob as condições apresentadas pela Missa. Uma vez que as relações S/O predominantes entre os símbolos da cerimónia e os seus potenciais significados são, na sua maioria, sinais arbitrários de Terceiridade (como tenho vindo a argumentar).

Tendo em conta o modelo semiótico de Pierce e as nossas próprias experiências comuns, todos nós podemos

experimentam o facto de que, com o potencial de "semiose infinita", não há limites para o que pode estar a acontecer na mente de qualquer membro de uma congregação num dado momento. No entanto, ao longo do tempo, quando um grande número de pessoas é tomado em consideração, podemos chegar provisoriamente, através da observação, participação e reflexão, a certas previsões. O que podemos dizer sobre a missa, considerando o seu potencial semiótico (as categorias de signos predominantes e as actividades programadas da congregação), é que há uma incoerência fenomenológica geral que se impõe à ordem social *em geral*. Ou seja, em vez de uma experiência comum entre a congregação em relação ao significado da missa, partilha-se a experiência do ambiente social.

Se, no entanto, compararmos a enorme quantidade de energia, dedicação e entusiasmo que envolve a realização das procissões da Semana Santa e das romarias de Anáusuia por parte das pessoas que as realizam, com a fenomenologia *aparentemente* incoerente da missa, poderíamos perguntar-nos se a missa ainda é um ritual vital dentro do sistema ritual anadalusiano! Mas isso seria enganador. O "trabalho" estimulado pelo que a missa apresenta à congregação, através da simbolização da transubstanciação e da sua exegese no sermão, não pode ser subestimado. *O que é simbolizado na Missa ultrapassa de longe as estruturas rituais da Missa para se realizar no momento: Isto não é um defeito da Missa; é a sua potência.*

No seu nível mais fundamental, o mistério da transubstanciação na Missa diz respeito às relações entre o espírito (a consciência em alguma capacidade) e a matéria; o significado da vida e da morte; e porque é que, à luz dessa relação, o homem

A moralidade não tem consequências reais. Chegar, dentro de um ritual, a qualquer grau de compreensão desses mistérios, seja uma vez por semana ou todos os dias, pode levar uma vida inteira e ainda assim não ter nenhum resultado apreciável. Para chegar a qualquer nível de compreensão, a qualquer "significado", por detrás da Missa, o indivíduo deve continuar o trabalho fora dos limites rituais da Missa. A Missa apresenta um mistério mas não o resolve, pelo menos não de uma forma imediatamente aparente ou acessível aos praticantes. Mas é esse o seu grande poder. Assegura à congregação que existe uma solução - se ao menos a pudessem compreender, se ao menos a pudessem experimentar, se ao menos perseguissem o mistério com suficiente determinação e fé.

Charles Laughlin, em *Brain, Symbol & Experience* (1990), discute como um sinal pode gerar uma resposta num leitor de sinais que pode levar o leitor de sinais a procurar ativamente o seu objeto no ambiente (ver "symbolic penetration" em Laughlin, McManus e d'Aquili 1990, 185-195). É esta "procura" (quest) que resulta, em primeiro lugar, da formulação de um objeto imaginado dentro do "modelo representacional interno" (145) e que depois prossegue para o procurar dentro do ambiente operacional, que é o cerne desta discussão.

No caso do ritual (e Laughlin deixa claro que o ritual é um componente central do seu argumento), o ritual torna-se o "ambiente operacional" criado pelo homem que gera a busca como resultado de um encontro com o símbolo. Este modelo, à primeira vista, parece apoiar a versão Eliadeana do "eterno retorno" (Eliade 1991), um estado fenomenológico que resulta do encontro com o sagrado através do mito ou do símbolo. Laughlin, no entanto, no capítulo que trata do processamento simbólico, diz: "...estimulado por eventos no ambiente operacional.

Em

Neste último caso, pode muito bem haver uma componente motora para adquirir o objeto desejado. Por outras palavras, o indivíduo pode ir à procura do objeto desejado (Powers 1973, Arbib 1972). Dir-se-ia, neste caso, que o símbolo 'cumpriu' o seu significado" (Laughlin online tutorial 2006).

No entanto, estou a argumentar que é um erro pensar que a experiência religiosa pode então resultar apenas do encontro simbólico, e é isso que Laughlin parece estar a propor. Se a realização do significado do símbolo resulta numa busca, a realização do seu significado não reside num encontro semiológico, mas na procura física da experiência - uma experiência que pode ou não vir a concretizar-se. O fracasso, como nos apresentam as lendas do Graal, é tão provável quanto o sucesso. O que interessa são os símbolos apresentados na missa que acabam por ter as suas funções "cumpridas" através do engendramento de uma procura, de um movimento físico no ambiente.

O trabalho de William A. Christian Jr. defende de forma convincente, com base na análise estatística de registos rurais e urbanos da Espanha do século XVI, a distribuição equitativa da religiosidade por todos os estratos sociais. Parece não haver qualquer corolário entre educação, riqueza ou ocupação e sugestionabilidade religiosa (Christian 1981). Se for este o caso, duas implicações são particularmente relevantes para esta secção.

Em primeiro lugar, explica porque é que, entre as muitas pessoas (embora obviamente não todas) que são estimuladas a perseguir o que é simbolicamente representado na missa, não existem pontos comuns sociais partilhados. O que se tornou evidente para mim no Rocío - e o que foi notado por muitos escritores (Trujillo Priego 1995; Muñoz Y Pabon 1991; Rengel, Gelan e Gómez 1995; Murphy

1994) - é que os Rocieros estão igualmente distribuídos entre os estratos sociais. Se a busca da experiência religiosa não é condicionada por

posicionamento social, então os argumentos a favor e contra a *communitas* ser um fenómeno real entre os peregrinos estão implicados a favor da conhecida posição de Victor Turner de que as peregrinações são caracterizadas pela *communitas* ([1978] 1995, 252-255).

A minha proposta provisória sobre a razão pela qual o ritual simbólico pode gerar um grau de busca em muitos indivíduos é que os símbolos e a atividade ritual criam a perturbação que desencadeia um potencial que, para algumas pessoas, é mais dominante do que noutras. Se virmos a "periodicidade" - o processo contínuo do sistema nervoso humano que verifica os dados sensoriais com o modelo interiorizado do ambiente, tal como descrito por d'Aquili e Newberg (1999, 87-90) - então a experiência holística (ou variação da experiência religiosa) pode muito bem estar muito mais próxima da consciência de base para alguns indivíduos do que para outros. Quero com isto dizer que, para alguns indivíduos, questionar a natureza do seu modelo interno do ambiente, a sua experiência da realidade, em relação ao que percepionam num dado momento, constitui uma componente importante da sua personalidade.

A experiência da realidade como um todo, para alguns indivíduos, pode ser menos profundamente obscurecida pela diferenciação linear da consciência na existência quotidiana diária. Mais simplesmente: Talvez em certos indivíduos a mente mística seja mais fácil de estimular porque, para começar, desempenha um papel mais proeminente na consciência quotidiana. Isto pode estar diretamente relacionado, ou ser simplesmente análogo, às conclusões de Judith Becker sobre a forma como as pessoas processam a estimulação musical; algumas pessoas estão simplesmente mais predispostas para aquilo a que ela chama "escuta profunda" do que outras (Becker

2004, 54).

Estou a propor um modelo simples, baseado nos princípios do estruturalismo biogenético, que explica como um símbolo pode gerar uma atividade, mas estou a expressá-lo em

A análise da experiência religiosa é feita em termos da semiótica da experiência e da representação e em relação às diferentes categorias de signos e às suas características inerentes, tal como modeladas por Peirce. Acredito que tanto o estruturalismo biogenético como a semiótica peirceana podem ser simplificados e mais úteis quando aplicados à performance ritual que assume a experiência religiosa (em qualquer variedade) como o ponto de partida de qualquer análise.

A deslocação experiencial do conhecimento experiencial direto por um símbolo como a cruz tem o potencial de criar em certos indivíduos um desejo, até mesmo uma necessidade, de colmatar essa deslocação através de algum tipo de experiência. Seja o que for que leva os indivíduos a responder a este tipo de representações simbólicas abstractas, é evidente que muitas pessoas *respondem* a elas. O estruturalismo biogenético procura modelar uma forma de este processo poder ocorrer.

A saída dos indivíduos que são compelidos a procurar níveis mais profundos da experiência religiosa não parece refletir o condicionamento social e, por isso, surge, desde o início, como um potencial para a *communitas*. Isto, por si só, sugere fortemente que a experiência religiosa está enraizada em processos do corpo e é, até certo ponto, uma função do corpo humano. Além disso, a própria metáfora de um "extravasamento", devido à atividade ritual, um extravasamento para além das estruturas rituais, sugere uma semelhança, ainda que apenas como metáfora, com o "extravasamento" que os proponentes da neurofenomenologia (Laughlin, d'Aquili, et al.) afirmam iniciar a catarse da experiência da mente mística. Note-se, também, que a escola funcionalista também usou o termo "brecha" para modelar os processos rituais como reacções a pressões sociais, e van Gennep usou-o para modelar as

transições de ritual para ritual que envolvem o cruzamento de fronteiras, ou *limens* (van Gennep 1960, 15-25), como referi no Capítulo 2.

Os limites do ritual da missa são constituídos pela deslocação experencial que simbolizam (a experiência religiosa) e, desse modo, contribuem para a sua própria "quebra", apontando para algo que não está presente no momento e que está para além das estruturas rituais em que os símbolos são apresentados.

Como veremos no Capítulo 12, de acordo com o modelo do estruturalismo biogenético, as duas variações estruturais dentro do sistema nervoso humano também podem operar para romper as fronteiras entre elas quando a experiência religiosa é abordada. Parece haver uma espécie de paralelo isomórfico entre um sistema ritual e o sistema nervoso humano que sugere que ambos estão a participar numa troca processual que se estende para além das fronteiras de qualquer ritual em particular, ou de qualquer indivíduo humano em particular.

Para resumir a análise semiótica até agora efectuada:

- O elevado nível de deslocação experencial da Missa resulta num elevado rácio simbólico entre o que é simbolizado e o que é realmente experienciado. Este rácio sugere uma função ritual altamente simbólica por parte da missa na sua relação com o sistema ritual como um todo. Mas para determinar se isto é ou não verdade, que a Missa está a funcionar com um rácio simbólico elevado, é necessário comparar a Missa com os outros rituais dentro do sistema.
- Um engendramento, por meios que não são muito claros, de uma busca de uma experiência mais profunda parece resultar do elevado rácio simbólico que opera na Missa: O que é simbolizado excede a capacidade estrutural do ritual para colocar o símbolo e a experiência em relação direta. A Missa parece engendrar actividades para além do seu próprio desempenho.
- O "impulso" de busca de uma experiência mais profunda ultrapassa as fronteiras sociais, o que sugere a existência de uma *communitas* desde o início da busca, ou procura, da experiência. Neste contexto, o conhecimento e a experiência podem ser considerados sinónimos. Ambos parecem estar enraizados no corpo e não parecem ser produtos de condicionamento social.
- O processo de ultrapassar as estruturas rituais da missa, ou seja, indivíduos ou

Os grupos que saem para além dessas estruturas, como um ritual em si mesmo, como é o caso da romaria, parecem assumir a forma de um movimento em direção à experiência religiosa que, em si mesmo, se assemelha aos processos neurológicos de *alcançar* a experiência religiosa, de acordo com o modelo apresentado pelo estruturalismo biogenético. Esta travessia de limiares, ou fronteiras, pode ser vista em termos de uma "brecha", e já vimos esse processo a ocorrer a vários níveis na discussão da peregrinação processional no Capítulo 2. A "brecha" neurológica, como metáfora para modelar a experiência religiosa, será discutida mais detalhadamente no Capítulo 12, quando o estruturalismo biogénico, ou o seu termo mais geral, a neurofenomenologia, for analisado mais profundadamente.

### ***O trabalho de campo sobre a música e a missa em El Rocío corrobora a análise semiótica***

O resumo que se segue discute o funcionamento da missa em El Rocío no que respeita à assistência e à componente musical. Com esta breve exposição, espero demonstrar dois pontos-chave: (1) A missa é um ritual abstrato relativamente estável que é pouco afetado pelas idiossincrasias locais. Da mesma forma, a sua função dentro do sistema ritual andaluz global é a mesma que a sua função dentro da peregrinação - uma função simbólica. (2) As características de abstração e resistência às circunstâncias locais reflectem-se na função musical da missa: Em primeiro lugar, a música é incidental.

Em segundo lugar, quando está presente, a sua função é referencial para as actividades da Missa; deste modo, funciona simbolicamente dentro da Missa, tal como a Missa funciona simbolicamente dentro do sistema ritual.<sup>36</sup>

### **A Missa na Catedral (primeiro dia, 2004)**

A Missa da Catedral foi celebrada na Catedral de Granada na manhã em que se iniciou a peregrinação de El Rocío. Toda a Hermandad assistiu a esta missa.

Significativamente, foi uma das duas únicas missas em toda a peregrinação do Rocío que teve

esta participação total. O bispo de Granada celebrou a missa e o coro do Rocío cantou as Sevilhanas Rocieras. No final da missa, a Hermandad saiu da catedral numa procissão conduzida pelo Tamborilero.

Acabei por descobrir que nem toda a gente ia à missa todos os dias da peregrinação, apesar de ser celebrada diariamente. O que é que tornava a missa de envio tão compulsiva, enquanto as missas ao longo do caminho e mesmo na Aldeia eram aparentemente opcionais?

#### **Missa ao longo do caminho (terceiro dia)**

Foi na cidade de Coria que me apercebi pela primeira vez que se celebrava uma missa no caminho do Rocío. Foi interessante ver uma missa assistida por homens a cavalo, ao ar livre, e talvez tenham sido os cavalos que me chamaram a atenção para o campo central do parque de campismo, logo de manhã cedo.

Nos dias que se seguiram, fiz questão de contar o número de pessoas que assistiam à missa. Continuei a fazê-lo também no ano seguinte. Constatei que apenas cerca de 8% a 10% dos Rocieros assistiam à Missa diária. Não eram sempre as mesmas pessoas. Algumas das mesmas pessoas estavam quase sempre presentes, mas no geral os participantes variavam. Este rácio tornou-se previsível e nunca variou consideravelmente ao longo dos meus dois caminhos no Rocío. Durante a missa, o resto do acampamento ocupava-se dos seus afazeres, preparando-se para continuar a caminhada do dia ou simplesmente socializando.

Outra observação sobre esta missa foi o simples facto de não haver música.

### Missa do "Foguetão" (quinto dia)

A missa do "foguetão", como lhe chamo desde então, foi celebrada no campo aberto, dentro do grande círculo de *carretas*, na manhã de quarta-feira, quinto dia. A área era montanhosa e coberta intermitentemente por uma floresta ligeira. A missa dessa manhã foi curiosa porque o *cohetero* (o homem encarregado do fogo de artifício) foi chamado para pontuar sonoramente os principais "acontecimentos" da missa.

O que interessa aqui é que esta substituição das explosões pela música põe em evidência a verdadeira função da música na missa: É puramente de apoio e de referência. As explosões foram, na melhor das hipóteses, divertidas e, na pior, um pouco irritantes, mas mesmo assim a missa continuou e foi executada como sempre foi e como tem sido durante séculos: Palestrina, Coro Rociero, foguetões, ou sem música, a "música" que a acompanha continua a ser, no fim de contas, incidental.

### Na Aldeia (localidade de El Rocío e arredores): Missa do Bispo

Na Aldeia, foram celebradas várias missas ao longo dos três dias. A única missa episcopal oficial realiza-se no domingo ao meio-dia. Embora a multidão fosse densa, e o número de prelados lhe desse uma aura de importância, a percentagem aproximada que testemunhei no caminho manteve-se. De facto, é mais do que provável que seja menos do que isso. O grande número de pessoas no Rocío tornava impossível que uma grande percentagem dos Rocieros coubesse dentro dos limites da praça.

Dentro da praça, as pessoas estavam dentro dos cafés a beber café ou a comer enquanto a missa decorria lá fora, apesar de ser transmitida pelos altifalantes. Mas,

mais uma vez, mal se conseguia ver o que se estava a passar no meio da multidão densa e do calor

foi miserável. A missa foi uma missa rociera, sendo o coro um Coro Rociero, pelo que houve muito canto e alguns bons solistas a cantar algumas das formas de flamenco do *cante jondo*, ou canto profundo.

### A Missa da Hermandad

A Missa da Hermandad é celebrada na Ermida, a igreja central onde se encontra a imagem da Virgen del Rocío. Cada Hermandad tem um horário específico para celebrar a sua missa e dirige-se a ela em procissão, juntamente com o pároco da sua paróquia, que conduz o ritual. A Missa da Hermandad de Granada foi celebrada pelo Padre Enrique no primeiro ano, e pelo Padre Pedro no segundo ano. Em ambas as ocasiões, estiveram presentes a maior parte dos membros da Hermandad, se não todos.

### A Missa do Tamborilero

Na Missa Tamborilero, um grande grupo de Tamborileros toca todas as secções musicais. Em cada Rocío só se celebra uma Missa Tamborilero, aberta a toda a gente. A assistência foi máxima, mas houve também um fluxo constante de visitantes que entraram e saíram da ermida durante o espetáculo ritual. Não se ouvia muito bem o que o padre dizia, devido ao ruído criado por tantas pessoas que entravam e saíam do grande salão central da igreja. No entanto, a missa prosseguiu e foi pontuada pelo conjunto de Tamborileros.

## *Resumo da missa no El Rocío*

As missas oficiais de cada Hermandad - o mais próximo do obrigatório que pode haver no clima da romaria - são muito concorridas. Estas missas têm um aspeto ceremonial que envolve o estatuto da Hermandad como um todo e reflecte o compromisso com a fé católica por parte dos Rocieros numa capacidade simbólica e ceremonial. No entanto, as missas destinadas ao público em geral, embora aparentemente bem frequentadas em termos de números brutos, não foram bem frequentadas em termos de percentagem; a participação foi semelhante à das missas diárias da Hermandad no caminho (cerca de 8% a 10%).

Seria um erro da parte do leitor (ou do analista), a julgar por estes números de assistência, supor a irreligiosidade dos Rocieros. A sua própria presença no Rocío, especialmente tendo em conta os rituais musicais devocionais descritos nos capítulos 5 e 6, testemunha a sua dedicação e fervor. Além disso, não se trata de uma questão de missa versus Rocío ou da relação entre os Rocieros e a Igreja Católica. Pelo contrário, estas percentagens revelam a dinâmica interna inerente ao sistema ritual andaluz, que sugere uma diferença de função entre a Missa e o Rocío.

As pessoas que frequentam o Rocío não vão em peregrinação simplesmente para experimentar a Missa num ambiente diferente. Sugiro que vão experimentar aquilo que a missa simboliza mas que não permite estruturalmente a experiência de - ou mesmo a procura de - tais experiências. Por outras palavras, os Rocieros vão em peregrinação para experimentar a sua religião mais profundamente e de uma forma mais direta. O que isto consiste já foi descrito em grande parte na Parte I: comunhão entre

indivíduo e divindade, indivíduo para comunidade e indivíduo para indivíduo. Como veremos no capítulo 10, esta comunhão culmina no ritual da Salida.

Os Rocieros estão a pôr em prática e a experimentar (até ao nível em que cada indivíduo se interessa por essas experiências) o que é apresentado através da doutrina e do símbolo na Missa. Por isso, não é de estranhar que a maioria dos Rocieros assista à Missa apenas nas ocasiões que exigem a sua presença (as Missas oficiais da Hermandad) ou sempre que sentem uma necessidade especial. Em geral, porém, participam no Rocío com objectivos experienciais que se encontram precisamente fora da Missa, mas que estão, no entanto, intimamente ligados a ela.

Aprofundarei esta relação entre a experiência religiosa e o espírito ritual simbólico e experiencial na Parte III, a secção teórica desta dissertação, especialmente nos capítulos 12 e 13.

Outra implicação interessante da minha participação na missa, tal como é celebrada na romaria de El Rocío, é o paralelo musical. O leitor poderá perguntar: "Que paralelo musical, não parece haver nenhum?" A questão é exatamente essa. Como as breves descrições das missas acima referidas revelam, pode não haver componente musical numa missa, pode haver efeitos sonoros (i.e., a "Missa do Foguetão"), ou pode haver estilos idiosincráticos de música, desde, por exemplo, a música dos Tamborileros até à música do Rocío e os seus elementos flamencos. O que é importante notar é que a função do ritual e a sua coreografia básica não são afectadas de uma forma ou de outra pelo corolário musical. Neste sentido, a música funciona como um comentário simbólico aos eventos dentro do ritual, e aponta para esses eventos tal como esses eventos, sendo eles próprios eventos simbólicos, apontam para outro lado, para além deles próprios

a algum significado potencial. Por outras palavras, tanto a música como os eventos e símbolos rituais funcionam referencialmente. Em ambos os casos, há um objeto ausente: a música aponta para o objeto dos acontecimentos rituais e para o seu significado potencial (não para os acontecimentos em si, com os quais não têm qualquer relação real), e esses acontecimentos rituais apontam para o objeto ausente fora da missa, sendo esse objeto o seu significado potencial completo: comunhão com o divino, relação com a mortalidade, valores morais, etc. A experiência da música é constrangida pelas estruturas rituais e pelas suas funções simbólicas inerentes, e do mesmo modo a experiência da missa é também constrangida pelas mesmas estruturas rituais que estão configuradas para apresentar uma teia de símbolos.

Defenderei na Parte III que o objeto ausente essencial de qualquer ritual simbólico religioso é a própria experiência religiosa (tal como modelada pelo estruturalismo biogenético). De uma forma análoga, a principal diferença entre a música na missa e a música numa juerga (seja ela religiosa ou sagrada) é que na juerga a experiência é a da própria música, em qualquer grau que possa ser atingido. As estruturas das juergas do Rocío são apenas um círculo de pessoas, talvez o Simpecado, e as estruturas da música. Como apresentei no Capítulo 6, a juerga tem poucas restrições ou limites estruturais, e qualquer "significado" só pode ser encontrado nas experiências corporais dos praticantes no momento. A experiência do ritual é o próprio ritual que, no caso da juerga, é a experiência da própria música. Estou a sugerir que a função da música dentro da juerga religiosa, como constituindo um ritual de experiência, tem um conteúdo simbólico que é paralelo ao conteúdo simbólico do próprio ritual. No caso da juerga, uma vez que a estrutura ritual e as

estruturas musicais são praticamente as mesmas,

as suas funções simbólicas são também as mesmas, e são virtualmente nulas. Nem a música da juerga, nem a estética corporizada que se manifesta e se cria no ritual musical que constitui a juerga, se referem a algo fora de si. Se continuarmos a analogia e a aplicarmos à missa, vemos que o paralelo se mantém: a música é simbólica, assim como o próprio ritual em geral. Embora a música, como sugere o breve levantamento da Missa no Rocío acima, possa ser completamente separada como componente e corolário da execução da Missa, ela deve, no entanto, se estiver presente, ficar subordinada à função simbólica e à coreografia estruturada da Missa.

Desenvolverei este tema, enquanto hipótese teórica, na Parte III. Mas o princípio básico é simples: Seja qual for o grau em que um ritual funcione simbolicamente (referencialmente), em comparação com outros rituais dentro do sistema ritual, se houver uma componente musical nesse ritual, a música também deve funcionar mais ou menos no mesmo grau simbólico (grau de referencialidade) que o próprio ritual. Em ambos os casos, o grau de função simbólica reflectirá o rácio simbólico (como discutido anteriormente neste capítulo) do ritual dentro do sistema ritual global. Chamo a esta relação teórica, a hipótese da congruência funcional da música e do ritual.

### *Conclusões sobre a missa e a sua relação com a peregrinação de El Rocío*

Charles Laughlin e Eugene d'Aquili, em *The Spectrum of Ritual*, discutiram o potencial (ou melhor, a falta de potencial) da Missa para criar níveis mais profundos de experiência (1979, 178). De seguida, fizeram sugestões sobre como a Missa poderia ser,

hipoteticamente, reestruturado de modo a ter um maior potencial de indução de transe (Laughlin e d'Aquili 1974, 183). Neste sentido, Laughlin e d'Aquili cometoram o mesmo erro que os outros teóricos do ritual antes deles, ou seja, colocaram todos os rituais na mesma categoria funcional (como discutirei mais adiante no Capítulo 12).

A Missa não falha na indução do transe, nem falha como meio de gerar epifania ou despertar emoções fortes, mas sim, está estruturada de uma forma que evita deliberadamente as três coisas. Funciona de forma simbólica e, a partir daí, os praticantes atingem níveis mais profundos de experiência através dos subrituais que se separaram da Missa. Nos dois capítulos seguintes veremos o que é que os graus de aprofundamento dos rituais experienciais contribuem para o sistema ritual global que a Missa, enquanto ritual altamente simbólico, não contribui. Laughlin, por alguma razão, considerou a Missa como um trabalho experiencial comunitário que não estava a ser bem sucedido. Mas eu creio que a Missa é magnificamente bem sucedida naquilo que faz: gera a busca da experiência religiosa ao simbolizar de forma bela e forte a experiência religiosa como sendo uma experiência de comunhão direta com o divino, por oposição a uma mera comunicação com o divino.

Há dois conceitos que introduzi neste capítulo: padrão experiencial ritual e proliferação ritual. O primeiro chama a atenção para o que é vivido em vez do que foi altamente simbolizado. No caso da missa, há dois elementos discursivos básicos: A Sagrada Comunhão e o sermão. Independentemente de a comunhão com o divino ser vivida ou de o sermão ser completamente compreendido, há a experiência do ambiente, tanto físico como social, e

esta experiência constitui o padrão experencial. Num ritual altamente simbólico, a diferença entre o que é experienciado por defeito e o que é simbolizado pode ser grande. No entanto, esse "fosso", por assim dizer, diminui substancialmente à medida que se desce para os rituais mais experienciais. A razão para isto, argumentarei, é que as experiências de tais rituais manifestam, ou "forjam", símbolos, que são eles próprios resultados directos dessas mesmas experiências e assim os símbolos estão meramente a referir-se às experiências que lhes deram origem em primeiro lugar.

A proliferação ritual constitui o processo através do qual um ritual desloca a sua própria experiência para ordens mais elevadas de conteúdo simbólico, ao mesmo tempo que rompe subrituais que absorveram os graus de experiência que foram deslocados para a simbolização. Na proliferação de subrituais, as diferenças entre as experiências padrão e o que é simbolizado tornam-se correspondentemente diminuídas. Como função semiótica, esses símbolos e os seus objectos estão em relação com os seus intérpretes mais nos domínios peirceanos da Primeiridade e da Secundidade e muito menos como relações discursivas de Terceiridade, como as que dominam no ritual simbólico. Esta trajetória será examinada nos dois capítulos que se seguem.

Também apresentei neste capítulo um argumento preliminar que sugere que as relações semióticas inerentes a um ritual, as relações S/O que mudam categoricamente de ritual para ritual e que, por sua vez, reflectem as funções mutáveis do símbolo e da experiência, são paralelas à função musical dentro de cada ritual. Esta relação paralela será também traçada nos capítulos seguintes e, como já foi referido, será teoricamente desenvolvida no Capítulo 13.

## Capítulo 9: A alegre procissão

A tarefa do capítulo anterior era sugerir que o significado e a obra da Missa se situam, pelo menos em grande medida, fora das suas estruturas e actuações. Os seus significados simbolizados ultrapassam as limitações estruturais do ritual e não são susceptíveis, a não ser por uma experiência mística espontânea de comunhão divina, de serem plenamente realizados no seu interior. Este capítulo explorou essas relações.

O objetivo central deste capítulo é revelar o contrário no que respeita às procissões do Rocío: O significado reside quase inteiramente na sua atuação. Não só o "significado" não se encontra fora das estruturas rituais, como também só pode ser entendido como um produto da atuação estruturada. Judith Becker faz uma observação semelhante em relação à experiência de transe: "Saber é fazer" (Becker 2004, 160). Mais significativamente, apercebi-me de que o significado como objeto ritual não tem grande importância em El Rocío em geral; qualquer procura laboriosa do mesmo é, na verdade, uma distração.

Mesmo os aspectos históricos do Rocío-como a relação entre a modalidade de glorificação da missa e a sua relação com as procissões rituais "de Gloria" das romarias-não revelam realmente nada sobre as procissões em si, mas revelam apenas em que modalidade emocional se situam em relação à missa e, portanto, a todo o sistema ritual andaluz como um todo. Na medida em que as romarias são experienciais, é precisamente na medida em que resistem a qualquer tipo de explicação que aponte para fora do espetáculo ritual. O que se segue é uma série de subtítulos que levarão o leitor, passo a passo, a compreender como as procissões são estruturadas, tanto física como socialmente, para deliberadamente

A estrutura social parece ser um empedimento para esse fim: experimentar a glorificação e mesmo a comunhão com a Virgem Maria, em vez de simbolizar essas experiências. Vale a pena notar, desde o início, que a estrutura social parece ser um empedimento para esse fim e, por isso, é o primeiro obstáculo estrutural invisível a ser dissolvido, uma vez ultrapassadas as estruturas rituais físicas da Catedral. A procissão ritual é o veículo através do qual a congregação se move "para a floresta", para atravessar uma série de limiares na busca de experiências mais profundas.

### *Observações gerais: Estrutura e anti-estrutura - as procissões populares*

Assim que os Rocieros saem pela porta da catedral no sábado de manhã, a relação estrutural entre o padre e a congregação sofre uma transformação dramática. O padre, se vai com eles (como foi o caso durante o meu primeiro Rocío), toma o seu lugar entre os Rocieros como outro Rociero. Não é que o seu estatuto entre a congregação diminua subitamente; é simplesmente que o seu papel *ritual* mudou completamente. Esta mudança de papel é de total consentimento mútuo.

Por exemplo, Don Enrique é o *consiliario* oficial da Hermandad de Granada. No entanto, para além de ser o intermediário entre a Hermandad e a hierarquia da Igreja - aquele que assegura que a teoria (doutrina da Igreja) e a prática (ritual) se mantêm consonantes e não se afastam demasiado - não tem nada a ver com a planificação do itinerário nem com as práticas rituais do Rocío. Don Enrique celebra a missa todos os dias do Rocío a pedido da Hermandad. No meu segundo Rocío, o Padre Enrique não esteve presente e, em vez disso, a jovem paróquia rural

O padre Pedro juntou-se aos Rocieros a meio do caminho, na localidade de Coria. As primeiras procissões do Rocío desse ano não contaram com nenhum sacerdote. Desde o início da romaria começa-se a assistir a uma transferência de autoridade, ainda que temporária, da hierarquia da igreja para o próprio povo. O ritual é criado e dirigido pela própria congregação.

### Ordem da procissão

O que é óbvio à primeira vista relativamente à composição estrutural exterior das procissões formais é que o coração da procissão é o Simpecado e os elementos que são imediatamente constelados à sua volta. Este facto foi observado e descrito na Parte I.

O Tamborilero caminha diretamente à frente do Simpecado. Se o Simpecado estiver na carreta, a equipa de bois é conduzida pelo *boiadeiro*, por vezes dois. Os oficiais da Hermandad ou precedem o Tamborilero ou ficam atrás ou ao lado do Simpecado. Seguem-se, por ordem, as pessoas com *promesas*, o resto dos Rocieros e os cavaleiros. Esta é a formação básica da procissão formal, e é basicamente a mesma em todas as Hermandad cujas procissões eu testemunhei. Se houver um comboio de carroças, as carroças vêm geralmente em último lugar. Uma curiosidade que notei em relação à Hermandad da cidade de Huelva foi o facto de o seu cortejo de entrada consistir inteiramente num Simpecado, seguido por uma "cavalaria" virtual (centenas, pelo menos) de homens e mulheres montados, seguidos, por sua vez, por um comboio de carroças puxadas por mulas. Este foi o único caso que testemunhei em que não havia peões numa procissão.

O que não é evidente à primeira vista é que não existe qualquer corolário entre o estatuto social na sociedade em geral e qualquer posição na procissão. Não há qualquer referência a riqueza, estatuto ou importância social na procissão. Os cargos de autoridade na Hermandad são assumidos voluntariamente e são obtidos através do voto. O desempenho do dever assumido é a única medida de autoridade, uma vez que não existem meios para obrigar à obediência ou à cooperação. Além disso, qualquer pessoa pode assumir uma posição praticamente em qualquer lugar dentro da procissão. No meu primeiro ano, foi-me dada a honra de levar o estandarte da Virgem à frente de uma procissão. Nenhum espetador poderia adivinhar quem eu era ou qual era o meu estatuto através desse ato.

Embora a ordem e a forma básicas, tal como acabámos de descrever, sejam respeitadas, não são fixas nem regimentadas. O estandarte e os símbolos precedem-nos, mas o seu comportamento assemelha-se mais a uma deambulação do que a uma marcha. A "formação" torna-se mais pronunciada e deliberada nas procissões ceremoniais, como na *apresentação* à Virgem (ver Apêndice B, "Sábado"), e é também respeitada em todos os ambientes urbanos ou de aldeia. No campo, a estrutura é mais errante e "frouxa", uma vez que o corpo de Rocieros se torna mais extenso e menos coerente. No entanto, o Simpecado mantém-se, na medida do possível, à vista e à distância de audição da melodia do Tamborilero. Em eventos importantes, como a travessia do Rio Quema, a Hermandad se reúne atrás e antes do Simpecado, e a formação mais estreita é aderida para a travessia (ver Apêndice B, "Quarta-feira"). Podemos ver, então, que há um grau de flexibilidade na forma como os roceiros realizam a sua peregrinação processional. Há poucas "ordens" dadas, mas cada um parece saber o seu papel e ter uma compreensão de como e quando fazer a

transição do formal para o

procissão informal. O itinerário determinou a sequência dos acontecimentos (ver Apêndice A), mas a forma exacta como esse itinerário é cumprido resulta de um planeamento cuidadoso do grupo aliado à espontaneidade individual.

### **Itinerário rigoroso, coreografia solta**

Não existe uma coreografia propriamente dita - nem para a procissão nem para o Rocío em geral - que dite as acções individuais. No entanto, o itinerário consiste num horário para uma sequência de eventos. Dentro dos parâmetros estabelecidos pelo itinerário, cada membro pode participar na medida em que esteja inclinado ou seja capaz de o fazer. A empresa é uma enorme façanha logística e as responsabilidades dos oficiais são extremamente exigentes, mas o calendário de eventos é respeitado e cumprido como um relógio.

A diferença essencial entre o itinerário do Rocío e o guião e a coreografia da missa é que o guião da missa conta ou alude a uma história através do discurso, das imagens, da música e dos gestos, enquanto a "lenda" do Rocío tem pouco a ver com o itinerário, embora tudo tenha a ver com o sítio para onde vão.

Não existe qualquer elemento mítico que se possa distinguir no itinerário. O itinerário do Rocío, como um conjunto de instruções, é apenas um dispositivo para estabelecer os parâmetros dentro dos quais o "trabalho" efetivo da procissão deve ser feito. Não é contada nenhuma história, nem são transmitidas abertamente quaisquer ideias ou conceitos específicos, embora se possa certamente interpretar um potencial texto sociológico a partir das acções.

No entanto, qualquer fenomenologia da procissão está latente como um potencial dentro das estruturas da própria procissão - potenciais que o itinerário não

aludir. A importância da diferença entre o guião/mito da missa e o guião/itinerário das procissões do Rocío é que, no primeiro, o guião tenta dar sentido às acções; o próprio guião inclui uma exegese de si mesmo. No segundo, o guião tem pouco ou nenhum conteúdo textual. Na Missa, cada ato ritual refere-se a algo fora de si, algo que não se encontra no momento presente, tal como ditado pela sua dinâmica mito/ritual (apesar do potencial para a experiência imediata da Sagrada Comunhão). Por outro lado, o guião da procissão do Rocío é sobre o próprio Rocío - aquele *em particular*, no momento presente. O itinerário consiste num conjunto de instruções sobre como realizar o Rocío específico, e não numa interpretação do seu significado ou numa referência permanente a um Rocío ideal. Todos os anos o itinerário muda, por vezes de forma drástica. A procissão do Rocío é um ritual em si, um ícone em movimento - mas de quê? Uma vez que há uma presença de símbolos na procissão, é importante examinar como funcionam de forma diferente dos símbolos apresentados na missa.

### ***Análise semiótica de símbolos-chave***

Como é que os símbolos levados em procissão funcionam nesta mudança de estado em que as pessoas passam de membros passivos de uma congregação para Rocieros activos? Neste caso, não estou a tentar decifrar um "significado" para estes símbolos, pois qualquer um deles poderia ser, e certamente tem sido, objeto de livros inteiros. Preocupo-me apenas com o seu padrão: como são vividos nas procissões de El Rocío, e qual é a relação entre o símbolo e a sua experiência padrão (o que eles vivenciam simplesmente pela sua presença física

independentemente das suas intenções). É necessário considerar os principais sinais semiológicos da Terceiridade para melhor avaliar quão dramáticas são as mudanças totais entre o ritual da Missa e as procissões formais.

O estandarte do *Simpecado* (ver Fig. 3-3) representa a Virgen del Rocío. É um objeto de adoração substituto ao longo do caminho da peregrinação até que as práticas devocionais sejam completamente transferidas para a imagem real da Virgen del Rocío dentro da Aldea. Quando se encontra na carreta, o estandarte e a carreta ornamentada servem de objeto de adoração ou de pano de fundo para a missa.

O estandarte do Simpecado inclui os seguintes elementos: cruz, pomba, lema/inscrição, emblema/ícone, Rociero carregando o estandarte e Rocieros em procissão.

O estandarte funciona como um sinal a vários níveis. Representa a imagem guardada na Aldeia - a Virgem do Rochedo - que, por sua vez, é doutrinariamente uma manifestação da Maria do Novo Testamento, a mãe de Cristo. Ao mesmo tempo, o estandarte representa a interpretação especificamente católica de Maria Rainha do Céu. Não é meu objetivo invocar uma discussão sobre a relação teológica entre as três interpretações marianas. Preocupo-me apenas em ver como o estandarte do Simpecado funciona na procissão. Enquanto signo, é simultaneamente icónico (inclui uma forma em miniatura da imagem original) e simbólico, no sentido em que requer relações de aprendizagem para compreender o que significa. Eu era um bom exemplo de como o estandarte pode ou não funcionar porque, como indiquei no diário, sabia pouco sobre a Virgen del Rocío antes de ir à peregrinação e não sabia nada sobre o Simpecado.

Como se viu até aqui, o objetivo central da romaria de El Rocío e das suas procissões é glorificar a Virgem de El Rocío através da romaria. É através da própria romaria que a glorificação tem lugar. Nesta perspetiva, o estandarte específico do Simpecado de Granada é um complexo de signos que consiste, em ordem física descendente de cima para baixo, numa ordem de signos que pode ser vista em termos de graus descendentes de abstração. A progressão descendente do abstrato para o concreto é enumerada na seguinte lista de objectos que, na sua totalidade, constituem uma instância de um indivíduo que transporta o estandarte (ver Fig. 3-3 para os itens 1-3):

1. **A cruz:** O cristianismo em geral
2. **A pomba branca:** um duplo símbolo da Virgen del Rocío e do conceito de Espírito Santo
3. **O estandarte como estandarte mariano:** A Maria católica geral com base bíblica e a sua mitologia
4. **A inscrição "Concebida sin pecado":** a doutrina da Imaculada Conceição
5. **O emblema:** Maria específica como Virgen del Rocío, Rainha da Andaluzia
6. **O desenho do estandarte:** A Hermandad específica de Granada, como organização devocional dedicada à Virgen del Rocío, vai ao Rocío com o seu próprio estandarte específico.
7. **O estandarte em procissão:** A atual peregrinação de El Rocío
8. **Os que rodeiam o estandarte:** Os próprios Rocieros no Rocío
9. **O indivíduo que transporta o estandarte:** O indivíduo Rociero dentro da procissão, no processo de realizar actos de devoção à Virgen del Rocío, por exemplo, carregando o estandarte

É para os últimos cinco elementos da lista acima (5-9) que qualquer experiência do estandarte tem de acabar por se dirigir, independentemente da forma como se possa ou não interpretar as camadas superiores abstractas de significado potencial. A deslocação sinal/objeto reduz-se progressivamente da cruz ao portador do estandarte. Digo isto por uma série de razões. Em primeiro lugar, o estandarte em si nunca serve outro propósito senão o de significar o facto de que o

Os Rocieros estão no Rocío. Quando se vê o estandarte e/ou a carreta do Simpecado, está-se a ver o próprio Rocío. Neste sentido, não pode ser confundido com as inúmeras abstracções que podem ser associadas a uma bandeira nacional ou a um pendente religioso. O estandarte refere-se apenas ao Rocío.

Não pretendo sugerir que, pelo facto de o estandarte se referir ao Rocío, irá necessariamente provocar qualquer reação específica, quer num espetador individual, quer num Rociero específico. Refiro-me apenas ao facto de o estandarte do Simpecado sair da igreja que o alberga apenas porque está a ser transportado no Rocío. Ver o estandarte é ver o Rocío em andamento. A relação, então, embora constituída por um signo de Terceiridade, assume, no entanto, características de relações S/O mais directas que são habitualmente próprias dos signos de Primeiridade e Secundidade.

A minha análise neste ponto não é descrever uma fenomenologia potencial, mas sim analisar o ritual tal como funciona dentro do seu sistema. Comparando as procissões do Rocío com a missa (como já referi em várias ocasiões), podemos ver como os seus sinais inerentes funcionam de forma diferente em cada ritual. No caso das procissões, a maioria dos sinais, mesmo os da Terceiridade, são auto-referenciais, na medida em que remetem para o próprio ritual e para o seu ato físico imediato. Como espero que se torne evidente, os apelos a abstracções universais diminuem à medida que se progride no Rocío.

A expressão "concebida sem pecado" bordada no estandarte tem de ser lida primeiro e, se não se estiver familiarizado com a doutrina da Imaculada Conceição, tem de ser explicada. No entanto, eu não fazia ideia do que representava o estandarte, mesmo quando o levei pela primeira vez. Apercebi-me vagamente que havia um

ícone da

Virgem, mas como nunca tinha visto a Virgen del Rocío, não me apercebi de que se tratava de um ícone específico para ela e não para uma Maria universal. Quanto ao termo que se refere à Imaculada Conceição, não sabia que estava escrito no estandarte, pois passa facilmente despercebido entre o resto do elaborado bordado. Eu estava a sentir o que o estandarte significava desde o início, naquele preciso momento, e não havia mais nada a explicar sobre o "significado" do estandarte. Eu estava na procissão, podia sentir a intensidade emocional e a excitação à minha volta, podia ver a bela estética da procissão, podia ouvir as canções e as palmas ritmadas, e podia juntar-me a elas em qualquer altura, se quisesse. O entranhamento estava a ocorrer quer eu compreendesse ou estivesse consciente dos símbolos ou não. Nenhum destes actos exigia qualquer tipo de explicação. Eu era, em corpo e ação, já o objeto do que a faixa significava: "Saber é fazer". A relação S/O movia-se em direção ao colapso na medida em que eu estava a viver a procissão.

Embora os pontos teológicos sejam importantes no seu lugar dentro do sistema ritual global do catolicismo - e os Rocieros parecem estar tão conscientes destas questões como qualquer outro andaluz -, estas questões e as suas narrativas, como o significado da Imaculada Conceição, são, no entanto, abstracções cuja resolução, ou elucidação, não são funções da peregrinação processional. A procissão não faz referência a quaisquer questões teológicas em torno de Maria, embora a história de El Rocío, como demonstrei, as reflicta.

É importante notar que o conteúdo mitológico em torno da Imaculada Conceição e o papel do Espírito Santo, em relação a Maria, simplesmente não são ritualmente abordados como fazendo parte da procissão. Estes conceitos são entendidos

a nível doutrinal e funcional, pelos presentes, no âmbito da sua educação e formação católicas. Mas, apesar disso, não são objeto de atenção ritual durante as procissões.

Nenhuma das procissões de El Rocío, incluindo a Salida (ver capítulo 10), pode ser considerada como uma encenação da Imaculada Conceição. O facto de a doutrina ser importante, embora seja verdade, não exige que faça parte dos rituais de glorificação das procissões.

Isto pode parecer um pouco incongruente à primeira vista, mas não deixa de ser verdade e constitui uma distinção central, não entre interpretações do catolicismo, mas entre rituais de diferentes categorias funcionais. Não é que os significados simbólicos não sejam importantes; é simplesmente que são mais importantes *noutro lugar*, outro ritual qualquer, mas não nas procissões do Rocío. O que as procissões abordam não é o conteúdo simbólico dos signos, mas sim o facto de os signos nas procissões apontarem para o que os Rocieros estão a fazer no momento do ritual e para o que estão a viver. Na medida em que é esse o caso, o *significado é deslocado*; o significado é *adiado*.

O facto de estas questões teológicas, embora presentes sob forma simbólica, não desempenharem praticamente qualquer papel nos rituais de El Rocío tem outro aspeto significativo no que diz respeito ao campo dos estudos rituais, e é este: O facto de estes símbolos e as suas interpretações não desempenharem um papel significativo nas práticas rituais não poderia ser conhecido sem uma intensa participação ritual. Só através da participação nos próprios rituais se poderia chegar à conclusão de que essas considerações abstractas são reflexões a posteriori que, embora *possam ter* surgido em primeiro lugar como consequências da prática ritual, não são, no entanto, uma característica do ritual atual.

práticas próprias. Além disso, pode argumentar-se que a doutrina da Imaculada Conceição surgiu precisamente devido à atividade ritual que estava na sua base. A doutrina em si é um resultado, e um resultado tardio, como discutido anteriormente no Capítulo 2, de actividades rituais que já tinham séculos de existência.

Esta relação clara da especulação teológica como sendo posterior ao facto do ritual é outra indicação do baixo rácio simbólico inerente a El Rocío; isto é, a relação relativamente mais próxima entre o que é simbolizado e o que está presente. Em geral, os símbolos abordados pela procissão são, na verdade, índices do que está de facto a acontecer. Isto é especialmente verdade quando se considera que há muito tempo e espaço disponíveis dentro das estruturas rituais de toda a romaria para dedicar a questões de dogma e fé, se isso fosse um objetivo ritual. Mas isso nunca é feito. Não há "sermões" sobre o Rocío para além dos que são dados nas missas. Estou a argumentar que a natureza experencial do Rocío resiste veementemente a qualquer tipo de exegese discursiva a todos os níveis possíveis que possa mediar, e assim distrair, a experiência devocional direta no coração do Rocío. Enquanto a missa cultiva o símbolo e a argumentação num grau excelente, El Rocío, em igual grau, resiste a ambos.

## O Tamborilero

Os Tamborileros não têm uma função simbólica abstrata que possa ser abordada ritualmente; simbolizam a sua função. O Tamborilero é um símbolo de todas as procissões andaluzas, mas está mais associado ao Rocío do que a qualquer outra. Como a Parte I revela, o Tamborilero tem um legado histórico imensamente rico. Mas em

no Rocío, a sua importância é apenas na medida em que funciona nas procissões. Uma estátua de bronze que lhe é dedicada na Aldeia celebra a sua importante posição no Rocío. Mas, mais uma vez, o contexto histórico é completamente posterior ao facto. Reconheci imediatamente que o Tamborilero encabeçava a procissão e, em pouco tempo, que o seu tambor e a sua melodia significavam "Vamos em procissão para celebrar a Virgen del Rocío" - e, mais uma vez, era exatamente isso que estávamos a fazer.

No Rocío, as melodias funcionam como um estandarte sonoro para anunciar a localização do Simpecado e o facto de este estar em movimento. Sempre que o Simpecado está em movimento, a Hermandad está em procissão, seja ela formal ou informal. Mais uma vez, qualquer que seja o simbolismo que as melodias do Tamborilero possam ter acumulado para certas pessoas (incluindo um analista) que possa referir-se a algo fora da procissão, *dentro da* procissão as duas melodias processionais não significam nada exceto que estávamos em procissão. O que aprendi desde então sobre as melodias e o Tamborilero é completamente supérfluo para a experiência da procissão ritual. Eu sabia exatamente o que a música significava na primeira vez que a ouvi: estávamos em procissão.

## Pessoal

Se forem observados de perto, os bastões dividem-se apenas em duas categorias: (1) réplicas em escala menor das lanternas chamadas *faróis* que, em séculos passados, os vigias das cidades levavam no alto enquanto faziam as suas rondas, especialmente ao longo das muralhas fortificadas à noite, e (2) cajados com réplicas da imagem da Virgem. Não existe qualquer correlação entre

os cargos específicos e uma determinada vara e, por isso, não se pode ler na vara qual a posição dentro da irmandade que o titular da vara ocupa.

Mesmo o posicionamento do titular da mira no cortejo não é fixo.

Enquanto o ícone da Virgem é óbvio, o bastão do *farol* sugere algumas relações interessantes sobre a forma como as Virgens têm funcionado historicamente como protectoras da terra e do seu povo. O significado histórico não está aqui em causa porque, mais uma vez, qualquer que seja o significado histórico que possam ou não ter para além da sua relevância imediata para a procissão, a informação que é transmitida é simples e completa: "*Os portadores destes cajados estão a participar no El Rocío e podem ter algum grau de autoridade.*" Digo "podem ter" porque os bastões, na prática atual, podem ser transportados por qualquer pessoa, embora normalmente sejam transportados por aqueles que estão mais ativamente interessados nas contribuições administrativas. No entanto, os jovens e as senhoras transportam-nos, e mesmo um completo desconhecido como eu pode transportar o símbolo mais importante da Hermandad, o Simpecado.

Mais uma vez, embora as implicações históricas dos cajados, especialmente das *farolas*, possam fornecer linhas de investigação frutíferas para o analista e o historiador quanto à evolução do ritual no seu contexto histórico, os seus significados têm pouco a ver com o Rocío em questão pelas mesmas razões que lhes dão saliência hermenêutica: A investigação conduz o investigador, ou contemplador, para fora do momento atual do Rocío. Este tipo de atividade intelectual, como repetirei muitas vezes, é antitético às práticas rituais de El Rocío, incluindo as procissões.

Um potencial leitor de sinais que não tenha a formação necessária para descodificar o significado exato dos símbolos passará, no entanto, corretamente para o nível de traço seguinte no momento em que sentir o sinal - isto é, que os sinais se referem ao papel potencial de uma pessoa na procissão, o que é exatamente o caso e é

suficiente. Os bastões e

Os medalhões do Rocío são simplesmente dois exemplos de como quase todos os potenciais símbolos dentro do Rocío inevitavelmente se desviam para o próprio Rocío. Qualquer explicação simbólica que se afaste demasiado desse facto começa a funcionar como um mito que se desligou do seu ritual. Tanto os cajados como os medalhões só têm significado dentro do Rocío como sinais do Rocío em movimento.

### Roupas e medalhões

#### "Mi Medalla" "O meu medalhão"

**Se va poniendo morena**  
*Ela está a começar a escurecer na mesma altura que eu.*  
*Tal como eu*  
**Ella de polvo y arena,**  
*She from dust and sand*  
**yo de los rayos del sol.**  
*Eu, dos raios do sol* **Mi medalla del camino**  
*O meu medalhão da rota*  
**siempre la llevo conmigo.**  
*Levo-a sempre comigo*  
**Y a mí me quita las penas**  
*Ela tira as minhas dores*  
**mi medalla del Rocío,**  
*O meu medalhão do Rocío*  
**de mi Hermandad Macarena**  
*Da minha irmandade de Macarena*  
-por Luis Capitan, 1991

#### "Mi Primer Rocío" "O meu primeiro Rocío"

**No me limpies tú los botos**  
*Não limpes as botas*  
**déjalos como han "venio".**  
Deixa-as como vieram **Que son como dos tesoros,** *São como dois tesouros*

**son de mi primer Rocío. São  
do meu primeiro Rocío Esto  
no es cosa de limpios, It's not  
about being clean pero es que  
a mí me da igual, It's just  
that for me I prefer it esa  
arena la he "cogio"**  
*Essa areia ficou-me colada ao  
andar com a minha*

**Irmandade. De estar com a  
minha Irmandade Me metí bajo  
la Virgen**  
*Coloquei-me debaixo da Virgem*

**me pisó un Almonteño.**  
*E um dos membros da Irmandade de Almonte pisou-me*

**Não me limpe os botões**  
*Não limpes as botas que*

**son parte de mis sueños**  
*Fazem parte dos meus*

**sonhos**

-por J. Miguel Muñoz, 1982

Outros símbolos óbvios - como as medalhas usadas por cada membro, que significam que são membros de uma Hermandad, e os bastões transportados pelos oficiais (embora nem sempre) - também remetem para o Rocío. Os medalhões consistem num ícone pendente da Virgem, ligado a um cordão de duas cores. A combinação de cores indica a Hermandad específica, sendo as cores de Granada o vermelho e o branco. O elemento simbólico das cores e o ícone requerem associações aprendidas; no entanto, quando decifrados, não diriam a qualquer potencial leitor de sinais muito mais do que já era evidente: Esta pessoa está com um grupo, e este grupo está no Rocío.

A informação sobre a identidade diz respeito apenas à identidade dentro da ordem religiosa criada em torno da romaria. Ou seja, os medalhões apenas distinguem uma Hermandad de El Rocío de outra. Fora de El Rocío não têm

qualquer significado e, de facto, são

não são usados em nenhum outro momento. São os únicos símbolos que os Rocieros manifestam em todo o momento enquanto estão no Rocío. Os medalhões são usados em todo o Rocío, não apenas durante as procissões, enquanto os bastões são transportados apenas durante as procissões formais.

É importante não confundir a forma como estes medalhões representam Granada, a cidade e a província, com o seu funcionamento dentro da procissão. O facto de existirem rivalidades no Rocío entre todas as províncias, cidades, vilas e até aldeias da Andaluzia não deve surpreender ninguém que estude o comportamento humano. Estas rivalidades, tal como as tensões específicas de classe que ainda prevalecem na sociedade andaluza, embora ainda sejam evidentes, simplesmente não são o foco do ritual. No entanto, as relações actuais e históricas entre grupos regionais desempenham um papel no Rocío e tais instâncias serão discutidas quando relevantes. Uma dessas relações é, obviamente, a origem mitológica da estátua e os papéis que as duas cidades, Almonte e Villamanrique, desempenham na peregrinação e nos seus rituais, tal como referido no Capítulo 2.

Os medalhões, portanto, referem-se a Granada muito menos como uma entidade sociopolítica do que como uma entidade dentro da comunidade de Rocieros. A força geradora de cultura que actua dentro do sistema ritual é o que gerou a presença de pessoas que, por acaso, eram de Granada e vieram ao Rocío. A criação dos medalhões não foi tanto um ato social dotado de significado pelo seu posicionamento social na superestrutura como um ato cultural religioso cujo significado é forjado no ambiente operacional da experiência ritual. Eu sou um exemplo disso. Sou membro da Hermandad de Granada porque frequentei o Rocío com essa confraria, mas não sou de Granada.

Pouco depois do meu "batismo", fui autorizado e instruído a usar o medalhão. No entanto, cópias dos medalhões podem ser compradas em várias esquinas do Rocío, onde estão à venda para turistas! Se analisarmos isto de um ponto de vista etic, todo o Rocío pode ser visto como um ritual em que o significado é determinado pelo posicionamento dentro da ordem política social e regional. A realidade, no entanto, é que uma vez que a ordem social se apropria dos símbolos, seja de que forma for, o símbolo muda completamente o seu significado e desvincula-se da sua função ritual. Do ponto de vista da forma como reflecte o posicionamento social, o medalhão perde correspondentemente toda a relação com o ritual. O que é importante, no que diz respeito à análise ritual, é que o símbolo destacado, agora incorporado em qualquer grau num discurso social, já não serve para revelar informações significativas sobre o ritual.

Esta reatribuição de significado é, evidentemente, uma tendência natural de qualquer símbolo à medida que é transmitido através das estruturas sociais e é a característica inerente à sua deslocação S/O artificial. No entanto, do ponto de vista de qualquer discurso socialmente construído em torno do medalhão, este já não serve como informação significativa relativamente ao ritual que o produziu. É este o meu ponto de vista relativamente à análise ritual. Quando o medalhão deixa o ambiente ritual, o que quer que ele possa ou não significar torna-se cada vez mais irrelevante. Um analista sociológico, no entanto, partirá do símbolo como um texto e tentará ler, ou *desconstruir*, o seu significado. No entanto, no processo da suposta "desconstrução" está, na verdade, a *construir* significado. Este tipo de análise, que retrocede do símbolo para a experiência, depara-se com o mesmo problema apresentado pelo mito desprendido para

Os primeiros estudiosos do ritual (ver teoria do ritual no Capítulo 11). Não se trata de uma questão de *contexto*, mas antes de uma deslocação experiencial. Enquanto o Rocío gerou o medalhão, a bugiganga e o seu posicionamento social não geraram El Rocío. Na altura em que os símbolos de El Rocío (enquanto ritual religioso de experiência) se inserem nas superestruturas sociais da Andaluzia e começam a assumir uma posição social dentro dessas estruturas, o conteúdo interno já tinha sido forjado no Rocío.

O grau em que o discurso social relativo a El Rocío pode potencialmente influenciar as experiências subsequentes de El Rocío através de significados construídos que se reflectem na peregrinação tem de ser entendido como uma reflexão a posteriori sobre os *símbolos* gerados. Estas reflexões e interpretações discursivas provenientes de fora da experiência do Rocío apenas criam outra camada mitológica que, no final, tem pouco (embora algum) efeito sobre o que os Rocieros experimentam.

A força de uma possível influência, a essa luz, é mínima quando comparada com a força da geração ascendente da estética comportamental em que esses símbolos foram forjados. A seta semiótica que se desloca do Rocío para a cultura andaluza é muito maior do que a "crítica" discursiva gerada em retrospectiva através do discurso social com origem na superestrutura. Veremos como este mesmo princípio - a função contínua da dinâmica mito/ritual - se relaciona com muitos aspectos de El Rocío e da sua relação com a cultura andaluza.

Como deve ser óbvio para o leitor, não estou a subscrever a premissa básica subjacente às teorias do discurso que implicam processos discursivos posteriores ao facto como uma força igual na criação do símbolo. Este argumento opõe-se à

proposta de Jean-Jaques Nattiez de que a eficácia musical é, antes de mais, uma criação de processos sociais.

discurso em torno da música e não uma propriedade do "objeto sonoro" (1990, 41-49, 102, 133). Estou a propor que é a música, como estética incorporada, que cria o discurso muito mais do que o discurso cria a música. A experiência da juerga, tal como explicada no Capítulo 6, fornece uma grande quantidade de provas do terreno para apoiar o meu argumento.

Também estou a argumentar que a própria crítica social de onde o discurso se origina já estava condicionada pela estética cultural gerada dentro do cadinho cultural do qual El Rocío é uma componente poderosa - e esse cadinho é o próprio sistema ritual. Se virmos um sistema ritual, como o sistema ritual católico na Andaluzia, como um sistema autopoietico, tal como modelado por Maturana e Varela (1998, 47-48), então a capacidade da superestrutura social para modificar um sistema ritual depende da sua capacidade para despoletar mudanças internas *no sistema ritual*. As minhas observações, tanto no terreno como através da investigação histórica, sugerem que qualquer tentativa de alterar o ritual de El Rocío, proveniente de fora dos próprios Rocieros, quer seja da super-estrutura social ou da ordem administrativa religiosa, é ferozmente resistida (há uma série de exemplos na Apêndice A). No entanto, como continuarei a mostrar, a capacidade do sistema ritual, tal como exemplificado num único (embora importante) ritual na Andaluzia, o de El Rocío, para afetar a ordem social, é enorme. (Ver Murphy 2002, 63-68, para um bom levantamento do âmbito da influência que o Rocío teve na sociedade andaluza).

De onde provém a mudança: do interior do sistema ritual ou das superestruturas sociais? Estou a sugerir que as estruturas sociais da Andaluzia são, em grande medida, mais condicionadas pelo sistema ritual, pelo menos em muitas áreas-chave, do que

o inverso. O mais importante, porém, é que quando a mudança é registada através de qualquer meio simbólico dentro das estruturas sociais, *a mudança já ocorreu - depois do facto*. Nessa perspetiva, o próprio discurso pode nem sequer estar a reconhecer o facto da sua condição subjacente, tal como o pensamento consciente quotidiano de um indivíduo não tem consciência do seu próprio ritmo cardíaco.

A influência do discurso social sobre o Rocío (como componente do sistema ritual) é, portanto, mínima comparada com a influência que El Rocío, como componente experiencial dentro do sistema ritual, exerce sobre o discurso social. A questão que se coloca é a seguinte: Qual é exatamente o conteúdo desta "força" gerada por rituais como o El Rocío e, por extensão, pelo sistema ritual de que faz parte? Qual é o "trabalho" do sistema ritual?

Defenderei que o sistema ritual não é o resultado de um imperativo cognitivo, como defende Lévi-Strauss (1963, Capítulo 11) e, até certo ponto, tacitamente apoiado por certos autores no domínio neurobiológico (i.e., Newberg in d'Aquili e Newberg 1999, 79). Pelo contrário, o sistema traz à consciência, em diferentes níveis de deslocação experiencial, um conhecimento que o corpo experimenta a todo o momento. Gerald

M. Edelman apoia esta abordagem ao considerar a mente como um processo especial da matéria - um processo visto como uma atividade total mente-corpo (Edelman 1992, 6-7 in Becker 2004, 9). O ritual, na sua base, é uma atividade incorporada que processa a experiência em diferentes proporções de experiência e representação. Alguns rituais enfatizam graus mais profundos de experiência religiosa; outros enfatizam o processamento de representações da experiência religiosa em diferentes graus de simbolização. No Capítulo 13, desenvolverei mais este tema em direção a

uma teoria mais formal das relações rituais.

## *Dinâmica mito/ritual expressa nas letras*

No que respeita à dinâmica mito/ritual, verificamos que a peregrinação de El Rocío gerou historicamente a sua própria mitologia. A lenda da estátua já foi referida no Capítulo 2 e apresentada na Ap. A.

Outra forma evidente de as procissões do Rocío continuarem a criar mitologia é através das letras musicais. Seguem-se mais dois exemplos, para além dos já apresentados na Parte I, da natureza autorreferencial que caracteriza a maioria das letras das Rocío Sevillanas.

### *Exemplo 1*

**Que me gusta en el camino**  
*O que eu gosto no caminho*  
**una candela de ramas,**  
*É ter o cajado dos peregrinos*  
**una manta por los hombros,**  
*Um manto sobre os ombros*  
**un sombrero de ala ancha**  
*Um chapéu de abas largas*  
**y buena gente a mi "lao",**  
*Good people at my side*  
**que sepa tocar las palmas.**  
*que sepa tocar las palmas.*  
**Que sabem bater palmas ao ritmo**  
**Y es que a mí me gusta "to,"**  
*Mas na verdade gosto de*  
**tudo beber, cantar e**  
**bailar, Beber, cantar e**  
**dançar haga calor o**  
**haga frío**  
*quer esteja calor quer*  
*esteja frio y por las*  
**noches rezarle, e rezar à**  
*noite*  
**a minha Virgen del Rocío**  
*À minha Virgem do Orvalho*

### *Exemplo 2*

**Quando o tamboril toca a Diana,**  
*Quando o baterista toca a alvorada*  
**se levanta el campo, la leña se apaga o**  
*campo levanta-se, e as brasas apagam-se y*  
**vamos cantando que la senda es larga.**

*E vamos cantando porque o caminho a percorrer é longo*

**Que nos vamos, vamonos,**  
*Estamos a ir, vamos*  
**al camino a caminar,**  
*começar a caminhar pelo*  
**caminho que la Pastora**  
**nos guía**

*A Pastora [outro nome da Virgem de El Rocío] é a nossa guia*  
**entre pinos, enramás,**  
*entre os pinheiros, sob os ramos*  
**boa gente e harmonia**  
*boas pessoas em harmonia*

As letras dos dois hinos católicos seguintes provêm do hinário contemporâneo, *Gather Comprehensive* (1994):

Vem, vem Emanuel E resgata  
Israel cativo  
Que chora no exílio solitário  
aqui Até que o Filho de Deus  
apareça Alegrai-vos! Alegrai-  
vos! Emmanuel virá a ti, ó Israel  
*Texto de Eleanor Farjeon, 1881-1965*  
*Hino tradicional francês*

Não podemos medir como curas  
Ou responder à oração de cada  
sofredor Mas acreditamos que a tua  
graça responde Onde a fé e a  
dúvida se unem para cuidar  
As tuas mãos, embora ensanguentadas  
na cruz, sobrevivem para segurar,  
curar e avisar, Para levar todos  
através da morte para a vida  
E embalar crianças ainda não nascidas  
*Texto de John L. Bell, n. 1949*

*Melodia: "Ye Banks and Braes", tradicional escocesa*

Os dois hinos acima citados do *Gather Comprehensive* - *por mais* belos que sejam e por mais que se esforcem por captar algum aspeto do significado por detrás da Missa - referem-se, no entanto, a algo abstrato e não ao momento presente. O primeiro exemplo é uma metáfora alargada que identifica toda a humanidade com a nação de Israel que espera a salvação na promessa de um Messias; o Filho de Deus, que os cristãos acreditam ser Jesus, o Cristo. Obviamente, o simbolismo é denso e requer uma familiaridade com a literatura bíblica para ser compreendido e, ao mesmo tempo, requer meditação para se chegar a uma "interpretação final" do seu conteúdo. O segundo exemplo também requer familiaridade com a história da crucificação e uma interpretação do seu significado, ou sentido ("sentido" aqui como sendo uma promessa de imortalidade). A letra da música também aborda a questão do sofrimento, da oração, da graça e da petição direta a Cristo, que envolvem uma grande dose de consideração teológica.

Por detrás dos símbolos e das metáforas, mesmo das imagens mais viscerais do segundo exemplo, há uma grande quantidade de considerações abstractas que dão sentido aos cânticos. Sem um conhecimento prévio das referências abstractas a que os símbolos se referem, que por sua vez orientam o cantor para uma contemplação da sua importância, a congregação não poderia compreender o que estava a cantar. Não há praticamente nenhuma experiência direta a que a letra se refira, nem menciona a própria missa, local onde está a ser cantada. O significado é crucial para ambos os hinos, e não é provável que se consiga uma compreensão completa desse significado numa missa de meia hora. O significado, portanto, seja ele qual for, para qualquer indivíduo ou para a congregação como um todo, é, para todos os efeitos práticos, um objeto obsoleto, para o qual os símbolos da Missa apontam. A Missa, como a letra da

música, apresenta o

símbolos, no entanto, a obtenção da sua plena compreensão e a experiência dessa compreensão potencial situam-se fora das estruturas do ritual.

Dos cem hinos que analisei até agora, na sua maioria do *Gather Comprehensive* (um dos livros mais utilizados nas paróquias católicas de língua inglesa dos Estados Unidos), apenas um punhado (menos de 5%) se refere a estar na Missa ou à própria Missa, e nenhum à alegria de ir à Missa. Encontrei um contraste examinando uma centena de letras, escolhidas ao acaso, das mais de 1.000 letras catalogadas retiradas da "*Musica del Rocío*", uma vasta compilação de letras do Rocío recolhidas em linha pela Hermandad de Ronda ([www.Rocio.com](http://www.Rocio.com)), e de várias colectâneas de Sevilhanas Rocieras como *Por Los Senderos del Alma* ("Pelos Caminhos da Alma") (Gllardo 2004), *Rocío , un Camino de Canciones* ("Rocío , um Caminho de Canções") (Murga Gener 1995), *A La Santísima Virgen del Rocío* (À Santíssima Virgem do Rocío) (López 1997).

Verifiquei que 60% são cantadas a partir do ponto subjetivo de estar na peregrinação no momento ou de se dirigir à Virgem, e 90% com algum tipo de motivo descritivo sobre o Rocío. Dos que se referem diretamente à Virgem, mais de 60% cantam diretamente para ela (ou seja, praticamente conversam com ela), enquanto 20% cantam sobre ela indiretamente, referindo-se às suas qualidades. Mais notável ainda é o facto de 90% cantarem sobre os sentimentos da pessoa que os canta. Este facto, por si só, representa uma inversão dramática na relação entre o indivíduo e o ritual no que diz respeito à missa e às procissões de El Rocío.

O mistério da Missa deve ser primeiro contemplado e refletido e depois cantados. Em contrapartida, os actos de celebração devocional que constituem o

O Rocío é vivido *em primeiro lugar* - no Rocío - e só depois refletido e cantado. Os hinos da missa cantam sobre a mitologia por detrás da missa, mas não sobre a missa em si. Os cânticos do Rocío cantam principalmente sobre o próprio Rocío, não sobre o seu fundo ou significado mitológico.

A procissão do Rocío gera o seu próprio significado como experiência, tornando supérflua a exegese sobre ela, enquanto a missa, devido à sua progressiva abstração, requer cada vez mais exegese à medida que a sua proporção simbólica aumenta ao longo do tempo em resposta à deslocação da experiência central, a transsubstanciação, que é ela própria o resultado da deriva simbólica (como discutido no capítulo anterior).

Cantar sobre a experiência do Rocío constitui o "sermão", ou "mito", dos rituais do Rocío, e estes elementos são claramente gerados pelo ritual *no local do ritual*, mesmo que a sua expressão surja como uma reflexão. As letras das Sevillanas Rocieras não são os únicos exemplos de como a dinâmica mito/ritual pode ser vista em ação no Rocío. As *Salve Marias*, analisadas no Capítulo 5, são outro exemplo - um exemplo que pega numa forma de oração anterior e a desenvolve, tanto musical como liricamente, num veículo específico para as práticas do Rocío.

Do mesmo modo, mas de uma forma ainda mais precisa e direta, as ladinhas de louvores que se acumularam em torno dos muitos rituais e actividades do Rocío também assumiram uma qualidade específica e "no momento".

### **As saudações "Viva!"**

Como apresentado no Capítulo 3, cada vez que uma Salve é cantada, é

seguida por uma ladinha de "*Que viva \_\_\_\_!*" (Vida, longa vida, a !). Estas ladinhas podem por vezes ser

bastante extensas, mas são sempre típicas do Rocío; nunca as ouvi referir-se a nada fora do Rocío. Este facto é, de facto, mais significativo do que parece à primeira vista. Por exemplo, nunca ouvi "Viva España! (Espanha) ou "Viva el Rey!" (o Rei). (o Rei). A Andaluzia foi ocasionalmente mencionada através de um dos títulos da Virgem, "La Reina de Andalusia" ("Rainha da Andaluzia"). No entanto, todos os outros destinatários da ladainha eram sempre alguém que estava presente: os *bueyeros* (condutores de bois), o Alcalde de las Carretas (diretor das carretas), o *Tamborilero*, o Padre Pedro, o *Compadre* (normalmente chamado por último) e, claro, o próprio El Rocío.

Esta descida constante ao momento autorreferencial é surpreendentemente consistente em tudo o que os Rocieros fazem. Depois de ter ouvido estas ladainhas vezes sem conta, ao ponto de, por vezes, se aproximarem da autoparódia (o humor é um companheiro constante do caminho), um dia percebi finalmente que o que se estava a realizar com esta prática era nada mais nada menos do que uma oração em si mesma, mas também uma exultação emotiva ritualizada: "*Viva! Viva!*" O que eles estão a fazer é tão simples e tão óbvio que facilmente passa despercebido: Estão a evocar e a gerar *vida, energia, abundância*. Estão a afirmar que a vida é boa, muito boa, e o Rocío é uma manifestação suprema desse bem. Basta olhar à volta para o que eles, o povo, fizeram, e o triunfo estético que é o Rocío está à vista de todos. A força da vida é a verdadeira tônica: A *vida!*

Talvez seja isto que Edith Turner quis dizer com "O objetivo do ritual sagrado é criar força vital" (1992, 13). Esta força, o resultado do trabalho do ritual, não deve ser deduzida das suas representações simbólicas. A energia não pode ser transmitida, muito menos o processo de a criar. O processo de "ebulição da energia" do !kung

(Katz 1982) é

outro exemplo gráfico de um ritual em que o mito, a narrativa e o guião não desempenham praticamente qualquer papel. O objetivo do ritual é o *fazer*, e o que é feito, o que é o trabalho, é uma reestruturação curativa do eu. Esta afirmação entusiástica é outra indicação de que as procissões do Rocío são rituais de excitação. No entanto, e isto é indicativo dos rituais mais experienciais, a única maneira de saber que os "Viva!" existem é estar no caminho ou ter recebido a informação de segunda mão. Não estão indicados em lado nenhum nos itinerários publicados, nem existe qualquer termo para descrever a prática.

A trajetória que acabo de delinear - desde os Hinos da Missa até às ladinhas do "Viva!" - traça não uma polaridade mas um processo de reafirmação que começou na Missa e progrediu consistentemente através de camadas experienciais, desde o mais intelectual e abstrato até ao mais devocionalmente concreto, emocional, físico e no momento. No entanto, não representa itens em oposição, mas sim um fluxo contínuo que é simultaneamente consistente e multifacetado.

A mudança funcional nos rácios do potencial de signos segue a mesma trajetória. O movimento, o fluxo de corpos físicos e emocionais da Igreja ao longo do caminho, não é tanto um movimento para longe da Igreja como um transbordar de energia que se distribui a diferentes níveis de experiência - como o diário relata, como um circuito da igreja para o caminho, Aldea, Salida e de volta à igreja. Este "transbordar", quando visto como um movimento para o corpo, tanto como metáfora como como atividade, é semelhante à forma como Julia Kristeva modela o enunciado cognitivo e comunicativo como sendo um movimento do fenotexto para o genotexto (McAfee 2004, 25); é uma reintegração contínua do que já é a consciência que o

corpo tem de si próprio e do ambiente através da experiência e da representação.

## ***Um exemplo de análise social: O significado ideologicamente diferido do marcador social deslocado***

O que se segue é uma continuação da análise simbólica como exemplo da facilidade com que os símbolos, quando lidos como um texto, correm um grande risco de má interpretação que não resulta, como defendem alguns analistas do discurso, num "novo significado", mas sim em meros exercícios infrutíferos de demonstrações teóricas que podem ser enganadores para o público.

Em "Class, community, and costume in an Andalusian pilgrimage", Michael Dean Murphy aborda o papel de significação que o vestuário tem desempenhado na revelação das realidades sociopolíticas exteriores ao espetáculo de El Rocío, tal como interpretadas por várias preocupações éticas (Murphy 1994, 49). Começa com uma referência à relação clássica de Victor Turner entre *communitas* e peregrinação: "Turner afirma que, durante a peregrinação, as estruturas comuns que distinguem e dividem as pessoas numa sociedade complexa são temporariamente ignoradas ou diminuídas em importância. Embora Turner não defenda certamente que as distinções estruturais são completamente eliminadas, o seu aguilhão, como ele diz, é propositadamente removido... As reivindicações de idade, classe, etnia, filiação regional ou nacional e pertença a uma comunidade são silenciadas, ainda que transitoriamente, à medida que o estatuto homogeneizador de 'peregrino' domina o palco social (1974a: 207)" (Murphy 1994, 51).

Em seguida, contrasta esta posição com a crítica de Michael Sallnow: "Na sua crítica etnograficamente rica aos pontos de vista de Turner, o falecido Michael Sallnow (1981, 1987, 1991) salienta que a peregrinação é muitas vezes uma ocasião em que gestos igualitários estilizados são combinados com demonstrações vívidas de

divisão social, hierarquia e conflito. Afirma que nos Andes, a sua área de especialização, a peregrinação é "uma

mosaico complexo de igualitarismo, nepotismo e facciosismo, de fraternidade, competição e conflito" (Sallnow 1981: 176). Eade e Sallnow (1991b: 2-3) argumentam que o primeiro passo para apreciar a 'heterogeneidade essencial' da peregrinação é reconhecer que ela é 'uma arena para discursos religiosos e seculares concorrentes'" (Murphy 1994, 52).

Ambas as posições são bem compreendidas no âmbito das disciplinas antropológicas e não requerem mais comentários aqui. No entanto, Murphy considera que as posições de Sallnow e Eade têm uma "relevância invulgar" em El Rocío. No entanto, como a sua análise pormenorizada do papel das roupas significantes deixa claro no final, a relevância é, na verdade, o resultado das intenções dos observadores, mas *não* dos praticantes. Os praticantes, argumentarei, fazem questão de não discursar sobre El Rocío. Parece que esta é a obsessão do analista, sobretudo se a sua metodologia não o investiu de outras ferramentas:

É claro que isto não quer dizer que um estado puro de *communitas* encha os corações e as cabeças de todos os Almontenos durante as dez a treze horas do seu ritual mais importante. Seria, sem dúvida, pedir demasiado a homens que cresceram numa comunidade dividida pela desigualdade económica, pela classe social e pela ideologia política. No entanto, estas distinções são minimizadas durante este ritual como em nenhum outro contexto social e é significativo que não haja qualquer tentativa por parte de qualquer Almonteno de excluir qualquer outro que seja, como dizem, suficientemente homem para participar...

No entanto, as pessoas de fora descrevem tipicamente os Almontenos vestidos de caqui como homens da classe trabalhadora envolvidos num feroz ritual de rebelião contra os senoritos vestidos de traje corto que parecem dominar o resto da peregrinação. No entanto, os homens da classe média e mesmo alguns dos maiores proprietários de terras encontram-se invariavelmente entre as fileiras dos que lutam para levar a Virgem. Se é verdade que a maioria dos homens que participam no ritual são das classes trabalhadoras, a sua presença não é desproporcionada em relação à sua representação na população total (*ibid.*, 59).

Repare-se como a questão da explicação e do significado como algo que o ritual

A diferença entre a perspetiva de quem está dentro e a de quem está fora da empresa é um fenómeno que tem paralelo nas experiências de Murphy: "Mas o que dizer da diferença entre as perspectivas de quem está dentro e de quem está fora? Em várias ocasiões, na minha presença, os Almontenos utilizaram erros de atribuição de aulas num esforço para desacreditar os esforços incansáveis de pessoas de fora para explicar uma ou outra verdade sobre Rocío" (ibid.). Mais uma vez:

Os comentadores incautos dos meios de comunicação social são especialmente propensos a cometer erros hilariantes nos seus esforços para utilizar o traje como um índice de classe social na romaria. Num documentário a que assisti com alguns amigos almontenhos, um padeiro da cidade vestido com o traje corto é retratado como se fosse o último de uma longa linhagem de senoritos barões da terra. Noutra reportagem televisiva, os almontenhos vestidos de caqui lutam para carregar a virgem del Rocío enquanto um narrador entoa solenemente sobre a solidariedade da classe trabalhadora. Entre os participantes da procissão, destacam-se o filho de um rico proprietário de terras, um professor e um jovem banqueiro (ibid.).

As distinções entre o comentador/analista social e o praticante do ritual tornam-se agora claras: "Nestes e outros casos, os almontanos aproveitam erros desta natureza para rejeitar as tentativas dos forasteiros de os explicarem a eles e à sua peregrinação, esvaziando assim eficazmente as críticas crescentes à sua estratégia bem sucedida de manter os não-almontenos à distância da sua amada estátua" (ibid.).

E qual poderá ser essa explicação? Eu diria, de uma perspetiva histórica, de uma perspetiva teórica (neurofenomenologia) e, sobretudo, da perspetiva de um observador participante, que a explicação é extremamente simples, embora ideologicamente desagradável para certos interesses: Trata-se da experiência religiosa.

Os Almonteños, para além de todas as fronteiras sociais, estão unidos na sua condenação da leitura errada das suas actividades religiosas por parte daqueles que se

recusam a admitir que o ritual é, em primeiro lugar, a experiência religiosa, e tudo o resto, uma coisa distante

segundo. Murphy recorre mais uma vez a Sallnow: "Sallnow aconselha que quando 'as pessoas convergem em peregrinação, os significados colidem'" (Eade e Sallnow 1991, 137 in Murphy 1994, 60).

Sim, os "significados" colidem. Mas o significado não é, à partida, o objetivo do ritual religioso experiencial. De facto, *o significado não* é precisamente o objetivo. No que respeita ao ritual experiencial, a observação por si só, e mesmo a entrevista por si só, podem revelar-se mais enganadoras do que informativas.

Se o observador não estiver disposto a participar plenamente no ritual experiencial, então o que estou a sugerir é que um estudo do seu conteúdo simbólico se revelará mais enganador do que esclarecedor, e reflectirá o posicionamento social do analista muito mais do que o ritual, um facto que em si mesmo é congruente com a premissa teórica básica do analista do discurso: eles cumprem a sua própria premissa teórica, o seu próprio "discurso", como resultado do seu posicionamento subjetivo dentro da estrutura social; precisamente o que a *communitas* experiencial dissolve.

### ***Resumo da análise semiótica***

Devido à natureza experiencial das procissões e do El Rocío em geral, as letras - como as roupas, medalhões, cavalos, etc. -, embora geradas pelas actividades dentro dos próprios rituais, podem, no entanto, assumir uma vida própria quando desligadas da sua prática ritual e ser mal interpretadas como marcadores simbólicos de objectos com os quais na realidade não estavam relacionadas. No entanto, não se trata apenas de uma questão de má compreensão dos símbolos. O erro é mais profundo do que isso. É uma questão de tomar por símbolo o que não era um símbolo em primeiro lugar: Um significado

foi atribuído, a posteriori, a uma relação S/O que funcionava a um nível semiológico diferente através da intervenção de um intérprete observador (analista).

No entanto, a reinterpretação dos signos pelos intérpretes subsequentes não é o único erro a que me estou a referir. A reinterpretação dos signos é a consequência inevitável da troca de informação, uma vez que esta se torna significada a níveis mais elevados de deslocação semiótica à medida que a troca progride através do sistema sociocultural. Refiro-me ao erro analítico de acreditar que quando as inevitáveis mudanças potenciais de significado que ocorrem quando a informação é processada a partir de um local gerador como os rituais de El Rocío, chegam a algum "significado" resultante - ou, em termos peirceanos, a um "interpretante final" - através da aquisição de um determinado posicionamento social em que os símbolos rituais se tornam então "localizados" como objectos de discurso, é então interpretado pelo analista como o único significado que os símbolos alguma vez tiveram ou poderiam ter. Por outras palavras, a experiência que gerou o símbolo potencial (que, para começar, pode ter sido apenas um "símbolo" para o analista: isto é, as camisas de caqui) é totalmente ignorada, e o analista concede-se subsequentemente o privilégio de se envolver num discurso que, para começar, teve origem na superestrutura social e não no local do ritual.

Esta linha de pensamento pressupõe uma relação ontológica e epistemológica entre um signo e o seu objeto que ignora as magnitudes proporcionais relativas implicadas no fluxo semiótico entre a cultura (neste caso, a cultura como sistema ritual) e a estrutura social. Os comentários de Murphy mostram que as interpretações amplamente diferentes de El Rocío têm a ver principalmente com o posicionamento relativo dos seus intérpretes e que esta crítica é o que, por sua vez, tenta posicionar

socialmente El

Rocío, tentando atribuir-lhe "significado". Os parâmetros posicionais já foram articulados por dois pares de diádes polares: insider/outsider e esquerda/direita, ambos com pouca relevância para a experiência religiosa em geral, e para El Rocío em particular.

A observação final de Murphy foi que os pontos de vista contraditórios expressos pelo que deveriam ter sido abordagens *analíticas* diferentes eram, na verdade, mais um produto da ideologia do que um reflexo da metodologia real ou de qualquer proximidade (conhecimento direto) do acontecimento. No entanto, no final, ficamos com a sugestão não muito explícita, mas altamente implícita, de que ambas são "igualmente válidas".

A própria teoria do discurso tem como afirmação subjacente que o conteúdo subjetivo ritual, como todo o conteúdo subjetivo, é condicionado pelo discurso social - não pela cultura, muito menos pelo ritual - e pelas suas representações subsequentes dentro da ordem social.

É isto que dá credibilidade à leitura do ato ritual como um "texto", mesmo a partir de um ponto de vista distante, qualquer validade em primeiro lugar. Mas se levarmos a sério a proposição de que o ato ritual é sobretudo uma experiência, e não um espetáculo (o que El Rocío claramente não é), então porque é que qualquer analista acreditaria que poderia compreender o ritual observando-o? Em primeiro lugar, o ritual não é um espetáculo. Em segundo lugar, não se destina a ele (seja quem for o analista). Nesta perspectiva, a atribuição ao ritual de uma espécie de "significado" que é, de facto, o resultado de um qualquer processo "inconsciente", é verdadeiramente ridícula e extremamente arrogante. Qualquer "significado" derivado desta abordagem só pode ser avaliado como sendo muito mais o reflexo do "processo inconsciente" do

analista do que constituindo qualquer tipo de informação valiosa sobre os participantes do ritual.

Além disso, estou a sugerir que o discurso social andaluz, ou seja, os tipos básicos de questões colocadas e analisadas, sejam elas negativas ou positivas (incluindo a do analista), são muito condicionados pelo ritual andaluz antes de serem formulados em discurso. Estou a defender que a estética da cultura andaluza é formulada abaixo do nível do discurso - como comportamento e valores incorporados - dentro do sistema ritual ao nível dos rituais experienciais, dos quais El Rocío é simplesmente um ritual experiencial entre muitos.

## *Resumo*

O primeiro ponto que abordei aqui é o que espero que tenha sido uma observação bastante óbvia: o grau de auto-referência da procissão é significativamente, se não muito maior, do que o da missa. Enquanto a missa tende a apontar para fora dos seus próprios limites estruturais, as procissões apontam para dentro. Enquanto a Missa nos leva para fora do momento presente, a procissão puxa-nos para a experiência imediata.

Em segundo lugar, as procissões de El Rocío têm um carácter emocional muito definido: Alegria é a palavra que eu uso, mas qualquer coisa na categoria geral como "felicidade" funcionaria igualmente bem. Seja qual for a palavra utilizada, serve apenas como um marcador para as experiências. O que interessa é que o elenco emocional, o *modo* da procissão, seja bem definido e conscientemente cultivado. Este modo emocional é diferente da relativa neutralidade da Missa, tanto em qualidade como em quantidade. A Missa não tenta despertar conteúdos emocionais de qualquer modalidade, mas procura antes levar o participante a uma contemplação geral não distinta e a uma recetividade passiva ao seu conteúdo simbólico.

Em terceiro lugar, gostaria de chamar a atenção para esta simples observação: O rácio entre a falsificação de sinais por parte da congregação processional e o processamento dos sinais falsificados pelos padres quando eles (os Rocieros) estavam na missa é dramaticamente invertido.

Em quarto lugar, os participantes na procissão tomam diretamente a seu cargo a sua procissão, porque a procissão é *deles*; cantam à vontade, escolhem o que vão cantar, escolhem o caminho e o itinerário das procissões, e fazem-no sem ter em conta as distinções sociais anteriores. A procissão é uma *communitas* em movimento, que gera e estrutura conteúdos emocionais (como descrito na Parte I).

Vejo a procissão como uma primeira etapa, mas não deixa de ser uma primeira etapa dramática em termos de mudança, no sentido de uma "descida" das relações mais abstractas que constituem tanto a missa como as relações sociais quotidianas no seio de outras instituições sociais, no sentido de uma experiência mais concreta e menos mediada da vida em geral, que não deixa de ser uma continuação do que foi simbolizado na missa: A Sagrada Comunhão. O que exatamente essa experiência pode implicar não é o foco desta dissertação. Limitar-me-ia a delinear a trajetória tal como a testemunhei e vivi - uma trajetória que conduz do símbolo à experiência - sem tentar tirar conclusões sobre o que seria exatamente essa experiência, e muito menos tentar aprisioná-la na linguagem, que é precisamente o que os próprios Rocieros me deixaram claro como não sendo possível nem desejável.

Finalmente, qualquer análise do ritual experiencial que não se concentre na compreensão da própria experiência é suscetível de não revelar nada de "significativo" relativamente ao ritual. O próprio ato, por parte do analista, de ignorar a experiência religiosa

A experiência de um ritual religioso é, em si mesma, um ato ideológico que, de facto, está em conformidade com interesses ideológicos, mas não esclarece o ritual como um aspecto importante do comportamento humano.

## Capítulo 10: O Salida

Num ato simbolicamente marcante, mas cujo simbolismo ainda não é tão impressionante como o testemunho do próprio ato físico, a congregação de Almonte chega em impressionante procissão às portas da ermida, algum tempo depois da meia-noite, nas primeiras horas da *Lunes de Pentacostes* (segunda-feira de *Pentacostes*). Mas, de repente, quebram toda a aparência de ordem para invadir a igreja e passar por cima das grades altas que rodeiam a Virgem, a fim de se apoderarem do que insistem inflexivelmente ser *seu* e, com esse ato, tomam nas suas próprias mãos o controlo direto e não mediado da sua relação com Ela. Rompem os limites simbólicos e físicos entre eles e a Virgem e levam-na do interior do controlo hierárquico da Igreja para as ruas, para o meio do povo.

Apesar de apenas os membros da irmandade de Almonte terem o privilégio de carregar a Virgem, uma enorme multidão reúne-se no exterior da igreja para participar vicariamente no seu assalto à câmara interior - a parte mais sagrada da Igreja e normalmente do domínio exclusivo dos padres. Mas, a partir do momento em que a Virgem sai da igreja, a participação das massas populares nas ruas é tudo menos passiva.

O que se segue é, em primeiro lugar, uma descrição dos principais actores e acontecimentos desta dramática procissão ritual de 12 a 13 horas, chamada *La Salida* (A Saída), que é o culminar da peregrinação processional de El Rocío. O ponto culminante da peregrinação processional é, como referido no Capítulo 1, uma procissão propriamente dita e, como tal

muitos dos momentos mais importantes da peregrinação abordados ao longo deste trabalho, muitos dos actos-chave da Salida não são mencionados em nenhum itinerário ou roteiro, nem têm representações mitológicas.

Esta relação mito-ritual constitui o primeiro de três temas analíticos que foram desenvolvidos ao longo deste trabalho e que aplicarei à Salida. A ausência de representações mitossociais em momentos rituais importantes reforça o meu argumento de que os rituais mais experienciais geram mitos em vez de os reflectirem ou incorporarem.

O segundo tema analítico a ser desenvolvido neste capítulo será a continuação da análise semiótica que começou com a missa no capítulo 8 e continuou com as procissões no capítulo 9. O tema da relação S/O e a trajetória que pode ser traçada como um estreitamento do "fosso" entre signo e objeto serão levados até à sua conclusão naquilo a que chamarei a aproximação a um "colapso S/O". Este estado ritual revela uma condição em que aquilo que é simbolizado e aquilo a que se recorre por defeito na experiência são virtualmente o mesmo fenómeno.

O terceiro objetivo deste capítulo é comparar a minha abordagem analítica com as abordagens discursivas que se baseiam em interpretações textuais, e revelar como essas abordagens simplesmente não são úteis quando se analisa um tipo de ritual experiencial como a Salida. O quarto tema a ser desenvolvido neste capítulo é o da estética incorporada e o de salientar o papel importante, se não crucial, que as normas comportamentais da *formalidad* andaluza desempenham neste ritual caótico e emocionalmente exaustivo. A natureza caótica do ritual em si aborda um quinto tema; o da relação entre a procissão emocional única e focada e os momentos de

culminação caótica. Essa relação será mais desenvolvida na conclusão de

e mais adiante no breve resumo da Parte II que se segue. Todos estes cinco temas contribuem significativamente para a teoria das relações rituais que será apresentada no Capítulo 13.

### ***Características estruturais básicas***

O Salida tem quatro características estruturais que devem ser consideradas:

1. O itinerário
2. A configuração em torno da Virgem e dos seus portadores: a imagem, a *costaleros* (homens que transportam a imagem de baixo para cima), e os "point men"
3. As paragens da procissão nas casas de espera das Hermandades, ou em determinados locais e horários designados, onde os membros dessas confrarias podem prestar-lhe devoção.
4. A massa de pessoas reunida nas ruas do Rocío

#### **O itinerário**

O itinerário é mínimo: A Hermandad de Almonte vem em procissão para levar a Virgem para fora da Ermida, um pouco depois da meia-noite da segunda-feira de Pentecostes, o último dia da romaria. Quando entram na Ermida, correm em massa para a grade de ferro forjado que fica entre o altar e a congregação. Sobem por cima da grade, num ato conhecido como *Salta la Reja*, literalmente "saltar" ou "assaltar a grade". Depois içam-na de baixo do palanquim para os seus ombros, transportam-na de volta por cima da grade para os que estão do outro lado e carregam-na para fora.

Os Almonteños deslocam-se pelas ruas para levar a Virgem por um caminho mais ou menos

Depois de ter sido apresentada para veneração a todas as Hermandades, é devolvida ao seu lugar no altar de l'Hermitage. Depois de ter sido apresentada para veneração a todas as Hermandades, regressa ao seu lugar no altar de l'Hermitage. Atualmente, o circuito total dura entre 10 e 13 horas.

### A configuração da procissão

A Virgem no seu palanquim é transportada por 10 Almonteños de cada vez (membros da Hermandad de Almonte) que se encontram diretamente abaixo dela e nos lados. Em círculo à volta do carro alegórico estão os membros experientes da Hermandad, que dirigem os trabalhos. Não dão nas vistas e, a menos que alguém tenha alertado um observador para o facto de estarem ali, provavelmente passariam despercebidos. Actuam como controladores da multidão (chamam a multidão para se afastar quando a massa imediata se torna demasiado congestionada), facilitadores da multidão (ajudam algumas pessoas a tocar na Virgem) e directores dos procedimentos (orientam os que transportam a Virgem através de indicações visuais e verbais). Para além destes directores, equipas de almonteños forçam a passagem por entre a multidão para substituir os irmãos exaustos debaixo do palanquim.

### As paragens nas Hermandades

As "paragens" das Hermandades marcam a progressão da Virgem pelas ruas. As paragens são feitas por ordem de antiguidade e os membros esperam a Virgem com o máximo de cânticos, barulho e fervor possível.

As paragens em cada Hermandad não funcionam como uma "estaçao", como numa procissão estacional. Não há qualidades a evocar em cada paragem, nenhum

ato a contemplar ou

A paragem nas Hermandades serve para dar tempo a que cada Hermandade preste adoração à Virgem e também para alimentar a intensidade da procissão. As paragens nas Hermandades servem para dar tempo a que cada Hermandade preste adoração à Virgem e também para alimentar a intensidade da procissão à medida que esta avança. Neste sentido, a Salida pode servir de exemplo vivo do que faziam algumas das procissões de tipo dionisíaco. O destino declarado pode ter tido pouco a ver com o objetivo das procissões; pelo contrário, a própria procissão era o objetivo. As emoções despertadas durante a procissão, e não o destino, constituíam o objetivo da procissão. A Salida não tem destino; é um circuito pela aldeia que gera energia emocional ao longo de todo o percurso.

### A massa de pessoas nas ruas

As ruas de El Rocío enchem-se de uma massa humana ao longo de todo o percurso da procissão, à frente e atrás. A Virgem parece estar a flutuar sobre um mar agitado de cabeças, braços e mãos humanas. Para quem não está habituado a este tipo de humanidade densa, o simples facto de estar no meio do mar de gente pode ser um pouco intimidante. No entanto, reparei imediatamente que havia sempre pequenas correntes de movimento que se podiam seguir para ir de um sítio para outro. Havia sempre a presença de estrutura e ordem, mesmo dentro do que parecia ser uma multidão tumultuosa.

Sem as pessoas nas ruas e a sua fascinante contribuição para o ritual, a Salida seria uma procissão vulgar (para os padrões andaluzes). É preciso sublinhar que as descrições dos actos não guiados que se seguem não são tanto obra da Hermandad de Almonte, que transporta a Virgem

ao longo do percurso, mas a interação entre os portadores da Virgem e a massa de humanidade que os espera. A genialidade do "caos controlado" é obra de pessoas que, no seu conjunto, são estranhas umas às outras, mas não estranhas em termos de valores partilhados e de entendimentos não ditos.

Penso que o leitor concordará, depois de ler as descrições que se seguem, que este tipo de intensificação emocional cultivada seria simplesmente impossível se não fosse conduzida no seio de uma população que estivesse, a um nível profundo, comportamentalmente "em sintonia" uns com os outros. É o seu comportamento coletivo, espontâneo e interativo que é tão impressionante. As palmas rítmicas espontâneas abordadas no Capítulo 7 parecem ter sido um prenúncio dessa sintonia emocional e comportamental que, para mim, ainda é um mistério.

#### **Os actos rituais não "guiados"**

Três tipos de acontecimentos poderosos que se repetem na procissão e que não estão escritos em lado nenhum, mas que são obviamente entendidos pelos participantes como elementos essenciais da procissão. Chamo-lhes acontecimentos "recorrentes", e testemunhei a sua manifestação vezes sem conta durante a minha participação na Salida.

**Os primeiros acontecimentos recorrentes** são as tentativas das pessoas da congregação de tocarem na Virgem ou de se agarrarem ao gradeamento. Os almonteños esforçam-se por os bloquear ou afastar. Escusado será dizer que os empurrões e os palavrões são muito agravados pelo facto de a imagem estar literalmente a "flutuar" sobre um mar agitado de humanidade, com correntes de pessoas a avançar e a rodear a Virgem, ao mesmo tempo que os Almonteños, por

baixo e à volta dela, a movem através dessas mesmas correntes.

**Os segundos acontecimentos recorrentes** são aquilo a que chamo os "crunches". Há momentos em que a Virgem se transforma numa parte da multidão, à medida que esta avança em direção a ela. As pessoas diretamente à sua frente têm de se afastar e sair do caminho. Muitas vezes, porém, o carro alegórico aproxima-se demasiado depressa para que possam sair do caminho a tempo, ou a massa de pessoas atrás delas é demasiado densa para que possam recuar mais. Nestes momentos, as pessoas começaram a esbarrar com força em mim e eu nos outros, e várias vezes as pessoas foram derrubadas umas sobre as outras antes que o carro mudasse de direção e aliviasse a pressão. Estes são, sem dúvida, momentos de quase pandemónio. Certamente que este não é o encontro com o símbolo que Eliade tinha em mente.

**O terceiro acontecimento recorrente** é o acontecimento "susto". Parece que a Virgem está prestes a tomar. Por vezes, está quase a cair para um lado ou para o outro. Por vezes, os almoneños parecem afundar-se por baixo dela, e ela começa a afundar-se no meio do mar de gente. Estes acontecimentos estão geralmente relacionados com os "crunches" em combinação com demasiadas pessoas a puxar e a empurrar o palanquim, ou acontece quando há uma substituição entre os Almoneños. Quando, de repente, é empurrada para cima e endireitada, há uma grande ovação e aplausos. Escusado será dizer que nunca se afunda completamente e nunca vira.

**O quarto facto recorrente** é a passagem das crianças. As crianças pequenas, mesmo as mais pequenas, são passadas por cima das cabeças da multidão e finalmente colocadas no palanquim por breves instantes ou simplesmente encostadas à Virgem para lhe tocarem. A única explicação que já ouvi para este facto é que se trata de uma forma de "abençoar" as crianças.

Considerando o tumulto da multidão, parece ser um ato de fé bastante ousado por parte do

por parte dos pais. As crianças não estão normalmente tão contentes com a sua boa sorte. Algumas vão aos pontapés e aos gritos, mas outras parecem gostar bastante da viagem. Mais uma vez, escusado será dizer que não são deixadas cair.

**O quinto facto recorrente** é o "padre montado". Trata-se de um sacerdote que se senta sobre os ombros de um dos irmãos para se elevar acima da multidão e poder louvar a Virgem com mais força e visibilidade. Estes sacerdotes montados gritam e gesticulam louvores à Virgem para que ela venha ao seu encontro. Isto deve-se ao facto de nem todas as casas das Hermandades se encontrarem no percurso. É o caso de Granada (tendem a ser as mais recentes). Estas Hermandades têm pontos designados ao longo de uma das praças centrais onde esperam com o seu estandarte que a Virgem passe. Quando a Virgem se aproxima, o sacerdote (ou o irmão mais velho) é levantado para suplicar à Virgem que se aproxime. É preciso apaixonar-se, quanto mais, melhor. O Padre Pedro, em 2004, conduziu a sua "montada" para o mar de gente que seguia a Virgem, enquanto continuava a louvar e a gesticular; ainda não tinha acabado e estava decidido a fazê-la ficar mais um pouco.

Um outro momento esteticamente interessante é a **queda em cascata de baldes de pétalas de rosas sobre a Virgem** quando ela se aproxima de certas casas das irmandades.

É feita por alguém do alto de um telhado ao longo do percurso, geralmente a casa de uma Hermandad, enquanto os membros prestam devoção e os sinos repicam com grande intensidade.

## *Mito/ritual relativo à "Salta la Reja" e outros sub rituais*

Nada na literatura mitológica poderia preparar alguém para a Salida. Não há mitos associados ao assalto ao altar que é a *Salta la Reja*, ou aos momentos de quase pandemónio, ou à passagem das crianças. O ritual da Salida não pôde ser reconstruído a partir de qualquer evidência mitológica, seja da lenda, das referências bíblicas a Maria ou de quaisquer outras fontes. Mesmo as letras das Sevilhanas raramente se referem diretamente aos acontecimentos da Salida, com exceção da *Salta la Reja*, e esta é inevitavelmente composta por homens de Almonte para quem o transporte da Virgem pode ser um rito de passagem para a idade adulta (Murphy 1994, 10-13; García 1991, 26-38). Embora eu tenha achado a abordagem psicanalítica freudiana de García, que vê a *Salta la Reja* em termos de sexualidade sublimada, a penetração do arquétipo feminino e, por conseguinte, um ritual de iniciação masculina (38), apenas ligeiramente interessante e, na sua maior parte, forçada e fora do objetivo, vale a pena notar como os temas recorrentes da travessia de fronteiras e das transições fenomenológicas continuam a manifestar-se nas procissões de El Rocío.

Este ato, a *Salta la Reja*, tornou-se um ritual importante dentro da peregrinação, mas, mais uma vez, não tem qualquer conteúdo mitológico. Não há nenhuma história sobre o porquê de ser feito, e nem mesmo o itinerário o refere. No entanto, também não é um segredo; atualmente, é captado na televisão! No entanto, este acontecimento é apenas uma versão um pouco mais gráfica do que acontece em muitas igrejas de Espanha quando as Hermandades levam os seus Simpecados ao Rocío. A congregação quer fazer a experiência do divino, seja qual for o grau a que é chamada. Em certo sentido, deve ser visto como um ato de comunhão.

A sugestão de uma "subversão" à hierarquia da Igreja, feita por observadores externos, não tem em conta um ponto importante. A Salta la Reja não é, de modo algum, um ato contra a hierarquia da Igreja. Pelo contrário, é uma continuação daquilo que a Igreja propõe na missa: a comunhão com o divino e a comunhão entre nós. O Padre Enrique coloca todos os anos o seu medalhão, como faz há mais de dezasseis anos (Granada Rociera: Romería 2003) e caminha ao lado dos Rocieros cantando à Virgem. O Padre Pedro é batizado no rio Quema como todos os outros Rocieros.

Os padres "montados" atingem estados de quase histeria emocional entre as multidões nas ruas e, claro, as portas de l'Hermitage são abertas na segunda-feira de Pentecostes (afinal, ela está a voltar). Talvez devêssemos considerar que o catolicismo na Andaluzia não é apenas o que a Igreja fez na Andaluzia, mas também o que os andaluzes fizeram com a Igreja. A Salta la Reja parece ser um ato de comunhão ousado e, ao mesmo tempo, confiante (tanto da parte da hierarquia da Igreja como da parte do povo de Almonte).

Quanto à passagem das crianças, não encontrei quaisquer referências líricas sevilhanas. Um estudo da história fotográfica sugere que, embora tanto a Salta la Reja como a passagem das crianças possam ser relativamente recentes, são, no entanto, mais antigas do que qualquer Rociero atual (Flores Cala 2005, coleção de fotografias). Fotografias do início do século XX revelam que a imagem era anteriormente colocada no chão antes de cada Hermandad para receber veneração (Flores Cala 2005, 138, 143). Naturalmente, não há necessidade de elevar os sacerdotes acima da multidão para dar louvores, se a imagem estiver pousada para esse efeito. Relativamente à passagem das crianças, não encontrei qualquer

fotografia.

Não há conteúdo mitológico nem para os sacerdotes montados nem para os que passam

das crianças e, no entanto, representam certamente uma improvisação muito mais importante do que as mudanças que testemunhei. O que eu acho intrigante sobre estas mudanças é que importantes elementos rituais chave dentro de todos os sub-rituais de El Rocío, parecem estar continuamente a evoluir. Mesmo que eu tenha testemunhado apenas uma pequena inovação no "efeito borboleta" da nossa procissão de *apresentação*, estes pequenos incidentes parecem fazer parte de uma fluidez global que encoraja a inovação, desde que não vá demasiado longe na estética atual. Mais importante ainda, estas inovações são iniciadas pelas próprias pessoas como actos estéticos espontâneos.

À luz dos muitos actos rituais não mitificados no Rocío, e do facto de o ritual já ter séculos de existência antes mesmo de a lenda aparecer, como podemos compreender o papel do mito no Rocío? A lenda fornece apenas a premissa básica do motivo pelo qual as pessoas iriam para El Rocío em primeiro lugar. A forma como devem prestar culto simplesmente não é abordada. O que realmente acontece em El Rocío é verdadeiramente o seu próprio evento ritual, com pouca representação mítica.

É neste tipo de conjunturas que questiono a ênfase que d'Aquili e Newberg, autores de *The Mystical Mind*, colocam no papel do impulso cognitivo para criar mitos como forma de ordenar e explicar as contradições da experiência (1999, 79). Esta abordagem estruturalista ignora os próprios princípios rituais implicados na ativação da mente mística ao longo do que eles próprios postularam ser um estado de espírito chamado "continuum unitário", em que se atingem experiências que depois são reflectidas como paradoxos (1999, 97-98). A congregação de Rocieros não parece cumprir qualquer tipo de imperativo mítico cognitivo. Pelo contrário, parecem

estar a evitar completamente o processo cognitivo, exceto como uma ferramenta

com os quais manifestam os seus desejos de experiência religiosa.

Os mitos são gerados pela atividade ritual da Salida, e alguns mitos potenciais, como a passagem das crianças e os momentos de pânico, ainda não foram mitificados. Por outro lado, a Salta la Reja não só foi mitificada em canções, como também foi objeto de exegese, como na obra de Miguel Zapata García (1991) e em muitos comentários e vídeos televisivos. Nenhum destes mitos ou comentários existia antes da atividade ritual; tal como a própria lenda surgiu séculos depois de o ritual já estar em curso (ver Apêndice A).

Isto sugere que a experiência da totalidade, que é o entendimento central derivado da experiência mística (ver Capítulo 13), é uma "verdade" experiencial que é imediatamente diferenciada em mito como conjuntos de diádes opostas através das estruturas comunicativas da linguagem, tal como modeladas por Lévi-Strauss ([1958] 1963, 206). Mas o paradoxo que daí resulta é uma limitação da linguagem, não da experiência. A totalidade da realidade é algo que experimentamos continuamente, mas a experiência pode ser deslocada pelo processo linguístico com o qual ordenamos cognitivamente os nossos pensamentos e reflexões (d'Aquili e Newberg 1999, 187- 189)

Até agora, os Rocieros parecem ter feito poucos esforços para categorizar e ordenar a sua experiência do Rocío, exceto através do canto, da dança e do culto - as expressões que enfatizam aquilo a que Julia Kristeva se refere como o *genotexto* semiótico e sensual subjacente ao significado discursivo transportado através do *fenotexto* semiológico (Kristeva 1984 in McAfee 2004, 24). Num sentido semelhante, o "saber é fazer" de Becker (Becker 2004, 164) sugere uma inversão semelhante do processo experiencial,

de um ritual induzido cognitivamente para uma cognição induzida ritualmente. Penso que foi isto que Nietzsche quis dizer com a sua "Rapsódia Apolínea" como reação à experiência dionisíaca, mas não o contrário: A experiência dionisíaca não é um reflexo nem é motivada pela necessidade apolínea de tornar o parálogo mais palatável (Nietzsche [1886] 1967, 41-44). Além disso, como acabámos de referir, muitos aspectos importantes da Salida ainda não têm qualquer expressão mitológica. Parece que, pelo menos no caso da Salida e de grande parte do Rocío até este ato final, os rituais produzem mitos, mas os mitos não parecem produzir rituais, exceto talvez no sentido mais geral: Uma imagem milagrosa da Virgem Maria é encontrada na floresta, e a terra ali é um lugar sagrado para a cura. Se a lenda fosse tudo o que se tinha para seguir, no entanto, a Salida seria um grande choque.

O facto de o ritual ter pouco conteúdo mitológico é uma indicação significativa da sua qualidade experiencial. Sem um contexto mitológico para grande parte do ritual, há pouco em termos de referências simbólicas ou textuais para conduzir o participante para fora do ritual. Como já foi discutido no Capítulo 8, a Missa implica uma experiência por defeito de si mesma, em resultado do extenso "fossos" semiótico entre o que é simbolizado no ritual e o que se pode razoavelmente esperar que seja experimentado em relação a esses símbolos. O facto de se estar ali, na missa, experienciando o ambiente tanto física como socialmente, torna-se inevitavelmente a experiência predominante por *defeito*. No entanto, podemos ver imediatamente que, se pouco é simbolizado no ritual, então o que quer que esteja a ser vivido em relação ao próprio ritual deve, mais uma vez inevitavelmente, ter uma relação mais estreita. O "fossos" semiótico entre o que é simbolizado no ritual e o que está a ser vivido pelos participantes

deve estreitar-se significativamente, por defeito, quando comparada com um ritual em que existe uma distância substancial entre a apresentação simbólica e a experiência real; há menos no caminho de um objeto ausente.

### *O ritual não se limita à sua própria experiência: O colapso do S/O*

Há pouca falta de experiência no ritual de Salida, porque há pouco no caminho de um objeto ritual ausente: O que é simbolizado é a Virgen del Rocío, e o que está presente como objeto ritual é também a Virgen dEl Rocío. O objetivo do ritual é prestar devoção à Virgen del Rocío, que é precisamente o que acontece. Na medida em que uma pessoa não está envolvida devocionalmente no ritual, mas está fisicamente presente no ritual, essa pessoa experimenta o "acoplamento estrutural", para usar o termo de Maturana e Varela (1974, 75-77) da intensidade devocional daqueles que estão na proximidade; é impossível *não o fazer*. Quanto mais não seja, a pura fisicalidade do ritual exige a atenção e a participação física da pessoa (para evitar ser derrubado, por exemplo, como foi apresentado no Prelúdio desta dissertação).

A participação na Salida não é realmente uma escolha; uma pessoa está lá ou não está, e se uma pessoa está lá, então essa pessoa está a participar, quer tenha tido intenção de o fazer ou não.

O que é sentido e o que é simbolizado são virtualmente os mesmos, mesmo que não sejam partilhados no mesmo grau por todos os presentes. Não importa a reação de cada indivíduo ao ritual, seja ela de repulsa, medo, curiosidade, indiferença ou qualquer outra. Se alguém está presente no ritual, não há outra escolha senão experimentar a fisicalidade e o tumulto emocional do ritual. Não estou certamente a

sugerir que se possa prever uma fenomenologia para qualquer indivíduo. Estou a argumentar,

No entanto, quanto mais experiencial for o ritual, mais nos podemos aproximar de uma fenomenologia do ritual em termos de modalidades emocionais gerais e experiências físicas. O padrão, portanto, é um traço semiótico, não um caminho semiológico de associações.

A experiência da Salida e o seu objetivo ritual são praticamente o mesmo fenómeno. A deslocação semiótica entre o S (a atividade ritual) e o seu O (glorificação emocional/física) é extremamente estreita. Se estivermos fisicamente presentes, não podemos deixar de pôr os dois em relação. É sentido; é experimentado a um nível visceral. A reflexão sobre o seu significado potencial é completamente secundária e, além disso, a consideração do significado está completamente ausente como objetivo ritual.

Não existe um espaço ritual na Salida dedicado à apreensão do "significado" da Salida; aliás, não existe tal espaço em qualquer parte do Rocío. A Salida, desta forma, é muito mais como um movimento musical emocional que flui pelas ruas sem notas de programa. A única maneira de determinar um significado é voltar e fazê-lo novamente.

Ao "determinar um significado" estou a sugerir que há muito menos operações na categoria peirceana da Terceiridade que precisam de ter lugar para que a Salida pareça propositada e cumpra o seu objetivo ritual. O símbolo predominante, a imagem da Virgem del Rocío, e o seu objeto, a interação emocional com a imagem, são postos em relação direta sem dependência de quaisquer operações textuais ou linguísticas; não há procura de significado, não há argumentos apresentados ou considerados que exijam que a mente ponha em relação o signo e o objeto. A "comunhão" com a Virgem é um facto, mesmo que não possamos prever qual será a

reação de um determinado indivíduo a essa comunhão. As minhas próprias reacções foram uma mistura de

de ansiedade, exaltação, até mesmo momentos de medo, mas nunca houve qualquer necessidade de considerar o objetivo do ritual; o objetivo estava a desenrolar-se diante dos meus olhos e a ser experimentado por todo o meu corpo. O que os participantes do ritual estavam a fazer era evidente. A razão pela *qual seria importante fazê-lo*, embora fosse uma pergunta talvez razoável a fazer em retrospectiva, não era uma questão que estivesse a ser abordada pelo ritual (ou qualquer outra questão).

À luz da proposição de que existem poucos ou nenhuns símbolos textuais a serem analisados no ritual de Salida, surge uma questão de metodologia no que diz respeito à análise: até que ponto pode uma metodologia como o desconstrucionismo social ser útil (se admitirmos que é, de facto, uma metodologia; ver Ellis 1989), quando se baseia em interpretações textuais do comportamento humano, se uma análise textual é precisamente aquilo a que os comportamentos resistem?

### ***A análise do discurso baseia-se na deslocação da experiência***

Como os escritos de Murphy (1994, 2000) demonstram amplamente, não existem marcadores sociais válidos na Salida, e a communitas que entra em jogo temporariamente é real. Esta condição de communitas e de convergência ritual S/O é precisamente a razão pela qual não há espaço para uma abordagem construcionista social à sua análise; não há nada para desconstruir, porque poucas relações artificiais Signo/Objeto estão a ser abordadas no âmbito do ritual, em que o objeto pode ser desconstruído para a ordem social.

É na área do "fosso", ou "rutura", entre o significante e o significado que o mágico do discurso faz a sua magia sociológica. Onde há pouco fosso, pouca

deslocação da experiência, não há muito espaço para a análise discursiva.

O objeto está lá, no momento. Reposicionar o objeto presente noutro lugar é retirar a análise do momento ritual, o que equivale a dizer que o analista acabou de sair do ritual e foi para outro lugar. Além disso, na Salida, os eus subjectivos dos participantes não estão socialmente posicionados dentro do ritual. Os praticantes foram "para a floresta", literalmente, e para o anonimato temporário da communitas. A desconstrução através de marcadores sociais produz resultados infrutíferos.

Não existe nenhum "texto" ritual para além do texto da sua performance, e esse texto é desprovido de marcadores sociais válidos (como já foi discutido). Sem marcadores sociais, ou seja, sem um "objeto" (como um objeto socialmente construído) fora do ritual que possa ser relacionado com um sinal dentro do ritual, não há praticamente nenhum "texto" *pronto para ser desconstruído*. Para que qualquer desconstrução tenha lugar, a análise tem de relacionar o ritual com algo fora do ritual; a análise tem de sair imediatamente do ritual. Como espero ter demonstrado até agora, é precisamente a isso que um ritual experiencial não se presta. Da mesma forma que o ritual não se relaciona efetivamente com nada dentro do corpo da doutrina religiosa, também não se relaciona com nada dentro da ordem social. O ritual resiste intensamente, pela sua própria natureza, a ser interpretado como um "texto" para qualquer fim.

É possível viver toda a Salida sem conhecer a língua de Espanha, sem saber nada sobre a imagem, sem ser católico. A experiência é auto-explicativa e requer pouca ou nenhuma exegese. A exegese não esclareceria a experiência; pelo contrário, só a confundiria. O que é necessário na missa, a exegese, é contraproducente na Salida. É evidente que não se trata de uma encenação mitológica; não há nenhuma "história", nenhum regresso a uma "era dourada" Eliadeana (o tumulto

à sua volta torna-o claro): É muito mais a descida dionisíaca ao coração da experiência, ao coração do paradoxo através de um "caos controlado". É menos um reflexo do discurso eclesiástico, ou do discurso social; embora, como argumentarei mais adiante nesta dissertação, funcione como parte do sistema dentro da cultura andaluza que contribui para ambos. Por outras palavras, o discurso surge certamente da Salida, mas o discurso pouco faz para afetar ou condicionar a Salida. Pelo contrário, continuarei a argumentar que a Salida, e os muitos graus de rituais experienciais que constituem o leito cultural da Andaluzia católica, condicionam os parâmetros fundamentais do discurso social andaluz num grau muito maior do que o inverso. Cada corpo social falante é já um produto da estética incorporada gerada no seu sistema ritual. Na estética andaluza, como salientei nos capítulos 5, 6 e 7, a componente emocional da estética incorporada constitui um elemento dominante e deliberadamente cultivado.

### *Caos controlado: Estruturação emocional, formalidad e o cultivo da histeria*

A modalidade emocional da glorificação torna-se menos bem definida no ritual culminante da Salida. Até agora, a modalidade emocional predominante era definitivamente algo que eu tenho vindo a aproximar da "alegria", pontuada por momentos de profunda devoção. Na Sálida, porém, a expressão emocional predominante torna-se um pouco mais sombria e menos fácil de definir, apesar de as emoções geradas serem agora muito mais intensas. O contraste com a contemplação interior e a passividade da Missa é evidente, mas a quebra caótica da procissão

A própria estrutura - e, com ela, uma expressão emocional mais crua, quase histérica - também distingue claramente o conteúdo fenomenológico da Salida das outras procissões de El Rocío

Há um outro elemento emocional na Salida que não é tão facilmente captado em vídeo, especialmente se for filmado à distância: há um certo elemento de medo e ansiedade, até mesmo de quase pânico, que surge periodicamente, especialmente naquilo a que chamo os "crunches" - **aqueles** momentos em que a imagem se move um pouco depressa demais para uma parte densamente compactada da multidão e aqueles que estão na bolsa da intensificação sentem-se imediatamente desconfortavelmente pressionados, uns contra os outros, e não é certo até que ponto a multidão se pode condensar antes de começar a cair e a pisar-se uns aos outros.

Há também a ansiedade algo teatral em que a Virgem parece estar possivelmente a cair. Além disso, há uma certa ansiedade em ver as crianças (que muitas vezes estão a chorar nesta altura, embora algumas pareçam gostar do passeio) a serem passadas por cima das cabeças do que é ainda uma massa agitada de humanidade e em pensar se poderão cair.

No entanto, este elemento de "frenesim" e "pânico", combinado com a qualidade devocional quase histérica, não é exclusivo de El Rocío. Testemunhei momentos semelhantes nas procissões da Semana Santa em Granada (vídeo inédito apresentado na convenção da SEM em Miami, 2003), e Rafael Briones Gómez faz um relato semelhante da procissão de Quinta-Feira Santa na cidade de Priego, onde encontra o termo "sublime selvajaria" (1999, 266), ao qual voltarei a referir-me mais adiante neste trabalho.

Em cada um destes casos, as emoções primárias de pânico e histeria são

levadas ao limite da manifestação efectiva, mas o cruzamento nunca é feito. Elas sempre puxam

de volta à beira do abismo e, num momento súbito, há uma libertação de tensão que resulta num sentimento real e inconfundível - um sentimento que não pode ser captado em vídeo, mesmo quando a filmagem é feita a partir do interior da ocorrência, como fiz em 2004. O medo e a ansiedade são captados no vídeo, mas não a libertação emocional quando a tensão é quebrada.

A "quebra" súbita, em que a tensão crescente é libertada, é normalmente conseguida por um movimento da imagem, uma mudança de direção, ou uma mudança no seu sentido de rotação, se estiver a ser virada noutra direção. Não há dúvida de que tanto a acumulação como a libertação são intencionais, e a sua manipulação é um exemplo de uma capacidade magistral por parte dos andaluzes para gerar e controlar as suas próprias experiências emocionais. O conceito de "caos controlado" é profundo, muito para além do frenesim na base da Virgem.

A diferença entre a Salida e as procissões penitenciais da Semana Santa é, portanto, a modalidade emocional que conduz aos momentos culminantes de intensificação. Mas nesses momentos culminantes, tanto a alegria como a tristeza são subsumidas num pandemónio geral que se torna ansioso, histérico e caótico, mas que nunca degenera em verdadeiro caos nem (o que é ainda mais impressionante) em qualquer tipo de violência. O controlo do caos é bem visível nestas práticas e a configuração em torno da Virgem dos membros da confraria de Almonte atesta o cuidado com que gerem e, de certa forma, "encenam" a aproximação à beira da histeria, para depois, cuidadosamente, no momento certo, recuarem.

Este flerte com a histeria prolonga a tensão emocional geral durante um longo período de tempo, durante o qual os participantes têm a oportunidade de experimentar estas

emoções primordiais sem ceder a elas. Além disso, uma vez que a imagem tem de ser movida no meio de um mar de gente durante a procissão de 10 a 13 horas, a prática da tensão/libertação é executada vezes sem conta, juntamente com a "quase queda" da Virgem enquanto se move pelas ruas apinhadas de El Rocío. Mas, como também indiquei no Prelúdio desta dissertação, as emoções de ansiedade, medo, admiração, exaltação, êxtase e até euforia são todas agitadas e processadas ao mesmo tempo

O movimento processional da romaria para a floresta liminar torna-se, na Salida, uma procissão física visceral para a liminaridade interior das emoções. As bordas da histeria e do pânico são exploradas, cutucadas, penetradas momentaneamente ao longo de todas as suas fronteiras e depois subitamente libertadas. No final, eles, os praticantes do ritual, "mantêm-se firmes"; permanecem "firmes" tanto no momento em que estão totalmente presentes e envolvidos na participação como também em relação ao seu habitus estético interior de comportamento formalizado: *A Formalidad* nunca é *totalmente* violada. Não há actos de violência, as crianças não são deixadas cair, a Virgem é protegida e mantida no alto, ninguém é espezinhado; a procissão continua e a base emocional é mantida.

### **Breves conclusões sobre a Salida**

A Salida é, de longe, o ritual mais paradoxal e misterioso da peregrinação. Em grande medida, não tem explicação. A Salida também apresenta o nível mais intenso de experiencialidade dentro da peregrinação de El Rocío. O seu "caos controlado", no entanto, tem expressões análogas noutros rituais processionais do catolicismo andaluz. Este facto passou despercebido a muitos analistas de rituais que se concentraram demasiado num único ritual. A Salida, embora possa parecer uma

A forma extrema de prática ritual é, no entanto, coerente com os rituais andaluzes em geral e com a sua estética cultural:

1. A excitação emocional extrema é a característica central da Salida, tal como acontece em grande parte da prática ritual andaluza.
2. A indução de transe não é uma característica da Salida nem da prática ritual andaluza em geral. A Salida resiste à indução de transe em favor da excitação emocional, da exteriorização e da estruturação concomitante dentro da estética estrutural do ritual.
3. No entanto, o elemento do caótico que envolve a Salida é de extremo interesse. O modo prevalecente de glorificação e devoção é desconstruído e fracturado em medo, ansiedade, quase histeria, admiração, êxtase, exaltação, euforia, etc.
4. No entanto, a estética comportamental da *Formalidad* é mantida mesmo num ambiente de extrema excitação emocional e numa condição social de communitas temporária.

A música transforma-se em ruído na Salida, e a linguagem torna-se um discurso emocional que adia o significado para a experiência imediata. Mesmo a expressão emocional de "alegria" que caracteriza a romaria de Rocío até esse momento começa a desintegrar-se em algo muito menos definível. Os limites do que constitui a alegria como um estado experencial são pressionados e esticados e até fundidos com outros modos emocionais, como o medo, a ansiedade e a alegria. É como se a intensificação de uma emoção tivesse transbordado e estimulado outras categorias emocionais. Quem sabe se algumas pessoas experimentam toques de raiva, cólera, momentos de erotismo ou mesmo de desespero? O importante é que os momentos se dissipam rapidamente num caos geral controlado que recai sobre a devoção e as estruturas interiorizadas da formalidad. Há até supostas ocasiões de curas milagrosas, como as relatadas pela experiência de Trujillo Priego (1995, 20-23). Parece que algo importante está a ser gerado na Salida e, mais importante, algo está a

ser

transformado, mesmo que só ligeiramente, e depois reinternalizado. Não posso dizer com certeza neste momento, mas parece-me que aquilo em que participei na Salida, como culminação das Procissões Alegres que a precederam, foi um processo contínuo de morfologia emocional. O que constitui a alegria e a devoção estava a ser reprocessado e levado aos seus limites. As emoções são geradas, elevadas a um nível febril, decompostas e re-internalizadas como algo ligeiramente novo, algo um pouco diferente do ano anterior, e do ano anterior, etc; "*Cada Rocío es diferente*" (Cada Rocío é diferente).

O facto de as estruturas da formalidad (estética normativa do comportamento) se manterem mesmo neste cadrinho de communitas experiencial e caótica tem implicações para a forma como os seres humanos se auto-organizam que podem ser convincentes. Dois elementos do comportamento permanecem intactos durante o tumulto da Salida: a exaltação emocional dirigida à imagem da Virgem e a consciência dos limites das relações interpessoais. Será possível que a estética comportamental da formalidad tenha sido, tal como a estética musical incorporada, criada no cadrinho do ritual experiencial andaluz?

### *Resumo da missa, da procissão e da Salida*

Este resumo é uma recapitulação do longo percurso de investigação que culminou nas três pequenas vinhetas apresentadas no Prelúdio. Os três rituais da missa, da procissão e da Salida revelam um processo semiótico de representação e reintegração da experiência religiosa em diferentes graus de função semiótica. O espírito de funções semióticas estende-se desde o mistério simbólico da missa, em que a

A experiência religiosa foi deslocada e onde a sua representação, juntamente com considerações sobre o seu "significado", tem uma importância central, para o nível emocional e experiencial da Salida, onde qualquer procura de significado é constantemente adiada em favor da experiência do momento presente.

No primeiro caso, temos uma deslocação experiencial e, no segundo, um adiamento simbólico. Na Missa há uma grande amplitude potencial entre o que foi simbolizado e o que pode ser vivido, enquanto na Salida há pouca. Na Salida, o que é simbolizado é o que está a acontecer. As procissões do percurso fornecem os veículos rituais através dos quais se realiza o movimento de uma função semiótica ritual para a seguinte. Mas as procissões não são apenas movimentos de transição; elas são rituais potentes em si mesmas. Além disso, depois de analisarmos o ritual da missa, vemos que já houve procissões dentro da missa e, quando olhamos para a Salida, apercebemo-nos de que ela própria é uma procissão.

A peregrinação traça um caminho liminar, da Missa à Salida. Além disso, o posicionamento estrutural da Missa - a sua própria integração na ordem social e a sua própria presença no centro da ordem social - cria fronteiras estruturais, tanto físicas como fenomenológicas, à sua volta, que assumem a forma de símbolos e doutrinas, fronteiras que as procissões quebram à medida que atravessam, primeiro, as fronteiras arquitectónicas físicas da Igreja, depois as fronteiras sociais da posição de classe e, em seguida, a liminaridade metafórica e literal da "floresta" - os territórios marginalizados e liminares que são tanto físicos como sociais. Mas a última fronteira é a emocional: O "caos controlado" da Salida rompe as categorias emocionais e, com elas, as categorias de auto-consciência. Na Parte I, argumentei que o

A desconstrução e reconstrução de formas emocionais através de práticas musicais e rituais informais e formais representa uma técnica de morfologia através da qual os estados de ser, como estética incorporada e como estados emocionais, são gerados e integrados no eu como uma espécie de "conhecimento do eu". A continuação da procissão ritual focada na música e nas emoções atinge um clímax na Salida, onde são decompostas e fracturadas em muitas emoções, mesmo aquelas que parecem ser opostas entre si; devoção e pânico, por exemplo.

Na Parte III, apresentarei o trabalho de uma série de investigadores em diversos domínios que, no entanto, se revelarão relevantes para o tema da música e do ritual. Essas discussões desenvolverão ainda mais a trajetória seguida até agora, que procura estabelecer relações semióticas funcionais entre a música, o ritual e os estados de consciência que incluiriam a sua morfologia inter-relacionada; isto é, como qualquer mudança num dos três elementos requer uma mudança correspondente nos três.

## **PARTE III: PARA UMA TEORIA DAS RELAÇÕES RITUAIS**

### **Capítulo 11: Mito e Ritual**

O estudo do ritual começou com um debate prolongado e influente sobre as origens da religião, que deu origem a vários estilos importantes de interpretação - evolutivo, sociológico e psicológico - dos quais emergiram novos campos de estudo. A questão simples no centro desta produtiva controvérsia era saber se a religião e a cultura estavam originalmente enraizadas no mito ou no ritual.

-Catherine Bell, *Ritual: Perspectives and Dimensions* (1997, 3)

Este capítulo descreve os pontos mais importantes da relação entre mito e ritual. O que espero conseguir com esta breve análise é revelar como o debate mito/ritual serve como manifestação dinâmica de um princípio mais fundamental; o processo de experiência e representação, um processo que está subjacente à consciência humana (para uma discussão da experiência e da representação como processo, ver Whitehead, Capítulo 1, "Fact and Form, 39-75), e como esse princípio funciona em todos os campos de estudo. No domínio da etnomusicologia, este princípio pode ser visto como espelhado na relação entre música e discurso.

Os primeiros estudiosos da religião comparada, como Friedrich Max Müller (1823-1900) e Edward B. Taylor (1832-1917), defendiam a primazia do mito sobre o ritual como histórias e textos explicativos dos fenômenos naturais. Estas teorias preocupavam-se sobretudo com o valor da compreensão do funcionamento da "mente primitiva" (Taylor 1871 in Bell 1997, 4) e, como tal, eram vistas como evolucionárias

abordagens que acabaram por ser desacreditadas mesmo no seu próprio tempo. A consequente reivindicação da primazia do ritual sobre o mito teve origem em duas escolas básicas, designadas coletivamente por escolas do mito e do ritual (Bell 1997, 3), cujos objectos de estudo eram os estudos bíblicos e do antigo Próximo Oriente e os estudos clássicos greco-romanos e indo-europeus, respetivamente. Sir James George Frazer (1854-1941), Jane Ellen Harrison (1850-1928) e William Robertson Smith (1846-1894) estavam entre os mais notáveis, mas certamente não os únicos, proponentes desta posição.

Estes estudos centraram-se em grande medida na percepção da universalidade do culto do rei moribundo em relação à vegetação, às estações do ano e à procissão dos céus. O consenso que se seguiu aos volumosos estudos destas duas escolas sobre este ponto foi que o mito, ao contrário das conclusões dos primeiros estudiosos da mitologia comparada, era um correlato secundário da atividade ritual - um correlato secundário que frequentemente se destacava do ritual e sobrevivia independentemente muito depois de o ritual ter deixado de ser realizado. O processo que se seguiu deu origem a géneros como o drama (por exemplo, a tragédia grega, que separava a mitologia do ritual dionisíaco), a poesia e a liturgia. Mais importante, os próprios mitos eram vistos simplesmente como sinais persistentes de actividades complexas e profundas que eram instrumentais no processo de desenvolvimento humano. Em suma, os rituais eram vitais; os mitos não.

A Escola do Mito e do Ritual deixou dois legados irónicos relativamente ao futuro do ritual e da música. O primeiro legado é a influência da linguística sobre as disciplinas nascentes da antropologia e das ciências sociais. Teria parecido lógico que, com o estabelecimento da primazia do ritual sobre o mito, a música e a dança

teriam

O estudo dos rituais e, com eles, o interesse por formas não linguísticas de estruturação cognitiva. Afinal de contas, mesmo uma leitura casual de qualquer conjunto de rituais traz à luz a relação obviamente íntima entre ritual, música e dança. (Para os primeiros estudos que levantam esta questão, ver W.O.E. Oesterley, *The Sacred Dance* [1923] 1968). No entanto, a maioria dos académicos não viu - ou pelo menos não abordou - esta relação por várias razões possíveis. A primeira poderá ter sido a qualidade inherentemente efémera da dança e da música enquanto artes performativas. Antes do advento da tecnologia moderna, estas artes deixavam poucos vestígios, exceto ocasionalmente outros meios - os da linguagem e das artes visuais. Este argumento revela-se insubstancial quando se considera que o próprio ritual sofre da mesma condição, mas, apesar deste obstáculo, os estudiosos determinaram corretamente a sua primazia sobre o mito, o vestígio linguístico.

A segunda explicação, mais plausível, para o enviesamento em relação ao mito (uma explicação que, creio, teve consequências de grande alcance para o papel da música nos estudos rituais) é que, na sua maioria, muitos dos primeiros estudiosos (como Muller e Robertson Smith) eram linguistas. Isto assinalou o início de uma série de problemas que, na minha opinião, têm atormentado grande parte das humanidades ao longo do último meio século e que apareceram pela primeira vez na controvérsia mito versus ritual. Esta tendência pró-linguística resultou no eventual domínio das metodologias das ciências sociais por modelos baseados na linguagem e, como efeito secundário, na subordinação das estruturas musicais às estruturas linguísticas em questões de análise e modelação, mesmo no que diz respeito à análise musical. (Terei mais a dizer sobre este assunto à medida que a dissertação for avançando).

## *A escola do mito e do ritual*

O líder desta escola foi Robertson Smith, com outros colaboradores importantes como Muller, Taylor, Frazer, Harrison, Jessie Weston e, mais tarde, escritores como Joseph Campbell (1904-1987). Estes contribuintes elucidaram a profunda complexidade dos mitos, dos rituais e das suas interacções, gerando assim uma enorme quantidade de atividade académica. Desde o início, assistimos a uma interessante continuidade: Os rituais dão origem a instituições culturais, e o estudo dos rituais dá origem a mais instituições culturais.

O argumento básico desta escola consistia em saber se predominavam os mitos ou os rituais, incluindo se os mitos precediam (ou geravam) os rituais ou vice-versa. Na verdade, esta escola começou o seu trabalho como mitologia comparativa e assumiu a primazia dos mitos (mitologia) até que Frazer, autor de *The Golden Bough* (1922), talvez a mais extensa coleção de mitologia alguma vez publicada, mudou de ideias e defendeu que o ritual era primário e que os mitos não podiam ser compreendidos independentemente das suas actividades rituais ([1922] 1996, vii).

Robertson Smith também insistiu na primazia da atividade ritual, defendendo que esta é independente dos seus próprios mitos racionais ou teorizantes - por outras palavras, que os rituais são actos não intelectuais motivados por impulsos irracionais ou primitivos (Bell 1997, 4). Em contraste, Muller afirmava que os mitos eram primários, argumentando que (a) os mitos eram afirmações sobre a natureza que, ao longo do tempo, foram mal compreendidas e (b) os rituais estavam, na melhor das hipóteses, apenas vagamente relacionados com, e não basicamente gerados por, os mitos que lhes estavam associados (4-5).

Taylor, um evolucionista, contestou a ideia de que os mitos foram "mal entendidos".

Na sua opinião, os mitos nunca foram concebidos como observações pseudocientíficas da natureza, mas antes como tentativas filosóficas de explicar o mundo nos seus próprios termos. Considerava os mitos como vislumbres do funcionamento da "mente primitiva" e via vestígios desses elementos mitológicos em alguns costumes religiosos modernos (5) Para Taylor, o mito era um meio de explicar os fenómenos, especialmente o mistério do espírito, e o mito era a origem da religião. Tanto Taylor como Muller eram representantes das escolas de pensamento que rejeitavam a importância dos rituais e afirmavam que os rituais eram apenas manifestações grosseiras dos mitos.

Para resumir, dentro da escola do mito e do ritual, existem virtualmente todas as possibilidades - que os mitos geram rituais; que os rituais geram mitos; que os mitos podem existir sem rituais (por exemplo, o mito servindo meramente para preservar a história) ou rituais sem mitos; e que os rituais podem ser manifestações incompletas de mitos.

Isto sugere que esta abordagem global mito-vs.-ritual não é, em última análise, a forma *fundamental* de compreender esta relação. É importante notar que a discussão sobre o domínio relativo do mito ou do ritual continuou na maioria das escolas descritas abaixo. O que é tão significativo no debate original sobre mito/ritual é o facto de representar uma questão que está no cerne das humanidades, ou seja, a relação entre experiência e representação. Além disso, como abordarei no próximo capítulo, a relação mito/ritual encontra um análogo direto no campo da etnomusicologia, na relação entre música e linguagem, uma relação que tem sido um tema persistente neste campo.

Finalmente, independentemente da forma como interpretaram a relação mito-

ritual, os analistas da escola do mito e do ritual assistiram a uma expansão constante do campo da "spin-

Esta dissertação irá aprofundar este conceito, observando que este spin-off não se limita a géneros artísticos e a actividades académicas, mas engloba também outras produções rituais - um fenómeno a que chamo "proliferação ritual" e que sugiro ser um resultado direto da forma como os sistemas rituais se desenvolvem.

### **A escola sociológica**

Um dos primeiros precursores desta escola foi o antropólogo francês N.D. Fustel de Coulangé (1830-1889), cujo trabalho descobriu que o papel dos cultos dos antepassados mantinha as linhagens familiares conjuntas e as instituições sociais centrais que delas resultavam. Fustel influenciou grandemente o mais importante defensor do que viria a ser chamado estruturalismo funcional, Emile Durkheim (1858-1917), que afirmou o seguinte na sua famosa obra de 1912, *As Formas Elementares da Vida Religiosa*: "A religião contém em si, desde o início, mesmo num estado indistinto, todos os elementos que... deram origem às várias manifestações da vida colectiva" ([1912] 1995, 237).

Durkheim ignorou a experiência psicológica individual da religião e enfatizou o processo de socialização. Um dos objectivos centrais da sua análise era distinguir entre o sagrado e o profano. Afirmava que as crenças religiosas e as suas representações constituíam o sagrado, enquanto o ritual consistia no comportamento prescrito em torno dessas representações.

Em nenhuma parte do prodigioso volume da obra de Durkheim se encontra qualquer investigação sobre os aspectos musicais do ritual, e também não há qualquer indício de que ele alguma vez tenha participado,

como sociólogo, em quaisquer rituais. Mas é interessante notar que, quando ele se refere à noção de "forma" no que respeita ao ritual, vê-a puramente em termos de estrutura jurídica:

Quando, na chamada Festa dos Tabernáculos, o judeu punha o ar em movimento sacudindo ramos de salgueiro num determinado ritmo, era para fazer subir o vento e cair a chuva: e acreditava-se que o fenómeno desejado resultaria automaticamente do rito, desde que fosse corretamente executado....este formalismo religioso - muito provavelmente a primeira forma de formalismo jurídico - provém do facto de que, uma vez que a fórmula a pronunciar e os movimentos a efetuar contêm em si a fonte da sua eficácia, perdê-la-iam se não se conformassem absolutamente com o tipo consagrado com sucesso ([1912] 1995, 35).

Podemos ver que, se utilizarmos o Rocío e a relação entre a forma musical e a estética comportamental, existe um amplo espaço para a improvisação e a mudança que desmente completamente esta abordagem estática do comportamento religioso. Além disso, o medo do fracasso não é um prejuízo em praticamente nenhum aspeto de El Rocío, e também não é qualquer ato que se baseia num resultado positivo esperado. O que eu proponho que Durkheim está a abordar é aquilo a que chamo um "ritual simbólico" altamente desenvolvido, um ritual em que qualquer fator de fracasso é completamente eliminado, estabelecendo como prioridade dominante do ritual a própria atuação como representação estrutural de algo exterior a si próprio, sem qualquer consideração por qualquer resultado fenomenológico. Mas, como argumentarei no Capítulo 13, e El Rocío é um bom exemplo, nem todos os rituais funcionam nesta capacidade.

Embora, como funcionalista, Durkheim não estivesse interessado na psicologia individual, utilizou o conceito psicológico de projeção para reforçar a ideia de Robertson Smith sobre as origens sociais do ritual e afirmou que todos os conceitos, como Deus ou o antepassado bíblico Abraão, servem como projecções da

própria entidade social.

A religião, portanto, serve como um reforço "inconsciente" da identidade comunitária (Bell 1997, 24). O ritual religioso é a forma de realizar o processo de identificação. Todas as imagens sagradas são, de facto, imagens da ordem social - o "eu" social - e os rituais que as rodeiam destinam-se a produzir um intenso sentimento de "efervescência" no indivíduo, que experimenta fazer parte de algo maior do que ele próprio.

"As crenças religiosas são as representações que exprimem a natureza das coisas sagradas e as relações que elas mantêm, quer entre si, quer com as coisas profanas. Finalmente, os ritos são as regras de conduta que prescrevem como um homem se deve comportar na presença desses objectos sagrados" (Durkheim [1912] 1995, 41).

Vemos que o funcionalismo estrutural de Durkheim, embora enfatizando as relações sociais comunitárias e a estruturação institucional como o principal objetivo da religião, assenta, no entanto, em experiências subjectivas através do ritual. A ligação comunitária não é conseguida através de uma filiação consciente, mas através dos sentimentos que o ritual suscita. A sua conceitualização do sagrado e do profano também contém uma dimensão psicológica marcada que é crucial para a sua teoria. Ele concebe o sagrado e o profano como manifestando-se no interior do indivíduo, como um olhar voltado para dentro de si mesmo e um olhar voltado para fora, que projecta a ordem social numa espécie de imagem religiosa: "deus e sociedade são a mesma coisa... o deus do clã... não pode ser outro senão o próprio clã, mas o clã transfigurado e imaginado na forma física de uma planta ou animal que serve de totem" (Durkheim [1912] 1995, 208). Notamos que este duplo aspeto do ritual religioso que ele descreve tem um paralelo na minha descrição do conteúdo interior e

da projeção exterior da procissão. No entanto, ele está a assumir decididamente a posição do observador - uma posição que (como descrevi no Capítulo 3,

"Introversão e Extroversão"), as projecções por parte do observador (ou analista) são comuns. Mas o seu conceito de "efervescência colectiva" é o seu aceno à experiência religiosa. Os seus sentimentos em relação à validade de tais experiências serem algo mais do que basicamente uma ilusão colectiva são claramente revelados:

"Mas do facto de uma 'experiência religiosa', se assim lhe quisermos chamar, existir e ter um certo fundamento... não se segue que a realidade que é o seu fundamento esteja objetivamente em conformidade com a ideia que os crentes têm dela" (Durkheim [1912] 1995, 190).

No entanto, mesmo insistindo que a religião é o principal veículo da expressão comunitária, Durkheim insistiu que as relações sociais constituem os fundamentos da forma como o eu e o mundo são percepcionados. Para Durkheim, o próprio conhecimento é uma construção social: "Os conceitos são representações colectivas" ([1912] 1995, 435).

### *A escola fenomenológica*

Na Alemanha, surgiu um contra-movimento, liderado por Muller, a que chamou *Religionswissenschaft* (traduzido como "ciência dos estudos religiosos" ou "história da religião"), visando uma abordagem não teológica do estudo da religião. Em inglês, o termo tornou-se "fenomenologia da religião", bem como "religiões comparadas" ou "história das religiões" e tinha como primeira característica identificadora a ênfase de Muller na primazia do mito. Um segundo aspeto importante desta abordagem foi a sua reação ao reducionismo de Taylor, Robertson Smith e outros relativamente à experiência religiosa. Esta posição rejeitou a noção de que os mitos são explicações erradas ou fantasias subjectivas. Os seus adeptos

consideravam os

O mito é um meio válido de compreender o mundo por direito próprio e insistia que os mitos deviam ser estudados a essa luz. A ascendência do mito na dicotomia ritual-mito assumiu o que viria a ser uma posição permanente de domínio com o aparecimento da fenomenologia.

*A Ideia do Sagrado* ([1923] 1936), de Rudolf Otto (1869-1937), foi uma das primeiras vanguardas do que viria a ser designado por "ciência da religião", "história das religiões", "fenomenologia da religião" e, por fim, pelo termo mais utilizado na antropologia geral, "fenomenologia". Gostaria de abordar dois pontos salientes da fenomenologia: (a) a reemergência da primazia do mito sobre o ritual, e (b) o conceito de sagrado como ponto focal em torno do qual o conceito de ritual e mito pode ser entendido.

Como Mircea Eliade (1907-1986) afirmou, "Para o historiador das religiões, o facto de um mito ou um ritual ser sempre historicamente condicionado não explica a própria existência de tal mito ou ritual. Por outras palavras, a historicidade de uma experiência religiosa não nos diz o que é, em última análise, uma experiência religiosa" (Eliade 1969, 53, in Bell 1997, 11).

Ironicamente, embora a citação acima sugira que Eliade se preocupava principalmente com a experiência religiosa, ele só considerava a experiência em termos da encenação ritual do mito que, em última análise, dava sentido à vida:

"O que é que significa viver para um homem de uma cultura tradicional? Acima de tudo, significa viver de acordo com modelos extra-humanos, em conformidade com arquétipos. Por conseguinte, significa viver no coração do *real...*" (Eliade 1954, 95). [Note-se que para Nietzsche, e o seu "coro de sátiros" processional, o que estava no coração do *real* não era um

a encenação de uma história, mas um encontro com o *paradoxo* (*The Birth of Tragedy*, [1886] 1967, 45)].

Eliade foi provavelmente o mais influente da escola fenomenológica. Ele fez duas importantes inversões na escola do mito e do ritual, ligando o mito intimamente ao símbolo. Na sua opinião, o mito não é simplesmente uma narrativa para um ritual. É mais do que uma metáfora, é de facto um símbolo. Como símbolo, ele supera em muito a capacidade do ritual de transmitir significado, e o ritual é subsumido como um meio instável de retratar o conteúdo simbólico. "Um símbolo e um rito... estão em níveis tão diferentes que o rito nunca pode revelar o que o símbolo revela" (Eliade 1963; in Bell 1997, 10).

Em suma, para Eliade, o ritual é uma reencenação de um acontecimento cosmogónico ou de uma história contada no mito. O mito desempenha um papel fundamental no estabelecimento de um sistema em que qualquer atividade tem o seu significado, identificando ritualmente as actividades do aqui e agora com as dos deuses no período da criação.... O mito, enquanto questão de crenças, símbolos e ideias, é considerado uma manifestação do sagrado que está inherentemente mais próxima dos padrões cognitivos que definem o *homo religiosus*, enquanto o ritual, enquanto ação, é considerado uma expressão secundária dessas mesmas crenças, símbolos e ideias (Bell 1997, 11).

Para Eliade, tal como para Otto, a manifestação do sagrado torna-se a operação central de um ritual e, ao fazê-lo, o seu complexo de representações simbólicas torna-se a chave da interpretação ritual. O conceito de "eterno retorno" de Eliade baseia-se no facto de o ritual ser uma encenação simbólica da criação cósmica que coloca os participantes numa relação desejada com o cosmos - e, por conseguinte, com a sociedade e, assim, consigo próprios enquanto indivíduos. Ele relaciona diretamente o poder com a ontologia, e ambos com o mito e o arquétipo (Eliade 1954, 35). Os temas da morte e do renascimento, do caos e da ordem, são os

elementos básicos subjacentes ao mito cosmogónico, que em

por sua vez, informa o ritual. Como resume Bell, "os mitos e os rituais são vistos como uma tentativa de apresentar, modelar e inculcar uma unidade coerente e sistemática em toda a experiência humana" (1997, 12).

Foram então consideradas duas teorias possíveis. A primeira colocava o sagrado como algo com uma existência independente - para além da sensibilidade humana, mas algo a que os humanos aspiram. Esta era a abordagem de Otto, que colocava uma ênfase muito maior no papel do ritual na experiência religiosa do sagrado. Otto defendia que o conceito de "o Santo", ou "o Sagrado", é inato a todos os seres humanos e à experiência religiosa em geral (Capítulo XVII, "The Holy as an A Priori Category", 1936, 140-146). O problema com esta abordagem era que a procura transcultural de correspondências estruturais tangíveis entre estados rituais e fenomenológicos escapava a este ramo da fenomenologia.

No capítulo IV, "Mysterium Tremendum" (12), Otto apresenta algumas das suas ideias mais fecundas, como sugere o subtítulo "Os Elementos do Terrível" (13). Em primeiro lugar, como as duas citações seguintes indicam, ele não começa com uma ideia sobre a religião, mas com a religião como fundamentalmente o produto da experiência direta: "É este sentimento que, surgindo na mente do homem primitivo, constitui o ponto de partida para todo o desenvolvimento religioso" (15) "...aquele 'sentimento de criatura' que já foi descrito como o sentimento de nada e de humilhação perante o objeto inspirador *diretamente experimentado*" (19) [ênfase minha].

O tremendum é um sentimento do que ele chama "neumen", um fenômeno substancial, enquanto o mysterium é a tentativa de penetrar no paradoxo da existência que está no coração do "Outro" (30). Repare-se como Otto chama a

atenção para a rapidez com que o

As estruturas inerentes à linguagem esgotam-se quando se tenta comunicar a experiência religiosa. O paradoxo é encontrado quase imediatamente, como no termo "caos controlado" do Rocío. Otto também usa os termos "transbordante" e "transbordamento" ao discutir estes encontros (30) - termos que continuam a ser relevantes à medida que este trabalho continua no que diz respeito aos aspectos neurológicos da experiência religiosa. Estou convencido de que a abordagem de Otto ao ritual foi talvez a mais importante de todas as escolas de ritual em conjunto com as escolas iniciais do Mito e do Ritual. Digo isto porque ele abordou o aspetto mais importante do ritual sagrado; a experiência religiosa em si, diretamente. O substrato neurológico da experiência religiosa, que a neurofenomenologia tenta fornecer, forneceu uma corroboração interessante para o "transbordar" e o "transbordar" de Otto, que será abordado mais adiante neste capítulo. Infelizmente, no entanto, Otto também enfatiza o "primitivo" e o "pavor demoníaco" (112) como manifestações do neumen da "religião primitiva" e, ao fazê-lo, mina grande parte do seu próprio argumento ao colocar a religião num processo evolutivo que, embora não o afirme explicitamente, dá a entender que é uma evolução intelectual, uma questão que também irei contestar mais adiante nesta secção (119). No entanto, o seu valor estava no facto de ver a experiência religiosa como central para a religião, com a moral e a doutrina a seguirem-se por etapas.

Aborda também a importante questão da disposição e da procura, duas questões importantes que surgem quando se considera que nem toda a gente é igualmente atraída para a experiência religiosa, mas a sugestibilidade para esta experiência, num grau ou outro, parece ser omnipresente nas culturas humanas que resultam em "estas manifestações de uma predisposição que se torna uma procura e

"um impulso" (120); e, mais uma vez,

"Porque uma única e mesma experiência fala aqui, apenas por acaso em dialectos diferentes" (1960, 13), o que ele explica como sendo uma "diferenciação da Experiência Mística"

(157). É aqui que encontramos a raiz, no seio da tradição académica ocidental, daquilo que se tornou a atual neurofenomenologia, que localiza as correspondências estruturais entre o ritual e o fenomenal na intersecção das estruturas do sistema nervoso humano.

A segunda abordagem fenomenológica, a de Eliade (que acabou por prevalecer), considerava o sagrado como uma estrutura cognitiva - ou seja, que *existia na mente* como um aspeto universal do que deve ser fundamentalmente humano (*homo religious*). Para Eliade, o encontro com o símbolo era o meio de encontrar o sagrado; e este encontro era anterior e a força motriz de qualquer experiência secundária.

Eliade exprime desta forma a sua visão mais potente sobre a relação entre o mito, o ritual, a cultura humana e, mais importante, a razão pela qual o mito pode funcionar em primeiro lugar: "Não só os rituais têm o seu modelo mítico, como qualquer ato humano adquire eficácia na medida em que repete exatamente um ato realizado no início dos tempos por um deus, um herói ou um antepassado" (1954, 22).

Eliade, para todos os efeitos práticos, dispensou completamente o estudo do ritual em favor do estudo do mito e do símbolo (as suas obras posteriores sobre religião e fenomenologia não contêm quaisquer discussões sobre o ritual). Os estudos rituais regressaram à mitologia comparativa, em que a linguagem e a cognição são os principais meios através dos quais a experiência religiosa deve ser abordada; mas em que a

A ênfase esmagadora é colocada na religião como uma ideia, como um conceito, que motiva a ação, e não como uma experiência em si mesma que motiva outras acções.

### *A escola do funcionalismo*

"O conceito de função aplicado às sociedades humanas baseia-se numa analogia entre a vida social e a vida orgânica... como todas as analogias, tem de ser usado com cuidado."

-Alfred R. Radcliffe-Brown, *Estrutura e função na sociedade primitiva* (1956, 178)

O antropólogo britânico Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955) desenvolveu ainda mais a abordagem social de Durkheim à religião e ao ritual, transformando-a numa escola geral de pensamento. Procurou revelar as diferentes noções de Deus que deveriam ser reflectidas pelas diferentes sociedades que projectaram a imagem: "Se a imagem de Deus é uma representação ou projeção colectiva do grupo social, então diferentes formas de organização social terão diferentes noções auto-reflexivas de Deus" (Bell 1997, 27, parafraseando Radcliffe-Brown).

Radcliffe-Brown salienta que a doutrina é muitas vezes secundária ([1952] 2002, 176), e afirma: "Para compreender a religião, temos de estudar os seus efeitos. A religião deve, portanto, ser estudada *em ação*" (177). Percebeu que, por vezes, havia relações "directas e imediatas" entre a religião e a estrutura social, mas que outras vezes as relações eram "indirectas e nem sempre fáceis de apreender" (*ibid*).

Esta abordagem, embora não tenha conseguido estabelecer correlações directas entre a estrutura social e a crença religiosa, conseguiu, no entanto, afastar completamente a antropologia do que restava do quadro evolucionista,

bem como

evitando questões relativas às origens da religião: "Não nos ocupamos das origens, mas das funções sociais das religiões, ou seja, das contribuições que elas dão para a formação e manutenção da ordem social" (Radcliffe-Brown [1952] 2002, 3). Mas um insight chave que, na minha opinião, se torna muito abusado pelos antologistas sociais subsequentes, é a noção de uma "personalidade social" que resulta da sua ocupação de uma posição social dentro de uma estrutura social (1956, 193), onde "estrutura" e organização devem ser entendidas como distintas: a estrutura é um conjunto de relações, enquanto a organização é a forma como certas actividades são realizadas (11).

Bell chama a atenção para um movimento interessante na antropologia nesta altura, que é relevante para a minha tese. Durkheim baseou as suas teorias em relatórios, principalmente de missionários, mas Radcliffe-Brown viveu entre os aborígenes da Austrália ocidental e entre os habitantes das ilhas Andaman para a sua investigação. Embora não tenha passado tempo suficiente com eles, segundo os padrões actuais, trouxe para o terreno uma apreciação da importância do conhecimento em primeira mão baseado na experiência, bem como uma apreciação dos relatos da tradição oral em questões de história.

É interessante notar que o seu trabalho reafirmou a abordagem ritual de Robertson Smith. Radcliffe-Brown não pensava que a crença causava o ritual, mas sim que o ritual, ou a ação ritual, dava origem à crença. No centro da sua visão estava a sugestão de que a atividade ritual transmite sentimentos que são cruciais para a sobrevivência do grupo. Também aqui, outro dos primeiros investigadores de rituais sugere que as próprias emoções poderiam ter sido desenvolvidas em formas culturalmente específicas através do ritual. Ele relacionou estas emoções ritualizadas com a estrutura social.

"Podemos considerar os efeitos do rito - não os efeitos que é suposto

produzidos pelas pessoas que o praticam, mas sim os efeitos que ele efetivamente produz" (1956, 143). Embora eu não concorde com a atitude condescendente para com os praticantes religiosos (algo que ainda persiste muito no campo e um problema que espero que este trabalho sirva para resolver), ele continua a apontar para o ritual como algo que cria um trabalho duradouro na sociedade humana.

Esta premissa levanta duas questões importantes. Primeiro, se os rituais podem influenciar a disposição emocional de uma cultura, isso implica que, a dada altura, podem tornar-se hereditários? Radcliffe-Brown levantou esta possibilidade ao sugerir que o ritual não se limita a exprimir estados mentais; *cria* estados mentais ([1952] 2002, 178; Kuper 1977, 99-100). É aqui que ele difere mais de Durkheim, que pensava que os estados emocionais eram projectados e expressos através da atividade ritual, e não criados *pela* atividade. Radcliffe-Brown rejeitou a tese central de Durkheim de que o ritual encena representações simbólicas do coletivo "sob a forma de crenças religiosas" em favor de ver a crença, a doutrina e o mito como resultados secundários e instáveis da prática ritual (Bell 1997, 27).

Notamos que El Rocío pode apoiar e negar ambas as abordagens. Que a ordem social é "representada" é verdade, mas que é o objeto da atividade ritual não é certamente verdade, como evidenciado pela manifestação de uma communitas. Ver a atuação de El Rocío como um símbolo é, evidentemente, a única forma de ser vista por um observador não participante, porque a ordem social, embora não simbolizada ou mesmo presente em estrutura, está no entanto presente pelo facto de pessoas de todas as barreiras sociais estarem de facto a participar. No entanto, a communitas e as experiências fenomenais internas só são visíveis para aqueles que estão dentro do ritual e são facilmente confundidas por aqueles

de fora, como se tornou evidente pelas observações de Murphy no Capítulo 9. O facto de a ordem social poder ser "simbolizada" ou "projectada" tem de ser verdade do ponto de vista de que a ordem social está de facto presente numa *communitas* (caso contrário, como poderia haver uma *communitas*?), mas a quem é projectada a ordem? Apenas a um espetador/analista que não tem mais nada para seguir, nenhuma experiência ou conhecimento da fenomenologia ritual.

Outro aspeto importante da abordagem de Radcliffe-Brown é o seu reconhecimento de que a ênfase numa relação de causa e efeito entre o mito e o ritual obscurecia muitas vezes o todo coerente que engloba ambos os elementos. Aqui temos uma tentativa de enfatizar que a questão ritual/mito é uma dinâmica e não uma dicotomia, uma dinâmica que põe em jogo as relações entre pensamento e ação, linguagem e pensamento, articulação e comportamento e, a um nível mais fundamental, experiência e representação. Estas relações, por sua vez, têm implicações para questões etnomusicológicas, tais como a relação entre música e ritual e entre música e linguagem.

A interpretação de Bell do funcionalismo, no entanto, parece enfatizar a regulação das pressões sociais mais do que eu penso que os próprios funcionalistas realmente sugeriram: "Para os funcionalistas sociais, portanto, o ritual é um meio de regular e estabilizar a vida do sistema, ajustar as suas interacções internas, manter o seu ethos de grupo e restaurar um estado de harmonia após qualquer perturbação" (Bell 1997, 29). Mas esta não é exatamente a posição de Radcliffe-Brown. Nos últimos quatro capítulos da sua obra de 1952, *Structure and Function in Primitive Society*, ele não atribui a eficácia do ritual tanto ao alívio das pressões sociais como à criação do ethos cultural

(2002, 182) - o que pode ou não conduzir diretamente à harmonia social. No entanto, se os rituais criam de facto estados de espírito e moldam as emoções, então temos de nos perguntar como é que isto é principalmente um processo de estabilização (como Bell afirma na declaração acima), quando pode de facto levar a estados emocionais extremos e, com eles, a mais conflitos. Certamente, em El Rocío, o despertar das emoções, juntamente com a complicaçāo da logística da peregrinação, criou um potencial real de conflito interior, e por vezes resultou em conflitos. Mas quando o despertar das emoções é visto do ponto de vista de que também desperta a consciência e o sentido do eu (ver Damásio 1999, 72-80; bem como a Parte I e o Capítulo 12 deste trabalho), então a componente emocional pode ser vista como criando estabilidade apenas como um efeito secundário ao aumento da consciência. Se o despertar das emoções resultar, de facto, na criação de estabilidade, a estabilidade a longo prazo pode ser diferente da estabilidade a curto prazo.

Arnold van Gennep (1853-1957) alargou ainda mais o âmbito da análise ritual para procurar a função de um ritual, não numa única instância, mas como um rito dentro de uma sequência de ritos. Para ele, o estudo de rituais retirados do seu contexto social e seleccionados de diversas culturas (o método de Frazer) é completamente inaceitável. Um ritual só pode ser compreendido vendo onde se enquadra numa sequência de rituais, qual o ritual que o precedeu e qual o que se lhe seguiu, argumentou na sua obra de 1909, *Rites of Passage*. Tal como Frazer fez em *The Golden Bough*, van Gennep procurou revelar padrões universais da função ritual a nível social.

Dois estados sociais intrigaram van Gennep, e ambos envolvem transição. O primeiro é a forma como uma sociedade processa a crise, e o segundo é a forma como

um indivíduo faz a transição de um estado social para outro. Embora

"Rites of Passage" é a tradução padrão do título de van Gennep, mas a introdução de Solon T. Kimbal à edição de 1960 sugere que algo como "Dynamics of Transition" poderia indicar melhor como van Gennep usou as palavras francesas *passage* e *schema*. Para mim, isto enfatiza melhor a forma como os elementos do ritual interagem e permanecem fluidos dentro do sistema ritual.

Van Gennep fazia parte da ampla tradição antropológica do positivismo - "a insistência de que as leis gerais do processo social devem ser derivadas de observações empíricas e não de especulações metafísicas" (van Gennep in Bell 1997, 35). A sua abordagem ao funcionalismo recorreu a métodos taxonómicos que se revelaram extremamente úteis no estudo do ritual: simpático, contagioso, positivo, negativo, direto, indireto, dinâmico, etc. (van Gennep 1960, 1-13). Victor Turner retomaria posteriormente a identificação e classificação de van Gennep dos rituais de transição (ver abaixo), e Laughlin e d'Aquili (1979) desenvolveriam ainda mais a sua classificação de "suave" a "grave" no seu "espetro de rituais".

É interessante notar que, apesar de van Gennep ter rejeitado a técnica de Frazer de recolher mitos isolados de todo o mundo e de tentar extraír deles padrões universais, o seu próprio trabalho seguiu a sequência de acontecimentos em três partes que se encontra nos mitos do Deus Rei, tal como identificada por Frazer ([1922] 1995, 308-373): a viagem (ou demanda) do rei, a morte (transformação) e o regresso/renascimento/reabastecimento. Para van Gennep, tornam-se separação, transição e incorporação (van Gennep [1960] 1984, 11). Enquanto Frazer se concentrou em simbolizações míticas transculturais do metafísico para chegar a uma teoria do padrão ritual, van Gennep concentrou-se em sequências rituais transculturais e evitou propositadamente as suas componentes mitológicas. A partir

de

Apesar de terem sido desenvolvidas em direções algo opostas, ambas as abordagens ao ritual produziram padrões semelhantes. No entanto, é instrutivo notar que Frazer acabou por mudar de posição, deixando de defender a primazia do mito para defender a primazia do ritual (Frazer [1922] 1996, vi-vii).

Outro legado importante do trabalho de van Gennep foi o de chamar mais atenção para o papel importante dos rituais na ajuda ao indivíduo durante as transições da vida. A implicação é que estas transições são talvez demasiado importantes e potencialmente destrutivas para que os indivíduos as enfrentem sozinhos. Os teóricos dos rituais que se seguiram perguntaram-se se grande parte da patologia moderna não teria resultado da falta de ritualização destas e de outras etapas importantes do processo de socialização: que são, no fundo, nada mais nada menos do que os ciclos da vida: nascimento, maturação e morte - em suma, a dinâmica da transição. Estar num estado de transição é também estar num estado de vulnerabilidade potencial. O parto, por exemplo, é um estado de grande vulnerabilidade, tanto para a mãe como para a criança. Abordar ritualmente esta transição concentra a atenção da comunidade sobre ela e, com essa atenção, a preocupação e a ajuda. A puberdade é, do mesmo modo, um período emocionalmente vulnerável para o indivíduo.

Van Gennep viu no ritual o potencial para os seres humanos não só processarem a mudança, mas também ganharem um certo domínio sobre si próprios e sobre o seu ambiente. Se van Gennep estiver correto, então vemos que os sistemas rituais serviram não só para reconhecer e facilitar os ciclos biofísicos naturais, mas também para ser um instrumento fundamental através do qual os seres humanos assumiram um papel ativo na sua própria evolução.

Victor Turner (1920-1983) contribuiu com conhecimentos importantes em duas categorias básicas da teoria do ritual: a atividade ritual propriamente dita - o processo ritual - e a

A ideia de Turner de que a função de simbolização em si mesma, apresentada na sua obra clássica de 1969, *The Ritual Process; Structure and Anti-Structure*. Bell vê Turner como tendo "combinado o interesse funcionalista nos mecanismos de manutenção do equilíbrio social com uma perspetiva mais estrutural da organização dos símbolos.... [Turner] argumentou que muitas formas de ritual servem como 'drama social' através do qual as tensões e os stresses incorporados na estrutura social podem ser expressos e trabalhados" (Bell 1997, 39). Turner basear-se-ia no ponto de vista de Durkheim de que o ritual servia para reafirmar a unidade social. Também incorporou o trabalho de outro observador de rituais, Max Gluckman, que nos seus *Essays on the Ritual of Social Relations* (1962) tomou em consideração o papel do ritual como veículo de mudança, contribuindo assim para o stress. Como observa Bell, "os rituais não se limitavam a restaurar o equilíbrio social, faziam parte do processo contínuo pelo qual a comunidade estava continuamente a definir-se e a renovar-se" (Bell 1997, 28).

Turner estava, de facto, a introduzir o processo de mudança como o mesmo processo que forma uma sociedade para começar. O restabelecimento do equilíbrio não é um regresso ao que era exatamente, mas é o processo pelo qual o que é se torna o que pode ser - ou seja, o processo pelo qual uma sociedade se formula, muda e se adapta. A catarse ritual não é simplesmente uma reação à crise; é o próprio processo de adaptação cultural.

Turner baseou-se no modelo subjacente de van Gennep para o processo ritual e desenvolveu-o em quatro fases básicas do "drama ritual": rutura, crise, reparação e reintegração (Turner [1969] 1997, 94-99). As quatro fases são geradas por uma dialética subjacente entre as estruturas da ordem social e uma manifestação

temporária de antiestrutura deliberada a que Turner chamou *communitas* (131-133).

Em

o processo, diz Bell, "O ritual dramatiza a situação real, e é através desta dramatização que o ritual faz o que só ele faz" (1997, 40).

As teorias de Turner relativas ao símbolo conferem-lhe uma qualidade quase visceral. Ao mesmo tempo, porém, considera que o símbolo não tem um significado fixo, mas que é capaz de conter muitos significados diferentes ao mesmo tempo e de mudar ao longo do tempo, sendo assim "multivocal" (Turner [1969] 1997, 142, sobre o pensamento simbólico e a *communitas*), o que contrasta com a abordagem mais estática de Claude Lévi-Strauss (143).

Para Turner, o símbolo funciona num dado momento através da sua associação com outros símbolos, no contexto de um sistema simbólico. Ele divide o aspeto funcional do símbolo em duas polaridades: o seu aspetto sensual (a relação direta do símbolo com as realidades sensoriais) e o seu aspetto ideológico. Assim, uma árvore com seiva branca pode ser associada à amamentação como um símbolo sensorial, ao mesmo tempo que representa as propriedades sociais matrilineares no extremo oposto (Turner [1969] 1997, 33-34).

A dinâmica em ação no símbolo é a forma como este pode incorporar um princípio moral ou abstrato na mente através do seu aspetto sensual. O ideal torna-se sensível, e o sensível é trazido para as categorias do moral ou do abstrato. Esta dinâmica, para Turner, é o que confere ao símbolo o seu poder.

Um aspetto importante do entendimento de Turner sobre o símbolo é ver o processo simbólico como derivando do corpo humano. Ele enraíza todos os símbolos em três cores básicas: vermelho, branco e preto - o vermelho da emissão de sangue, o branco do sémen e da lactação e o preto das fezes ou matéria em decomposição (39). A emissão destes materiais a partir do corpo humano são momentos de grande

associação emocional.

Enquanto Durkheim e Lévi-Strauss fazem das relações sociais a fonte da formação simbólica, que é depois transferida para o corpo, Turner move-se do corpo para cima e argumenta que as próprias relações sociais, e as suas representações simbólicas, emanam do corpo: "Em contraste com a noção de Durkheim de que as relações sociais da humanidade não se baseiam nas relações lógicas das coisas, mas servem como protótipos destas últimas... eu postularia que o organismo humano e as suas experiências cruciais são o fons et origio de todas as classificações" (Turner in Bell 1997, 42).

As teorias de Durkheim requerem uma componente condescendente de "lógica primitiva" para explicar porque é que as relações sociais não seguem uma ordem lógica se tiveram origem no nível intelectual da organização social. Turner, ao observar o "primitivo" no terreno, inverte o processo simbólico para que compreendamos que a lógica "primitiva" não existe (Turner [1969] 1997, 92). Os fundamentos da organização humana existem em torno de princípios que são, à partida, supralógicos. Por outras palavras, o processo simbólico não é gerado pelo intelecto, mas pela experiência.

### *A escola do estruturalismo*

"Implícito no funcionalismo de Radcliffe-Brown estava uma apreciação da estrutura social como um sistema de relações que liga as pessoas aos seus papéis sociais" (Bell 1997, 33). Na sua avaliação do contributo do funcionalismo, Bell prossegue revelando que Radcliffe-Brown baseou o seu modelo analítico da função religiosa para a estrutura social no trabalho dos paleontólogos que determinaram a lógica do desenvolvimento de diferentes espécies, comparando a forma como as suas

estruturas anatómicas surgiram em resposta ao seu ambiente físico. Naturalmente, havia algum ceticismo quanto ao facto de

estes métodos de comparação traduzir-se-iam num campo em que o etnógrafo comparava estruturas sociais invisíveis abstractas com as actividades da vida quotidiana.

No entanto, algumas explicações úteis foram consideradas passíveis de serem obtidas através desta metodologia. A primeira foi a relação funcional entre o ritual e a cooperação na vida comunitária. A segunda era um meio de analisar *o significado* do ritual, uma vez que simbolizava valores culturais fundamentais através da atividade ritual. No entanto, segundo Bell, Radcliffe-Brown não conseguiu estabelecer um corolário credível entre a estrutura social e "padrões de símbolos e crenças" (Bell 1997, 34).

Na obra de Gregory Bateson (1904-1980), chegamos a uma compreensão crítica da forma como a análise cultural se depara com as suas próprias limitações teóricas num momento de reflexão. Bateson tentou explicar as relações entre a estrutura social, os valores emocionais reflectidos nas estruturas culturais e o indivíduo subjetivo no contexto social de valores partilhados.

Utilizou como objeto de análise um ritual realizado na Nova Guiné em que uma característica central era o travestimento de homens e mulheres. No entanto, mesmo depois de um extenso trabalho de campo, concluiu que as categorias de análise que estava a utilizar, isto é, sociais, culturais e até a própria noção de estrutura, "não eram factos da vida na Nova Guiné, mas abstracções criadas e manipuladas por cientistas sociais como ele próprio" (Bell 1997, 34).

Este livro é uma tecelagem de três níveis de abstração. No nível mais concreto estão os dados etnográficos. Mais abstrata é a tentativa de organizar os dados para dar várias imagens da cultura, e ainda mais abstrata é a discussão autoconsciente dos procedimentos pelos quais as peças do puzzle são montadas... o que hoje parece um truísmo: que ethos, eidos, sociologia, economia, estrutura cultural, estrutura social e todas as outras palavras se

referem apenas à forma como os cientistas montam o puzzle (Bateson 1958, 281).

O que é importante aqui é que ele atribui os níveis mais distantes de abstração, não às pessoas em consideração, mas ao analista. É aqui que ele tem os seus maiores momentos de dúvida, e creio que é uma apreciação do que observei na análise sociológica do ritual andaluz.

Bateson estava a tentar estabelecer aquilo a que chamou o "ethos" total da cultura: "uma tendência generalizada que se manifesta nos mais diversos contextos da cultura" (220). "Ethos", explicou ainda, "é o sistema de atitudes emocionais que governa o valor que uma comunidade deve atribuir às várias satisfações ou insatisfações... [É] o sistema culturalmente padronizado de organização dos instintos e emoções dos indivíduos" (220).

Talvez estivesse a observar na Nova Guiné, entre os *Iatmul*, o que eu observei como *formalidad* entre os Rocieros andaluces. Mas rapidamente deixou de interpretar estas "tendências generalizadas" como sendo estéticas incorporadas a partir dos resultados de actividades ritualizadas, como aquilo que descrevi como sintonização emocional nos Capítulos 5 e 6, que se move das emoções para o intelecto, e recuou para uma teoria em que a personalidade é estruturada primeiro através do intelecto e depois reafirmada através do ritual: Definimos a estrutura social em termos de ideias, pressupostos e "lógica" e, uma vez que estes são, em certo sentido, um produto do processo cognitivo, podemos supor que as características da cultura Iatmul que estamos agora a estudar *se devem a uma padronização dos aspectos cognitivos da personalidade dos indivíduos*. A essa padronização e à sua expressão no comportamento cultural chamarei o *eidos de uma cultura*" (220) [ênfase minha].

Mais uma vez, a combinação de ethos e eidos estimula, de acordo com Bateson, uma grande quantidade de *atividade intelectual* entre os Iatmul - atividade que não só está consagrada na atividade ritual, mas que também é realizada através da atividade ritualizada (daí que o nome do livro seja um nome dos rituais mais importantes) (221). No entanto, o conceito de "ethos" escapava-lhe quando procurava os seus vestígios na atividade ritual e nas estruturas sociais e culturais. Creio, a julgar pelas suas próprias palavras, que a fonte das suas dúvidas relativamente à sua própria análise se deve a dois problemas básicos: (a) não dá a impressão de ter participado efetivamente nos rituais, e (b) a partir desse ponto de vista assume uma origem cognitiva para as atitudes da personalidade. No entanto, quando observei o surgimento de atitudes e personalidades entre os Rocieros e outros locais de flamenco, este processo cognitivo que ele supõe não parece realmente existir, o que é de facto o que o preocupa.

Seguindo os passos de Durkehiem, parece ter sido ele a fazer a "projeção", não os "nativos". No entanto, parece que a possibilidade desse facto começou a assombrá-lo.

E. E. Evans-Pritchard (1902-1973) permaneceu um funcionalista no sentido em que continuava a acreditar que a religião só podia ser compreendida relacionando-a com as estruturas sociais. O seu trabalho com os Nuer do Sudão incluía um vasto leque de factores, desde os sociopolíticos aos ambientais, racionalizando que todos estes factores desempenhavam um papel na formação de uma determinada estrutura social. Estas conceptualizações religiosas, contudo, eram tão complexas que resistiam à análise de qualquer quadro teórico religioso. Embora continuasse a concordar com os princípios gerais de Robertson Smith, Durkheim e outros, segundo os quais a religião era um "produto da vida social", Evans-Pritchard

não podia concordar que não era "nada mais do que uma representação simbólica da ordem simbólica", insistiu que foi "Durkheim, e não o selvagem, que transformou a sociedade num Deus". (Bell 1997, 34).

Evans-Pritchard concluiu que a religião não podia ser reduzida nem à ordem social nem à interiorização puramente subjectiva do indivíduo. Observou que nos ritos sacrificiais, por exemplo, não prevalecia um ethos único, nem mesmo uma visão particular da comunidade. Concluiu isto observando que os participantes nos rituais exibiam uma série de atitudes, incluindo a indiferença virtual, a alegria e a reverência intensa. (ibid., 36)

A importância de um ritual, segundo Evans-Pritchard, reside na realização dos actos essenciais. Os próprios ritos colocavam em relação categorias estruturadas de pensamento que faziam parte integrante das relações sociais. Sem compreender as categorias filosóficas e religiosas do pensamento e a forma como estas relacionavam o reino do espírito com o reino do humano (a ordem social), era impossível compreender como o ritual integrava a ordem espiritual na ordem social e depois numa ordenação religiosa completa do mundo. No entanto, a experiência desta ordenação do mundo - por exemplo, as experiências interiorizadas dos Nuer à medida que vivem dentro desta construção cultural (por outras palavras, o que os ritos significam realmente para os nativos) - era algo que Evans-Pritchard acreditava estar para além das capacidades do antropólogo para modelar. Um elemento essencial do seu trabalho, portanto, foi considerar a conceptualização do que era "espiritual" como uma ordem estruturada que influenciava a ordem estrutural do social. O ritual era um meio de manifestar essas relações. Uma vez que a sociedade

A ordem social começa a tomar forma em relação à ordem "espiritual" conceptualizada.

Com Evans-Pritchard assistimos a uma interessante viragem entre o estruturalismo e a fenomenologia. Evans-Pritchard considerou a possibilidade de a própria ordem social estar a ser modelada por algum tipo de experiência, e uma experiência para a qual ele não tinha outra palavra senão espiritual e à qual ele acreditava, como analista observador, não ter acesso. O Rocío fornece muitos exemplos de como o analista observador pode não compreender o funcionamento interno do ritual. Mesmo num ritual que parece simples, como uma procissão, um observador pode facilmente fazer qualquer número de observações e ainda assim não estar consciente do conteúdo fenomenal interno dessa procissão.

Na obra do antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss (n. 1908), a linguagem - e, com ela, o mito - volta a ocupar um lugar central no estudo do ritual. Para Lévi-Strauss, o debate mito/ritual manifesta a cisão entre pensamento e experiência, uma cisão provocada pela linguagem. Segundo ele, a linguagem fratura a continuidade em unidades discretas, constituindo dicotomias polares (Lévi-Strauss 1963, 72-73) que são depois articuladas através do mito (P. 212-215). O ritual tenta corrigir esta fratura, uma tentativa "condenada" de regressar a um todo "sem mente" que experiencia a realidade como uma continuidade sem falhas (Bell 1977, 43).

O ritual, neste contexto, não é uma reação à realidade como mundo, nem é uma encenação do mito para alcançar algo de concreto no mundo, é, na verdade, uma reação à forma como o mito estrutura a nossa experiência do mundo. A esta luz, o ritual social torna-se análogo ao "ritual" do neurótico, uma tentativa vã de resolver

através da ação o que a ação não pode resolver: a dialética inerente no coração da

experiência humana provocada pela linguagem. Lévi-Strauss afirma que este facto explica a "teimosia e ineficácia" frequentemente encontradas no ritual humano (Bell 1997, 43, parafraseando Lévi-Strauss).

Em suma, o estruturalismo tenta relacionar os rituais com o mito apenas como reflexos das relações internas abaixo da superfície do mito: as estruturas da linguagem. Os símbolos rituais são postos em relação com outros símbolos rituais sem considerar a sua potencial relação com as estruturas rituais. Nas quase 400 páginas do seminal *Antropologia Estrutural* de Lévi-Strauss não há uma única análise de um ritual.

O funcionalismo é uma tentativa de explicar os rituais, colocando-os em relação uns com os outros, sem ter em conta o seu potencial conteúdo simbólico. O estruturalismo pode ser visto como o oposto - uma tentativa de colocar os mitos em relação sem ter em conta os seus fundamentos rituais.

### ***A escola social construcionista e pós-modernista***

Os conceitos de ambas as escolas seguem a trajetória iniciada pelo estruturalismo linguístico, mas são desenvolvidos ao longo de linhas ideológicas estimuladas pelo pensamento marxista. Aqui, a experiência religiosa (ritual) não é uma consideração, e muito menos um foco, para o escrutínio analítico; apenas as estruturas sociais e as narrativas nelas incorporadas revelam o que constitui o conhecimento do eu. A esta luz, o autoconhecimento é sinónimo de identidade social, uma identidade cujo conteúdo é determinado pelas narrativas que estão tanto embutidas na estrutura social como também a constituem. O próprio processo de representação constitui o conteúdo tanto da psique como da experiência do mundo

exterior.

Além disso, de acordo com esta escola de pensamento, estamos constantemente a construir e a fazer evoluir as nossas próprias "realidades sociais" (ver Burr 1995, 2-16, 16-27 e 82-88, em "Discourse and Reality" e "Ideology as Lived Experience") para uma explicação teórica relativa às noções de realidade como construção social) através de discursos que, quando analisados, implicam relações de poder (178). Por outras palavras, não existem qualidades humanas inatas; todas as qualidades que motivam o comportamento humano são socialmente construídas e estão diretamente relacionadas com as desigualdades de poder. Tanto os mitos como os rituais são vistos igualmente como manifestações de um "texto" social e considerados no contexto de como servem, consciente ou inconscientemente, para apoiar ou resistir às desigualdades sociais e para criar identidades sociais que se conformam com as relações de poder prevalecentes (Burr 1995, 62-68; MacDonnel 1986, 34-38). O facto de vivermos numa percepção socialmente construída da realidade - em que as únicas verdades subjacentes (ou literariamente "realidade", dependendo do autor) constituem o fluxo de poder - a sociedade, enquanto texto, pode ser melhor compreendida através da "desconstrução" das suas sobreposições textuais até estas revelarem as estruturas de poder social a partir das quais os vários discursos surgiram em primeiro lugar. (Ver Burr 1995 e MacDonnell 1986 para avaliações concisas dos princípios básicos e das teorias subjacentes ao construcionismo social, especialmente no que diz respeito às teorias das relações de poder e da identidade). Como deve ser evidente para o leitor, o meu trabalho em El Rocío, e com a música e o ritual em geral, contesta seriamente estas premissas básicas. Estou a sugerir que os materiais básicos a partir dos quais o sentido do eu é formulado estão enraizados muito abaixo do nível do discurso social e das relações de

poder inerentes que caracterizam a superestrutura social. De certa forma, estou a substituir o discurso, pela "formalidad" (tal como explorei o assunto na Parte I), como o fator mais importante na

o processo de autoformação, um processo que precede e condiciona o que depois se torna o discurso da identidade social.

A aplicação das teorias do construcionismo social encontra-se na prática do *desconstrucionismo social* (Burr 1995, 106-108). Através do processo de desconstrução do discurso social (analisando o discurso de forma a revelar a camada de relações de poder), conhecemos-nos a nós próprios como sujeitos cujos conteúdos são determinados pelo nosso posicionamento discursivo dentro da estrutura social.

Deve entender-se que o desconstrucionismo social é também a metodologia do pós-modernismo. No entanto, chamar-lhe metodologia tem sido seriamente contestado por autores como John Ellis: "O construcionismo social deriva de uma posição epistemológica - não de uma teoria explicativa. É uma abordagem à psicologia (e a outros corpos de conhecimento) centrada no *significado* e no *poder*" (Ellis 1989, 23). Ellis entende que o construcionismo social pega claramente no estruturalismo e restringe-o à sociologia, minimizando a biologia. Rom Harré sublinhou esta diferença: "Há uma ciência dos significados, competências, estratégias e regras (psicologia) e há uma ciência das estruturas e processos neuronais e das fontes genéticas das formas básicas que estes assumem (biologia)" (1983, 62).

Jerome Bruner inclina-se fortemente para o cultural, mas não tanto para o estritamente social, na atual discussão entre natureza e criação: "É a cultura, e não a biologia, que molda a vida humana e a mente humana, que dá sentido à ação situando os seus estados intencionais subjacentes num sistema interpretativo" (1990, 34).

O que é importante notar aqui é que, por cultura, o construcionismo social implica identidades socialmente construídas ao serviço de interesses de poder. A consistência

A declaração de que o significado, a linguagem e o posicionamento social são uma e a mesma coisa actua como uma barreira ideológica a quaisquer outras considerações sobre a forma como a consciência, ou o conhecimento, podem surgir. A circularidade deste argumento é simplesmente aceite como um princípio básico do pós-modernismo e não é aprofundada, exceto para dizer que a realidade é relevante para a instância particular da construção social. O posicionamento dentro dessa construção em curso é a matriz crucial em que o analista pode interpretar o significado e que, de acordo com a premissa teórica, o significado se torna realidade. No entanto, como El Rocío sugere vigorosamente, há locais culturais onde o adiamento do significado, e o adiamento do significado, a favor da experiência não mediada é precisamente a questão, e é de facto uma arte deliberadamente cultivada onde a consciência do eu emerge (e poderíamos acrescentar; uma apreensão mais precisa da realidade). Os limites da linguagem são bem compreendidos, e têm-no sido há séculos, o que leva a uma questão pertinente: como é que a nossa elite "educada" persiste numa premissa teórica que é comprovadamente falsa: se o eu nem sequer é socialmente construído, de que forma podemos dizer que a realidade é socialmente construída?

Michel Foucault (1926-1984) é o mais convincente dos teóricos do discurso pós-moderno e, sem dúvida, o mais influente. O seu conceito básico é que estamos constantemente a construir socialmente e a fazer evoluir as nossas próprias realidades sociais. Por conseguinte, rejeita a ideia de que a epistemologia se deve basear em construções ontológicas de origem - não estamos a caminhar *para* um destino manifesto: "Uma tal história da genealogia quebraria as identidades, revelando-as como máscaras - ou muitos sistemas que se intersectam e se dominam mutuamente e não como uma ideia única que luta pela sua auto-realização"

(Foucault 1986, 238).

num argumento contra os valores iluministas e o capitalismo em geral. Para Foucault, a interpretação textual (e esta é uma palavra importante: leia-se, "ver a realidade como um texto") dos actores dentro do seu posicionamento social segue sempre uma trajetória em que as relações de poder, e a sua relação com o conhecimento, se tornam o centro das atenções; "O conhecimento é o resultado de desejos conflituosos, caracterizados pela vontade de dominar ou de se apropriar. É instável e violento..." (164).

Se a realidade social, ou seja, uma realidade completamente condicionada por construções sociais, é de facto a única realidade que os seres humanos podem experimentar - seja ela relativa (de acordo com o pós-modernismo) ou potencialmente universal a um nível estrutural profundo de base linguística (para os estruturalistas) - a conclusão inevitável continua a ser a de que o conhecimento é sobretudo um produto político derivado das actividades geradas pelas relações de poder social e distribuído entre os indivíduos através dos vários meios discursivos sociais. Mas o meu trabalho em el Rocio sugere que os praticantes de rituais envolvem a realidade através de níveis mais profundos de experiência direta e depois distribuem os resultados dessas experiências na superestrutura social sob a forma de uma estética incorporada. Ao fazê-lo, toda a questão da linguagem é obviada e, com isso, os princípios básicos do construcionismo social. Experimentamos a realidade. Procuramos compreendê-la através de uma experiência mais profunda seguida de reflexões (representação), mas não construímos a realidade de uma forma ou de outra; a realidade constrói-nos e a nossa tarefa enquanto agentes filosóficos é tentar compreender como é que isso acontece. Os nossos sujeitos enquanto organismos e a nossa relação com o nosso ambiente constituem a realidade para um ser humano. A

forma como essa experiência total pode ser restringida a limites estreitos que não vão além das nossas interacções sociais é certamente problemática. Certamente, como a minha experiência com os Rocieros confirma, nós

podemos facilmente distinguir entre a nossa condição social e a nossa experiência total de nós próprios como seres humanos na imensidão do mundo que nos rodeia. Os Rocieros confirmam-no com a própria facilidade com que entram e saem da communitas.

Para os estudos rituais, pelo menos no que diz respeito ao ritual sagrado, o pós-modernismo é virtualmente um beco sem saída. Uma vez que a realidade só pode ser entendida como uma série interminável de re-apresentações, as interpretações subsequentes são tão reais como o ritual e, consequentemente, analisar o ritual como uma experiência é desnecessário; no final, a experiência não é mais do que outra narrativa posicionada que conduz a uma série interminável de reinterpretações. Mas, mais uma vez, devo sublinhar que a experiência de El Rocío contradiz completamente estas afirmações; as representações, embora possam ter os seus efeitos, esses efeitos não são de modo algum proporcionais às experiências e à estética incorporada delas resultante.

Se o projeto do modernismo era a criação de identidade, então o projeto pós-moderno é evitar uma identidade fixa. Enquanto que o adiamento do significado nas considerações pós-modernas sobre a linguagem pode obter pelo menos um certo grau de tração, a ideia de que podemos adiar a identidade indefinidamente, especialmente se por "identidade" entendermos as nossas percepções da realidade, parece problemática. Curiosamente, *a différance* de Jacques Derrida (1930-2004) tem uma relação estranha com o ritual experiencial (1973, 23-30). O argumento de Derrida de que o significado entre a fala e o texto é continuamente adiado - uma certa ausência e perturbação inerentes ao significado - não só se baseia na ligação proposta pelos estruturalistas entre a estrutura da linguagem e a consciência, mas também tem um

paralelo no mito isolado que embarca na sua própria existência independente, para além do seu fundamento ritual, através de gerações de reinterpretações.

No entanto, como proporei mais adiante neste texto, o adiamento do significado é, na verdade, uma propriedade da experiência direta, um objetivo do ritual experiencial, ao passo que o jogo de palavras que Derrida propõe só se torna credível pela deslocação experiencial inerente ao símbolo linguístico (enquanto representação).

Mas aqui está um conjunto de citações retiradas de uma crítica de Lois Shawver: "A diferença é a... formação da forma" (1976, 63). É o "desdobramento histórico e epocal do Ser" (1982, 22 in Shawver 1996). [A ortografia de "diferença" é deliberada.]

Derrida olha para a "forma" como um fator crítico na forma como os seres humanos conceptualizam. Infelizmente, na minha opinião, a sua fixação na linguagem e no texto (1976) limita a aplicabilidade das suas ideias. Os padrões dentro dos quais os conceitos surgem podem ser muito melhor compreendidos em termos musicais e rituais, em vez de linguísticos, não apenas como modelos para a conceção, mas como manifestações na biologia do comportamento. Espero ter apresentado um conjunto convincente de materiais preliminares nas Partes I e II deste trabalho para sugerir que a forma musical, como estética incorporada, pode desempenhar um papel significativo na auto-percepção humana.

### *Antecedentes do estruturalismo biogenético*

Os princípios básicos do estruturalismo biogenético estão enraizados no campo da etologia, no qual se considera que a compreensão de certas formas de atividade ritual humana pode ser melhor entendida através do estudo de certos comportamentos rituais dos animais como possíveis precursores ou, pelo menos,

análogos à atividade ritual humana. Julian Huxley (1887-

1975) observou que, embora a maior parte da atividade ritual fosse gerada geneticamente, havia também uma certa quantidade daquilo a que se poderia chamar culturalização dos comportamentos "rituais" (Bell 1997, 30). O que Huxley notou ao observar a sociedade humana moderna foi o aparente colapso do comportamento ritual humano, ao qual atribuiu um colapso correspondente na comunicação. No entanto, ele também sentiu que o tipo de comunicação proporcionado pelo processo ritual não poderia ser alcançado de outra forma. Neste sentido, então, as funções dos sistemas rituais não foram suplantadas pelos sistemas de comunicação modernos, altamente simbolizados.

Pelo contrário, a natureza altamente simbólica dos nossos sistemas comunicativos faz muitas vezes exatamente o contrário: Esta falta de comunicação leva-nos a subestimar as características geneticamente baseadas dos nossos rituais (Bell 1997, 30-31).

Nos últimos anos, foi adquirida uma grande quantidade de informação sobre o funcionamento do cérebro. É agora amplamente aceite que as nossas respostas emocionais mais básicas têm uma origem genética, embora a natureza da nossa resposta possa ser influenciada por efeitos sociais. As respostas genéticas (primárias/universais) incluem, por exemplo, o amor, o ódio, o ciúme, a culpa, a raiva, o embaraço, a felicidade, a tristeza, a surpresa e o medo (Damásio 1999, 50). Os dois testes para saber se uma resposta é genética são (a) que a resposta emocional não foi ensinada (por exemplo, mesmo observada em bebés e crianças pequenas), e (b) se está envolvida uma resposta corporal genética automática (incondicionada). Exemplos são a felicidade (riso), a tristeza (choro), etc.; mas a nossa resposta depende fortemente da nossa cultura e das circunstâncias específicas envolvidas.

*O facto de nos rirmos é genético; aquilo de que nos rimos é, pelo menos em parte, cultural. Outro fator importante*

A conclusão a que chegámos foi que existe um sistema especial de processamento pré-fala no nosso cérebro, onde os pensamentos e reacções inconscientes são processados *antes* de os nossos pensamentos serem convertidos em palavras. De facto, existe uma enorme quantidade de filtragem dos nossos pensamentos inconscientes antes de estes se tornarem conscientes e convertidos em palavras (comprovado por resultados experimentais como o mascaramento e a desatenção).

Erik Erikson (1902-1990) enfatizou o processo de maturação do indivíduo num contexto de relações humanas e práticas rituais. Bell afirma: "Em última análise, a teoria de Erikson faz da ritualização um elo essencial entre o desenvolvimento do indivíduo humano (ontogénese) e a evolução da espécie humana (filogenia)" (Bell, 32). Esta teoria também liga os componentes estruturais biogenéticos do sistema nervoso humano a estados psicológicos que devem ser activados para que haja indivíduos saudáveis e em pleno funcionamento que, por sua vez, constituem a saúde e o bem-estar do grupo. Podemos ver no estruturalismo biogenético o "aterramento" no corpo, aqueles estados mentais que ocuparam a atenção dos fenomenologistas, que são a experiência religiosa, ou experiências, mas às quais eles não puderam fazer qualquer relação fiável com a estrutura ritual. Ao colocar a Neurfenomenologia entre a fenomenologia e os estudos rituais, temos um meio de trabalho enraizado no corpo a partir do qual podemos estabelecer relações que anteriormente só podiam ser conceptualizadas, entre a prática ritual e vários estados de espírito.

## *D'Aquili e Laughlin e as estruturas neurológicas subjacentes ao "transbordamento" que gera a experiência mística*

Cliff Guthrie, num artigo escrito para o Ritual-Language-Action Group, faz um resumo sucinto do estruturalismo biogenético que começa com o seguinte:

O "estruturalismo biogenético" é um nome infelizmente complicado para uma linha de investigação promissora que procura aplicar o conhecimento da evolução e da estrutura do corpo humano a vários comportamentos humanos ou culturais. Tem-se concentrado particularmente no ritual e na experiência religiosa para demonstrar os seus métodos, o que não é inesperado, dada a forte influência do estruturalismo nos estudos do ritual em geral e a centralidade do ritual e da religião na maioria das culturas humanas. Apesar de dificultados por um nome e um método pesados, os teóricos do ritual estão a começar a prestar atenção aos contributos interessantes que este campo procura dar. Juntamente com a teoria da performance, Ron Grimes chamou ao estruturalismo biogenético uma das "correntes teóricas mais promissoras no que respeita ao ritual". O ensaio "Body, Brain, and Culture" de Victor Turner concluiu a sua coleção de ensaios em *The Anthropology of Performance* e abordou tanto o estruturalismo biogenético como a teoria do cérebro dividido. Roy Rappaport ensaiou algumas das suas afirmações em algumas páginas do seu livro principal e publicado postumamente, *Ritual and Religion in the Making of Humanity*" (Guthrie 2000, 1).

A importância fundamental do estruturalismo biogenético é que coloca a experiência religiosa de novo no centro da antropologia como um fenómeno importante por direito próprio, independentemente da forma como possa ser subsequentemente interpretado. O que é mais importante é o facto de os seres humanos *terem* estas experiências e, só em segundo lugar, o que essas experiências podem significar. Enraizar as experiências do ritual e de outras disciplinas afins, como a meditação, num quadro neurobiológico é o objetivo central do estruturalismo biogenético, um termo que apareceu pela primeira vez em *The Spectrum of Ritual* (1979), editado por Charles Laughlin e Eugene d'Aquili, e subsequentemente nas variantes teóricas chamadas *neurofenomenologia*, introduzidas por Laughlin,

d'Aquili e John McManus em *Brain, Symbol & Experience: Toward a*

*neurofenomenologia da Consciência Humana* (1990) e, finalmente, em *The Mystical Mind: Probing the Biology of Religious Experience* (1999) de d'Aquili e Andrew Newberg.

A sinopse que se segue da modelação funcional do sistema nervoso que entra em jogo no que diz respeito à experiência religiosa e a outras experiências relacionadas foi extraída de três fontes fundamentais: Capítulo 2 "The Brain and the Central Nervous System" em *The Mystical Mind*, de Eugene d'Aquili e Andrew Newberg (1999, 21-45); Capítulo 2 "The Nature of Neurognosis" em *Brain, Symbol, and Experience*, de Charles Laughlin, John McManus, e Eugene d'Aquili (1990, 34-61); e o "Self-Guided Tutorial" online de Charles Laughlin, disponível na Web em [www.biogeneticstructuralism.comtutorial.htm](http://www.biogeneticstructuralism.comtutorial.htm).

Resumidamente, existem dois sistemas que constituem a parte mais básica do sistema nervoso central humano, o chamado sistema autônomo. Esta é a parte do sistema nervoso total que regula as funções básicas do corpo e, ao mesmo tempo, recebe os estímulos ambientais. É o que regula as duas polaridades de repouso e atividade. O sistema é constituído, por sua vez, por dois subsistemas: o simpático e o parassimpático. O simpático é o sistema mais importante do sistema global que gera a "excitação" e é por vezes designado por sistema ergotrópico. O parassimpático é o elemento mais importante de um sistema global designado por sistema quiescente e regula atividades como as funções vegetativas, tais como o crescimento celular, a digestão e o sono. Na maioria dos casos, o parassimpático funciona como uma antítese do simpático, uma vez que funcionam como inibidores um do outro.

O que é importante para o tema dos estudos rituais, no entanto, é o que acontece quando qualquer um dos sistemas é levado a extremos, isto é, extremos de atividade ou extremos de relaxamento, cada um dos dois sistemas, em vez de inibir o outro, irá, em vez disso, depois de atingir um certo estágio, excitar o outro. O estruturalismo biogenético reconhece duas formas gerais de rituais que afectam qualquer um dos dois sistemas nervosos gerais. Os "rituais lentos" - como a meditação ou a dança extremamente lenta - estimulam o sistema parassimpático, ou quiescente. Os rituais "rápidos" estimulam o sistema simpático, ou de excitação, e utilizam frequentemente o ritmo como característica central. No entanto, como foi mencionado acima, quando levado a extremos, um sistema estimulará, em vez de inibir (como normalmente fazem) o outro sistema e isto dá origem a cinco estados básicos:

- O estado hiperquiescente
- O estado de hiperexcitação
- O estado hiperquiescente com erupções do sistema de excitação
- O Estado de Hiperexcitação com Erupção do Sistema Quiescente
- A descarga máxima simultânea dos sistemas de excitação e quiescente

O quinto estado acima referido é o mais raro e resulta numa "rutura de quaisquer fronteiras directas entre objectos, como sensação de ausência de tempo, e a eliminação da dicotomia eu-outro" (d'Aquili e Newberg 1999, 26). O fenómeno que provoca a estimulação simultânea de um sistema pelo outro é designado por "spillover" ou "sobrecarga" e resulta do facto de um sistema atingir a sua capacidade máxima e desencadear o outro. Repare-se como as metáforas utilizadas por Otto

décadas antes, de "transbordar" e "transbordar", para descrever a experiência religiosa décadas atrás, antes de existir a tecnologia para explorar o sistema nervoso, são quase idênticas às metáforas usadas para descrever um processo neurobiológico que teoricamente modela essas mesmas experiências. A simetria é, no mínimo, provocadora.

Além disso - e isto é especialmente interessante em termos das minhas observações e experiências em El Rocío no que diz respeito à "sintonização emocional" - sob o título "Retuning the Autonomic Nervous System", os proponentes da neurofenomenologia escrevem: "A descarga simultânea de *ambos* os sistemas de excitação e relaxamento pode levar a alterações profundas na consciência (Gellhorn e Kiely 1972) e até mesmo a uma reorganização da personalidade (ver página 135)" (Laughlin, d'Aquili, McManus 1990, 147).

Para além disso, há provas substanciais de que as práticas rituais podem causar alterações permanentes no sistema nervoso e, como a literatura refere, resultam em novas "configurações" ou numa "afinação" do sistema nervoso central: "Os comportamentos de condução empregues para facilitar o transe ritual são, na verdade, métodos elaborados de afinação do SNC [Sistema Nervoso Central]" (Laughlin, d'Aquili 1979, 136).

Também de grande interesse é a forma como estas práticas estão relacionadas com o processo de aprendizagem, que por sua vez liga estas experiências à adaptação humana e, consequentemente, à evolução: "Reconhecem-se três estádios de afinação... nestes estados ocorreu uma aprendizagem no sistema nervoso" (137-138, referindo-se ao trabalho clínico de Gellhorn 1970 e Gellhorn e Kiely 1973).

## *Reflexões sobre a validade, a utilidade e as limitações da neurofenomenologia*

O estruturalismo biogenético explica, neurobiologicamente, uma observação importante sobre as experiências religiosas: A ativação do sistema nervoso para as fases de "sobrecarga" e "extravasamento" - as fases que iniciam os movimentos para a estimulação de uma experiência religiosa e estados fenomenais relacionados - pode ser conseguida através de duas abordagens aparentemente opostas: estímulo sensorial e privação sensorial.

Ao observar que o sistema nervoso é completamente ativado até à sua capacidade máxima, que é o que resulta na sobrecarga, violação e extravasamento, sequência de eventos que conduzem à experiência da "mente mística" (d'Aquili e Newberg 1999, 47-56), está implícito que o indivíduo está a processar a informação até à sua capacidade máxima (165).

Se o estado fenomenológico resultante desta experiência é um completo auto-engano por parte da pessoa que passa pela experiência, ou se a pessoa está realmente a processar informações precisas sobre a natureza do eu e a sua relação com o ambiente, está para além do âmbito deste trabalho provar uma coisa ou outra. O que é importante é reconhecer que, dado o papel central que estas experiências têm desempenhado no desenvolvimento da cultura humana, sendo esta, na sua maioria, uma cultura religiosa, é essencial que a antropologia procure compreender este fenómeno dentro da metodologia científica.

O modelo proporcionado pelas teorias e métodos iniciais do estruturalismo biogenético (Laughlin, d'Aquili, e McManus 1979) e o seu desenvolvimento posterior

O modelo da neurofenomenologia (Laughlin, d'Aquili e McManus 1990) dá ao investigador uma base teórica e uma metodologia de trabalho para iniciar o estudo. O modelo explica muito bem a experiência religiosa e as suas muitas variedades, em termos de neurobiologia.

Além disso, é a única teoria de que dispomos atualmente para abordar o fenómeno da experiência religiosa. Reconhece a realidade de tal experiência, ou ramo de experiência, e dá o primeiro passo para compreender aquilo com que a fenomenologia se tem debatido durante décadas, mas para o qual outras culturas desenvolveram ramos inteiros de conhecimento (i.e., Tantrismo, Taoísmo, Cabalismo, Sufismo, etc.; ver d'Aquili e Newberg 10-16 para as relações entre a neurofenomenologia e as tradições orientais, bem como as tradições ocidentais mais antigas).

Ignorar a experiência religiosa - e, com ela, o papel enorme e central que estas experiências têm tido no decurso da civilização humana - é ignorar o maior "elefante na sala de estar" das ciências sociais do último meio século. Ignorar a experiência religiosa não é boa ciência. A ciência procede através de uma dinâmica de trabalho entre teoria e empirismo que se informam mutuamente.

Os dados, por si só, não constituem ciência, nem há realmente qualquer compreensão útil do conceito de dados sem um quadro teórico ou sintético (ver James Lett 1997, 48-57 [Capítulo 3, "The Scientific Approach to Knowledge"] e Kuznar 1997, 30-39).

premissa teórica em evolução; ver o tutorial em linha de Laughlin em "Metodologia no Estruturalismo Biogenético"). Os dados clínicos provêm de várias fontes:

Os trabalhos de Ernest Gellhorn (1967), Gellhorn e W.F. Kiely (1972), e Gellhorn e Loofbourrow (1963) têm todos a ver com estudos clínicos relativos à neurobiologia das emoções e estados mentais associados à patologia. O trabalho de K.H. Pribram, M.D., Ph.D., da Universidade de Stanford, e os membros da equipa do Brain Research Center, da Universidade de Radford, também são citados frequentemente. Todos os sete trabalhos citados foram escritos entre 1971 e 1975 e têm a ver diretamente com estudos neurobiológicos das emoções e dos estados de espírito. No entanto, em 1999, foi convidado para ser o orador principal do Ministério da Educação da República Checa.

O discurso intitulava-se "Aprendizagem como auto-organização e organização do cérebro: A estrutura superficial e profunda da memória, novas descobertas de EEG usando 128 matrizes densas de eléctrodos, a aprendizagem humana como auto-organização e o biofeedback como um sistema de feed-forward". Outras investigações citadas são G. Ratcliff (1979), D. Schacter (1977), e R. W. Sperry (1969-1974), entre outros.

As tecnologias utilizadas são principalmente a MRI (ressonância magnética), o EEG (eletroencefalograma) e o PET (tomografia por emissão de positrões). Embora possa haver uma ausência conspícuia de materiais mais recentes que tenham a ver especificamente com o trabalho clínico na investigação e neurobiologia do cérebro para uma obra que foi publicada em 1990, no entanto, como indicado pelo trabalho de Pribram, o campo parece estar vivo e bem. Num livro de Michael Murphy e Steven Donovan, *The Physical*

*Effects of Meditation: A Review of Contemporary Research* (1999-2004), dezenas de estudos são citados e discutidos.

De importância fundamental na tentativa de estabelecer a importância relativa da experiência religiosa e a sua relação com o ritual é saber se a atividade ritual tem ou não efeitos nos seres humanos que a praticam. A este respeito, o trabalho de Gellhorn e Loofbourow, tal como citado por Laughlin, parece significativo: A afirmação de Gellhorn de que, durante a ab-reação, as oscilações no funcionamento ergotrópico-trofotrópico conduzem frequentemente a uma "nova definição do nível de equilíbrio automático"... uma mudança histérica descrita como "relativamente duradoura" (Gellhorn e Loofbourrow 1963, 297; e em Laughlin 1979, 173) sugere que a atividade ritual dirigida às emoções e não necessariamente limitada às abordagens privadas ou de privação sensorial do ritual, pode ter resultados significativos.

Estas citações e outras listadas acima, fornecem a base neurológica para os proponentes da neurofenomenologia sugerirem que o ritual sagrado tem sido um aspecto importante da "mutação das espécies através do ritual" (Laughlin 1979, 174).

É difícil encontrar críticas ou avaliações, porque a maior parte dos campos que empregam as neurociências estão mais preocupados com a patologia nesta altura do que com a fenomenologia. Uma crítica positiva de John A. Miles, Jr., apareceu em março de 1976 no *Journal for the Scientific Study of Religion* 15 (1): 99-100, enquanto Paul

A crítica de Ballnoff na revista *American Anthropologist* 77 (4) de dezembro de 1975: 967-968, embora não a apoie, limita-se a considerar o campo como uma: "... uma não contribuição necessária". No entanto, é óbvio que este ponto de vista (tal

como é explicitado na abertura de Guthrie

(ver observações acima citadas), não é de todo universal, e algumas pessoas importantes no domínio não concordam obviamente, ou seja, Victor Turner, Ron Grimes e Roy Rappaport.

Na comunidade científica, o estruturalismo biogenético e a neurofenomenologia são mais marginalizados do que criticados, e isto provavelmente tem mais a ver com o tema do que com um problema sério da comunidade relativamente à sua metodologia ou validade. Em geral, depois de analisar uma série de departamentos de neurobiologia nas principais universidades americanas, tornou-se evidente que os seus programas estavam direcionados para a medicina e a patologia e não para quaisquer actividades que pudessem ser consideradas como uma tentativa de chegar sistematicamente a uma fenomenologia da consciência.

No entanto, os fundadores do estruturalismo biogenético confrontaram-se com um aspeto óbvio da experiência humana e, pelo menos, iniciaram uma investigação no âmbito das tradições científicas e humanas ocidentais que fornece (1) um modelo provisório que explica certos aspectos do funcionamento do sistema nervoso central no que diz respeito à experiência religiosa (como descrito acima), e (2) uma metodologia de partida que combina a monitorização do sistema nervoso através do uso de tecnologias electrónicas com uma disciplina para uma introspecção controlada (ver o tutorial online do estruturalismo biogenético em "Métodos Partes 1 e 2" e "Formação para a Antropologia Transpessoal").

A neurofenomenologia coloca a experiência religiosa de novo na vanguarda dos estudos rituais e, ao fazê-lo, continua simplesmente a inversão de Turner em relação a Durkheim, orientando o estudo da experiência religiosa de novo para o corpo humano e para longe das racionalizações sociais superficiais.

Desta forma, a neurofenomenologia também retoma o ponto em que a fenomenologia de Otto parou. A diferença é que, em vez de olhar diretamente para os rituais para encontrar os corolários entre a fenomenologia da experiência religiosa e as estruturas rituais, o estruturalismo biogenético vai diretamente para o sistema nervoso e, a partir daí, procura estabelecer os corolários entre a estrutura ritual e os estados fenomenais.

### *Limitações do estruturalismo biogenético*

Discordo da neurofenomenologia, tal como está atualmente configurada, em três pontos básicos. Devo sublinhar que não estou em posição de argumentar contra os seus dados neurológicos (nem a favor deles); estou antes a abordar o seu modelo da relação entre a atividade ritual, os processos dentro do corpo e as suas potenciais consequências, especialmente em relação às teorias do discurso.

A abordagem interdisciplinar que estou a adotar tem como objetivo introduzir a experiência religiosa nas abordagens antropológicas do ritual, utilizando os conceitos básicos desenvolvidos pelos fundadores da neurofenomenologia. A minha crítica incide apenas sobre certas ênfases que eles colocaram no seu próprio modelo interpretativo que, por sua vez, são o resultado de conceitos desenvolvidos na antropologia estrutural.

Os fundadores da neurofenomenologia são eles próprios antropólogos interdisciplinares. Abordo o seu trabalho da mesma forma que Judith Becker aborda o trabalho de António Damásio; ela emprega o modelo que Damásio desenvolveu como resultado do seu trabalho clínico em neurobiologia.

Em primeiro lugar, há uma ênfase excessiva no papel do mito e da linguagem

incorporada nas suas teorias que parece contraditória com toda a sua premissa. A teoria de Laughlin sobre

"penetração simbólica" é, creio eu, mal concebida; em parte como resultado do seu enfoque no processo mental envolvido na prática ritual meditativa, mas principalmente devido à sua dedicação ao estruturalismo de base linguística de Lévi-Strauss (Laughlin 1990, 8, 78- 79).

O facto de as pessoas meditarem sobre símbolos não se deve, na minha opinião, a qualquer virtude do símbolo em si. O símbolo serve meramente como um ponto focal com o qual se inicia a tarefa de acalmar a mente e mover o corpo em direção à privação sensorial. É o ato de meditação e as horas prolongadas de inatividade e controlo da mente que potencialmente induzem os estados resultantes, não o símbolo. O símbolo em particular é relativamente insignificante.

Embora a "penetração simbólica" possa ser útil em certos aspectos da consideração ritual, como servir para instigar uma procura ou demanda, tal como abordei no Capítulo 8, o símbolo não conduz, por si só, diretamente a um estado físico/emocional, mas, pelo contrário, só pode desencadear potencialmente materiais que já lá estão pelo seu poder de se referir a outra coisa, que são exatamente as propriedades do símbolo tal como descritas por Peirce (Peirce 1955, 102; in Turino 1988, 5) - nada menos, mas certamente nada mais. A meditação prolongada é uma prática ritual desgastante, física e potencialmente emocional, independentemente do que possa parecer a um observador. É a esta fisicalidade que a prática deve a sua eficácia, e não, creio eu, a qualquer "penetração simbólica".

Naturalmente, tendo em conta o que foi abordado anteriormente neste capítulo, há muito em jogo na proposição de que o poder dos símbolos e, portanto, da linguagem em geral, pode ter sido muito exagerado pelos recentes proponentes das ciências sociais.

Considerese que todo o edifício do construcionismo social, incluindo o pós-modernismo, assenta no estruturalismo de base linguística; são modelos intelectuais em si mesmos que, para a sua epistemologia, se baseiam em modelos de funcionamento do intelecto.

A diáde polar de Lévi-Strauss, embora possa refletir uma limitação da linguagem e talvez inquietar a mente de um intelectual até certo ponto, não reflecte necessariamente a natureza da realidade, nem inquieta necessariamente tanto o cidadão comum. Parece que o homem que gesticulava para a convergência de Hermandades a caminho de El Rocío, e que prefigurava a experiência da Sálida, não só parecia não se incomodar com o termo "caos controlado" como, pelo contrário, parecia deleitar-se com ele, tal como os Rocieros se deleitam com o ato de caos controlado que tão bem descreve a Sálida, mas que certamente não contém nem determina a Sálida.

A suposta angústia criada pelas antimonias da vida entre os seres humanos é o que levou Laughlin e os outros a postularem uma série de "impulsos" dentro do sistema nervoso como forma de lhes dar sentido. Estas listas de impulsos (d'Aquili e Newberg 1999, 52) são, na minha opinião, os elementos mais fracos do seu modelo e, não por coincidência, os elementos que não foram apoiados por qualquer evidência neurológica direta. A localização do local onde o cérebro processa a linguagem não constitui a localização de um "impulso" que explique o que o cérebro está a fazer.

Pelo contrário, as provas que surgem parecem contradizer o seu estruturalismo linguístico: "O que é excitante nas novas provas [trabalho neurobiológico sobre transformação e estruturas cognitivas] é que parecem indicar... que tais configurações de elementos são altamente estáveis do ponto de vista neural e

cognitivo

sistemas, que não se alteram facilmente, mas que não são absoluta e permanentemente fixos, nem no sentido ontogenético nem no filogenético, como a estrutura Lévi-Straussiana parece implicar" (d'Aquili e Newberg 1999, 82-83).

Não há aqui espaço suficiente para abordar esta questão em pormenor, mas eu proporia simplesmente que a necessidade de resolver paradoxos - uma característica central do modelo explicativo do ritual de Lévi-Strauss (1963, 80-89) - representa um problema intelectual que pode ou não ser real e, mais importante ainda, pode não constituir uma motivação significativa para as pessoas prosseguirem o ritual religioso; por isso, as pessoas em El Rocío pareciam seguir os seus rituais com grande vigor e intensidade, mas pareciam pouco preocupadas com qualquer angústia existencial intelectualizada, e muito menos motivadas por ela.

Em segundo lugar, a hipotética vexação da mente por opostos polares, postulada tanto por Lévi-Strauss (1963, 70-75) como por Eliade (1963) e consequentemente seguida por uma série de antropólogos e sociólogos, incluindo Laughlin et al. Não só isso, mas, como será abordado no capítulo seguinte e tendo em conta o que já foi altamente sugerido pelas minhas observações em El Rocío, o que parece estar agora a emergir no campo da neurobiologia em relação à música, ao ritual e à consciência humana, sugere que o intelecto pode ser um instrumento de uma evolução emocional, e não o contrário.

A esta luz, qualquer "imperativo cognitivo" (Laughlin 1979, 161), embora talvez seja um conceito útil para explicar o comportamento de acordo com um quadro preconcebido, pode não ter muito a ver com a razão pela qual os seres humanos se comportam da forma como o fazem.

Finalmente, os proponentes do estruturalismo biogenético não têm em conta o facto, como já salientei, de que muitos rituais não têm como objetivo estimular o sistema nervoso para uma experiência mística e, além disso, pode dizer-se que muitos, se não a maioria dos rituais, o evitam deliberadamente (por exemplo, a maioria dos casamentos, funerais e baptizados).

Ao não compreenderem o papel que a dinâmica entre a experiência e a representação desempenha no desenrolar de um sistema ritual, os proponentes da neurofenomenologia criaram inadvertidamente uma noção estática de ritual que não dá conta nem da variedade de rituais, nem da variedade de rituais dentro de um único sistema ritual, nem da própria existência de sistemas rituais em primeiro lugar, por oposição a uma coleção de práticas místicas transculturais.

### *Resumo do tratamento do mito/ritual nas várias escolas da teoria do ritual*

No que diz respeito à tabela abaixo, as letras da terceira coluna, R e M, significam ritual e mito. Descrevem, como rácios simplificados, a ênfase proporcional entre os dois elementos da experiência (ritual) e da representação (mito), tal como se apresentam nas várias escolas da teoria do ritual abordadas: Um grande M ou um grande R sugere que o mito ou o ritual é o foco de atenção; um grande R e um pequeno m sugere que ambos são considerados, mas a ênfase está no ritual e vice-versa. Além disso, se faltar uma letra, então essa abordagem teórica, para todos os efeitos práticos, rejeita-a como desnecessária. Os parêntesis indicam que estão presentes, mas apenas nominalmente, como no caso da escola sociológica.

<b>Pós-modernismo</b>	Experiência e representação são indistinguíveis. Ritual como texto	M
<b>Discurso</b>	A realidade como produto do discurso social O discurso é um instrumento das relações de poder. O ritual como texto. Auto-produto subjetivo de narrativas socialmente posicionadas	O di
<b>Estruturalismo</b>	A consciência é uma função da linguagem que fraciona a realidade em diádes binárias discretas. O ritual é um ato fútil atividade que tenta reintegrar a consciência num todo	a
<b>Sociológico</b>	Embora Durkheim desvalorize o mito e considere o ritual, nega a experiência religiosa e substitui a mitologia por outro mito: a psicologia da projeção inconsciente.	[R/M]
<b>Psicológico</b>	Usa o mito para descodificar a motivação inconsciente para o comportamento de M/r. O ritual reproduz as motivações do mito.	par co . O
<b>Fenomenologia 2 Eliade</b>	: A experiência religiosa é um produto do encontro do homem com o símbolo. O ritual reencena a experiência mítica conteúdo (uma reapresentação). O ritual não tem importância; A mente formula o mito como uma resposta ao "horror da história". Seguem-se os rituais como representações do conteúdo mitológico.	e
<b>Funcionalismo</b>	O mito é uma sobreposição que permite que os rituais regulem o comportamento social R/m; o que é importante é o sistema de rituais.	R/m
<b>Fenomenologia 1 Procurava</b>	cor relações estruturais rituais com a experiência religiosa universal Rm; "awe e tremendum" eram reacções à experiência que o ritual procurava gerar.	exp

<b>Escola de Mitos</b>	mitos permitem uma visão da "mente primitiva". Rituais são instáveis e sem importância.	M
<b>Escola Ritual</b>	O ritual é a base experiencial geradora de representações mitológicas [do mito/ritual] Estas representações podem ser mais confuso do que útil.	R
<b>Biogenética Estruturalismo</b>	Reconhecimento da experiência religiosa como uma função semiótica relação de reintegração entre consciência e ambiente num todo coerente através da manipulação ritual do sistema nervoso. Existe alguma ambiguidade quanto ao papel que o mito e o símbolo desempenham na determinação da experiência religiosa.	R/m(?)

## *Resumo: O problema*

Tendo em conta o comentário de Bell sobre a tendência crescente para a abstração nas humanidades (Bell 1997, 21), se começarmos no fundo da lista, podemos ver essa tendência reflectida no padrão da terceira coluna à direita, à medida que se move para cima. Começando com a Fenomenologia 2 - a fenomenologia de Eliade que declara a experiência ritual como o resultado do encontro simbólico dentro da mente - há uma clara progressão da ênfase na abstração e na linguagem à medida que a coluna se move para cima e chegamos à atual expressão do pós-modernismo no topo, em que todos os fenómenos, toda a experiência, é considerada como um texto. A realidade da experiência religiosa, ou de qualquer outra experiência, é negada no topo da lista como sendo condicionada por representações dentro da mente e, no entanto, a experiência religiosa é o objeto central de análise apenas no fim da lista. No entanto, a tendência para a abstração e simbolização da experiência, e para se afastar da experiência religiosa como fenômeno próprio, persiste mesmo no estruturalismo biogenético devido à manutenção do estruturalismo linguístico na sua premissa teórica básica, tal como descrevi acima.

O problema a que me refiro, no entanto, não é a tendência para a abstração em si, mas sim o facto de que, quando o corpo das teorias rituais é tomado como um todo, torna-se evidente que as teorias em geral estão por vezes em contradição diretaumas com as outras. Nos dois extremos, temos as escolas do funcionalismo e do estruturalismo. No funcionalismo social, o corpo de abordagens teóricas analisa o ritual, ignorando qualquer conteúdo mitológico. No estruturalismo temos o mito analisado exclusivamente e o ritual descartado como insignificante.

Na base deste espetro de distinções teóricas está o próprio item com que os estudos rituais começaram: a própria dinâmica mito/ritual em que, se o significado do ritual é enfatizado, então o significado do mito é proporcionalmente enfatizado, e se o mito é enfatizado, então o ritual é correspondentemente diminuído. Esta dialética persiste no estruturalismo biogenético, em que as contradições inerentes são expostas ao longo da linha de falha da mesma dinâmica mito/ritual: Ao começarem com a neurobiologia da experiência religiosa (a parte biogenética), os proponentes da neurofenomenologia mantêm a centralidade do ritual como sendo o local da sua manifestação, mas, paradoxalmente, na medida em que propõem uma teoria concomitante correspondente da eficácia simbólica (a parte estruturalista), têm de postular continuamente uma série de "impulsos" comportamentais abstractos que afastam cada vez mais a teoria global da experiência religiosa propriamente dita e a levam para camadas crescentes de abstracções explicativas para as quais há cada vez menos provas neurobiológicas. A teoria em si começa a degenerar numa série de representações cada vez mais abstractas da sua própria premissa teórica; o impulso 1 é explicado pelo impulso 2, é explicado pelo impulso 3, e assim por diante (d'Aquili e Newberg 1999, 52), em vez de permanecer ligada à realidade da experiência religiosa como estando enraizada no sistema nervoso central, que era a premissa original. É como se a teoria evolutiva do estruturalismo biogenético seguisse a mesma progressão em direção a uma série interminável de abstracções que conduziu o estruturalismo de base linguística ao pântano do pós-modernismo.

É evidente que não se trata de uma simples questão de determinar qual das escolas de estudos rituais está completamente correcta ou completamente errada. Cada uma delas tem

forneceram conhecimentos úteis para o estudo do ritual e, consequentemente, para o estudo das humanidades em geral. Proporei que existe um fenómeno subjacente ao qual cada escola de pensamento abordou uma parte - um processo cujas relações estruturais internas mudam à medida que o processo passa por diferentes fases. Proporei que os "marcadores" desse processo se encontrem na relação mutável entre a dinâmica mito/ritual. No Capítulo 13, proporei que a relação proporcional dentro da dinâmica mito/ritual coloca o ritual dentro de um continuum que caracteriza o ritual como sendo mais ou menos experiencial, ou simbólico, relativamente a outros rituais dentro de um sistema específico de rituais (também a ser definido no Capítulo 13). Estou a propor que as observações dos analistas deste processo, tal como se manifesta em diferentes fases, ou seja, diferentes rituais dentro de um sistema de rituais, sem considerar a sua relação com outros rituais dentro do sistema, conduziram a diferentes teorias sobre a natureza do ritual.

Por exemplo, se considerarmos as três categorias de rituais que são centrais na romaria de El Rocío - a Missa, as Procissões e a Salida - podemos ver imediatamente que a relação entre símbolo e experiência é notoriamente diferente. Se três analistas diferentes tivessem olhado apenas para um desses rituais e formulado uma teoria do ritual baseada apenas nesse ritual, poderiam facilmente ter chegado a teorias completamente contraditórias sobre o que poderia ser o objeto do ritual católico andaluz e do ritual em geral. A diferença entre estes três rituais, tal como os descrevi na Parte II, é o seu nível de experientialidade. Se começarmos pela missa, as evidências apontam-nos para a conclusão de que o que motiva as pessoas a realizar o ritual é o seu conteúdo simbólico. Mas se começarmos com a Salida, as evidências sugerem

que é a experiência do ritual em si que é convincente; e com as procissões, uma certa proporção entre os dois.

O que estou a propor é uma teoria que ponha em relação os conhecimentos das várias escolas de teoria ritual num todo coerente que revele o que é valioso em cada teoria e como esses conhecimentos se apoiam efetivamente uns aos outros. No entanto, estou convencido de que a melhor forma de abordar este problema é através da relação entre a música e o ritual. Como salientei na Parte II, há uma função semiótica em ação num ritual musical que aponta para um modelo de fenomenologia ritual que vai para além das limitações de uma abordagem estruturalista linguística. No campo da etnomusicologia, um campo que se poderia argumentar que também começou com o estudo do ritual comparativo, o debate mito/ritual encontra um análogo direto no debate música/linguagem.

Se considerarmos o título do livro de William James, *The Varieties of Religious Experience* (1902), e considerarmos o seu tópico e conteúdo como uma tentativa de compreender o que representam os vários comportamentos ou experiências religiosas, e depois substituirmos a palavra "variedade" pela palavra "formas" para lermos, "As Formas da Experiência Religiosa", então, tendo em conta o que foi sugerido na Parte I relativamente à forma musical, ao seu potencial para a morfologia e à sua relação com o ritual musical, podemos achar que um melhor ponto de partida para abordar uma teoria do ritual é abordá-la a partir da direção do ritual musical. As formas rituais religiosas musicais, enquanto expressão particular das variedades da experiência ritual religiosa, podem fornecer conhecimentos inesperados sobre o que está subjacente à experiência religiosa. Como se tornará evidente no Capítulo 12, o que é central para o estudo do ritual musical como um

estudo em fenomenologia é uma ênfase

sobre as relações entre a música, as emoções e o transe, em vez da estrutura da linguagem e da cognição. Existem também provas neurobiológicas que apoiam a relação íntima entre as emoções, a consciência e a música nas teorias de Nils Wallin, que serão analisadas no final do Capítulo 12.

Em suma, as velhas ideias e modelos que relacionam a evolução da consciência humana com a estrutura da linguagem e as suas funções cognitivas, teorias que dominaram as humanidades durante a maior parte do século passado, podem estar a dar lugar a uma compreensão mais ampla e abrangente da consciência como sendo um produto da evolução emocional intimamente ligado ao fluxo tonal e às estruturas musicais. Mais uma vez, os estudos rituais estarão no centro, e no centro dos estudos rituais está o mito/ritual análogo ao processo semiótico básico da experiência e da representação.

## Capítulo 12: Mito e Ritual em Etnomusicologia

### *Música, transe e emoções: Uma oportunidade para estudar a fenomenologia ritual*

O que se segue não pretende, de forma alguma, ser um levantamento da teoria etnomusicológica. A tarefa é muito menos ambiciosa. O que me proponho realizar neste capítulo é um breve levantamento específico da forma como o papel da música tem sido visto teoricamente na sua relação com o ritual e o transe, em paralelo com as tendências que discuti no Capítulo 12 relativamente à dinâmica do mito e do ritual em termos de experiência e representação (ou experiência e símbolo). Escolhi apenas um número selecionado de analistas de rituais, que considero representarem as posições teóricas básicas sobre o tema da música, das emoções e do transe ritual. Não são certamente os únicos, e talvez alguns leitores sugiram que não são os mais importantes, no entanto, na minha opinião, são as melhores escolhas para representar as várias posições sobre as questões que nos preocupam aqui.

A razão pela qual me concentrei no tema do transe e das emoções tem duas vertentes: Em primeiro lugar, o transe e a sua relação com as emoções proporcionam aos estudos rituais um confronto visceral com a fenomenologia. O objetivo de estudar um ritual de transe é que, a certa altura de qualquer análise, o analista tem de abordar os aspectos fenomenológicos do transe, de uma forma ou de outra. Fazer uma análise de um ritual de transe e ignorar o fenômeno do transe é não ter analisado o ritual de todo.

Em segundo lugar, o estudo do transe ritual na etnomusicologia coloca a música e o transe

em relação direta. Mais uma vez, a fenomenologia do transe e a sua relação com a música têm de ser abordadas. Esta relação, como será revelado na discussão que se segue, reflecte a mesma dinâmica mito/ritual que opera no campo geral dos estudos rituais e tem um análogo direto no debate música/linguagem (ou discurso).

### ***Onde a música deve ser analisada como veículo de discurso - como um texto***

Jean-Jacques Nattiez argumentou na sua obra *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (1990) que a resposta musical é socialmente construída através do discurso *sobre* a música. A música é um portador de símbolos, mas não tem uma essência para além da sua comunicação simbólica. Por outras palavras, a música é considerada e analisada como um texto em que o discurso sobre o texto constitui o *significado* da música - e, através do seu significado, as suas qualidades subjectivas como uma construção social. Deste modo, a música pode ser vista como atingindo uma realidade subjectiva através do mesmo processo utilizado pelos seres humanos: um "eu" subjetivo (afetividade musical) através do seu posicionamento social (associações encenadas) e a sua "vida" como uma série de discursos consecutivos e mutáveis ao longo do tempo. O que Nattiez fez com a subjetividade musical é paralelo ao que o pós-modernista Jaques Lacan teorizou sobre a subjetividade humana (Appignanesi e Garratt 1999, 88-91).

Talvez isto não seja realmente uma surpresa, considerando as associações de longa data (muitas vezes contestadas) entre a subjetividade humana e a estrutura musical.

Nattiez propõe que o conteúdo musical resulta de uma construção social que é, no entanto, um produto principalmente da elite privilegiada ou com poder através

do poder

da *crítica*. Ele dá ao crítico e ao compositor o mesmo poder sobre a estética e a poética.

A teoria assenta em duas suposições: (1) que a música não tem poder inerente para induzir resultados fenomenológicos, e (2) que a criação musical é social e não cultural. Implícita neste segundo ponto está a crença de que uma diretiva emitida pela élite relativamente à estética determinará a estética popular.

Argumentarei, usando El Rocío como exemplo, que toda a noção de um processo descendente/ascendente com origem na estrutura social no que respeita à música e à estética é grosseiramente exagerada pelos analistas sociais que partem dessa mesma suposição. A música de El Rocío sugerirá que a "música popular" pode ser vista simplesmente como o estado de uma determinada arte musical nesse momento específico e que é mais provável que seja um fenómeno de estrutura trans-social que reflecte uma estética partilhada do que uma estética que reflecte relações de poder (um exemplo da criação da forma musical e da sua relação com a estrutura social foi tratado na Parte I).

Parte do argumento reside no facto de a música implicar uma afetividade fenomenológica, e isto é especialmente verdade no caso da música que está em processo de criação ou de transformação, como é o caso dos locais de geração cultural como a peregrinação. Se El Rocío é um exemplo, os sítios de criação musical não são restringidos ou condicionados pelo posicionamento social, como sugerem os defensores das escolas de pensamento discursivas, como a de Nattiez.

*A fenomenologia é um hábito aprendido, socialmente construído, e a música actua apenas como um sinal para induzir o comportamento ritual*

Gilbert Rouget, na sua principal obra, *Music and Trance: Toward a Theory of Relations between Music and Possession* (1985), centrou-se na relação entre a música e o transe. Ele concluiu que, embora a música esteja envolvida na indução do transe, ela não tem poder intrínseco nesse processo. Em vez disso, o seu papel limita-se ao de um portador de símbolos - uma mensagem codificada, compreendida apenas pelos praticantes do ritual, que desencadeia uma resposta a comportamentos aprendidos. O trabalho de Rouget como etnomusicólogo apoia o trabalho teórico de Nattiez, nomeadamente uma abordagem semiológica da afetividade da música, em que o efeito musical é considerado estritamente uma construção social.

Rouget também modela a possessão do transe como uma identidade socialmente construída com a qual o transexual, por sua vez, se identificaria. Rejeita completamente a noção de qualquer relação entre neurobiologia e padrões de percussão, bem como qualquer relação emocional essencial que não seja socialmente construída. O seu trabalho sugere então que não existe uma relação estrutural entre a música e o transe, ou entre a música e as emoções.

*Onde a estrutura ritual, a estrutura sonora e a fenomenologia parecem ser isomórficas*

Steven Friedson, no seu *Dancing Prophets* (1996), argumentou que as próprias estruturas musicais são o elemento-chave: "O que os etnógrafos têm negligenciado repetidamente nas suas investigações sobre o mundo da cura africana

são as dimensões musicais da experiência." (Friedson 1996, 168). A sua experiência entre os

Tumbuka explorou a forma como utilizam a música como terapia, naquilo a que chamou uma "tecnologia de cura" (165-166). No que diz respeito ao efeito da música tanto na cura como na provocação de transe e estados alterados semelhantes, concluiu que estão diretamente relacionados com os efeitos dos ritmos cruzados da música no sistema nervoso: "O que é explorado no batuque da *vimbuza* são as fronteiras multiestáveis entre configurações polifónicas e policinéticas; na dança de transe da *vimbuza*, as fronteiras entre o homem e o espírito: ontologicamente, aquilo que separa os objectos dos sujeitos" (169).

O conceito da fusão eu/outro é algo que tem analogias nas relações signo/objeto no âmbito da semiótica. A relação paralela entre signo/objeto e eu/outro, tal como se manifesta numa experiência musical, é maravilhosamente revelada pela própria experiência de Friedson: "As minhas fronteiras entre o eu como sujeito e o som do tambor como objeto estavam a perder o seu significado..." (161).

A linguagem é sempre confundida pelo colapso do sujeito/objeto, tal como representado na fusão eu/outro, porque, pela sua própria natureza, é constituída pelo "fossos" entre os dois; o signo e o seu objeto. O seu colapso marca a fronteira da linguagem, mas não da subjetividade ou da experiência.

No entanto, Friedson está perfeitamente consciente das questões que podem surgir relativamente à sua própria subjetividade e tem o cuidado de analisar as suas experiências e as suas observações de forma a revelar claramente que constituem uma forma de saber, uma forma de estar no mundo. Chega às suas conclusões com a mesma força com que Rouget chegou às suas: "Esta realidade clínica musicalmente constituída, que faz parte do sistema de saúde Tumbuka, não é uma construção abstrata mas um processo vivo e, como tal, tem mais a ver com uma ontologia da

energia do que com uma estética da música" (163). É evidente que ele está a

A partir das suas próprias experiências, mas como argumentei no Capítulo 6 relativamente à juerga, essas experiências rituais musicais podem ser analisadas como um processo que manifesta certas características observáveis. É a este tipo de processos observáveis que penso que ele se está a referir quando diz: "O que procurei descobrir neste livro é uma etnomusicologia de uma realidade clínica" (167). A sua experiência profunda e íntima com estes rituais musicais leva-o a concluir que: "A música pode ser, de facto, um modo privilegiado de ser, um modo de ser-no-mundo que está para além ou antes dos fenómenos linguísticos e que, por isso, é especialmente digno de investigações ontológicas sérias. A linguagem, apesar da afirmação de Heidegger, pode não ser a única casa do Ser. Para inverter a direção analítica, uma análise da experiência musical, a arte temporal por excelência, pode de facto dar um contributo importante para uma ontologia fundamental cuja própria essência é a temporalidade" (167).

É evidente que a posição de Friedson é radicalmente diferente da de Rouget. As próprias experiências de Friedson, combinadas com o que os seus informadores lhe ensinaram, levaram-no a um conhecimento da experiência de transe e da sua relação com a música que relacionava diretamente as estruturas musicais com o seu estado fenomenológico.

### *Onde a estrutura musical e as estruturas sensoriais do sistema nervoso são isomórficas*

O trabalho de Nils L. Wallin aloja a afetividade da música nas estruturas do cérebro que se acredita funcionarem abaixo, ou independentemente, das estruturas atualmente associadas às faculdades linguísticas. Chega mesmo a dizer que as nossas

respostas musicais estão enraizadas na nossa evolução e partilham respostas comuns a

as encontradas noutros mamíferos. Ele usa o termo "isomórfico" para descrever o paralelo estrutural direto entre a estrutura musical e a resposta no sistema nervoso.

Uma das contribuições mais provocadoras para *The Origins of Music* (Wallin, Merker e Brown 2000) é um artigo intitulado "A Neurobiological Role of Music in Social Bonding" de Walter Freeman (2000, 411-424). O que é mais relevante no artigo para este trabalho é a sugestão de que existe uma ligação direta entre os efeitos da ligação emocional induzida musicalmente e o desenvolvimento do intelecto na evolução humana: "Concluo que a música e a dança tiveram origem na evolução biológica da química do cérebro, que interagiu com a evolução cultural do comportamento. Isto levou ao desenvolvimento de tecnologia química e comportamental para induzir estados alterados de consciência." (Freeman 2004, 422).

Como deixei claro nas Partes I e II, aquilo a que estou a chamar estruturação emocional teve um papel proeminente em El Rocío em ligação com práticas musicais ritualizadas. O que Freeman parece estar a explorar é o processo bioquímico que permite a excitação emocional e a estruturação através da música e do ritual; mas o processo em si surge não só como resultado das possibilidades inerentes à evolução bioquímica, mas também porque esses potenciais latentes são eles próprios estruturados através de comportamentos intencionais.

*O desencadeamento de construções fenomenológicas aprendidas desempenha um papel parcial, e a relação entre a neurologia e as estruturas sonoras também desempenha um papel*

Judith Becker, trabalhando em estreita colaboração com o trabalho neurobiológico de António Damásio, escreveu o trabalho etnomusicológico

inovador; *Deep Listeners*:

*Music, Emotion, and Trancing* (2004), que se situa numa posição intermédia entre Friedson e Rouget (ambos referidos no seu trabalho). O modelo tem três características principais:

**O proto-self:** processa a informação como perturbações, ou estímulos do meio ambiente, bem como dentro da unidade biológica. Mantém a homeostase e não tem consciência.

**O núcleo do self:** percebe as mudanças que ocorrem dentro do proto-self e estabelece um "eu" para o qual essas mudanças, ou perturbações, como imagens sentidas, ocorrem para o "sentido corporal integrado", como Becker se refere a ele (146).

**O eu autobiográfico** (o eu como narrativa): As mudanças, ao longo do tempo, recorrem à sensibilidade imediata do eu central, e as memórias acumuladas de mudança armazenadas na memória autobiográfica produzem uma narrativa contínua do eu que é autoconsciente, mas com hábitos e expectativas.

Em termos de semiótica, podemos ver o *proto-self* como modelando a primeira fase do processamento da experiência pelo sistema nervoso; o *core-self* como a formulação da experiência em signos e símbolos para o self; e o *self autobiográfico* como o utilizador de símbolos, o processador de signos. Podemos sugerir provisoriamente que estas fases no processamento e representação da experiência correspondem aproximadamente às três categorias de ser de Peirce: Primeiridade, Segundidate e Terceiridade.

O processo de arrastamento da comunidade no ritual através da música e das crenças partilhadas cria um ambiente em que o arrastamento comunitário pode ter lugar. Becker utiliza a teoria da autopoieticidade de Maturana e Varela da sua obra *The*

*Tree of Knowledge* (1987) como forma de explicar a natureza do arrastamento como um processo de

A homeostase praticada por todas as unidades autocriadoras e de auto-monitorização através de um meio chamado "acoplamento estrutural" (Becker 2004, 121-122).

Neste modelo, a unidade de auto-monitorização (neste caso o ser humano, mas a que nível não é claro), as perturbações no ambiente são avaliadas internamente quanto ao grau em que a unidade irá interagir com as perturbações e ainda manter os seus próprios limites estruturais: "...o próprio organismo 'determina' quais perturbações são 'permitidas', como e em que grau uma perturbação será modificada. Assim, as perturbações nunca causam as mudanças num organismo; apenas podem instigar ou despoletar a mudança" (121).

A proposição de que qualquer sistema auto-organizado pode determinar, como uma escolha, de que forma será afetado pelo ambiente é problemática. Uma coisa é dizer que uma entidade autoconsciente sente um estímulo e interpreta-o como uma emoção, mas outra coisa é dizer que todos os efeitos do estímulo mudam apenas na medida em que a mudança é *permitida*. Certamente que se a temperatura de uma sala for aumentada para 350 graus haverá mudanças quer a entidade as permita ou não, o mesmo se passa com um som musical extremamente alto.

No entanto, o processo de arrastamento, em que a música pode desempenhar o papel dominante, é o meio pelo qual a comunidade ritual dá origem a uma segunda narrativa, a narrativa mitológica que é então completamente interiorizada pelo transeunte, e esta narrativa substitui a narrativa interior do transeunte. Becker considera que a distinção de Damásio entre o sentido corporal integrado da consciência central e a consciência linguística do eu autobiográfico "...permite-me imaginar melhor a neurofisiologia do transe como a substituição de uma persona de transe durante o transe, um eu autobiográfico circunscrito e alternativo que

desempenha um papel prescrito

dentro de uma narrativa sagrada estável" (Becker 2004, 146).

O próprio transe consiste numa deslocação do eu autobiográfico, enquanto narração, para uma segunda narração - uma narração mitológica colectiva.

Para além disso, há a questão da mudança; como é que ocorrem mudanças estruturais de modo a que os transeuntes no ritual balinês *Bebuten*, por exemplo, não sangrem depois de se esfaquearem? Presumivelmente, a narrativa mitológica torna-o possível, mas como é que isso é conseguido? Mas poderá uma mudança na *narrativa*<sup>37</sup>, causar uma mudança na estrutura biológica? Se entendermos a palavra "narrativa" da forma como Becker e Damásio estão a usar o termo, temos de nos remeter para os princípios básicos do estruturalismo de base linguística e para a sua evolução nas várias escolas de construcionismo social abordadas no Capítulo 11. O que estamos realmente a considerar como sendo a influência operativa dentro da "narrativa" é o termo abrangente *discurso*, tal como é utilizado pelos defensores do construcionismo social. Do ponto de vista desta clarificação da terminologia, podemos ver que tanto Becker como Damásio estão, num grau significativo, a subscrever alguns dos princípios básicos do construcionismo social, especialmente Becker, tendo em conta as suas referências teóricas a Maturana e Varela, tal como citado anteriormente. Apesar de o construcionismo social ainda abranger um amplo espetro teórico de graus, o eu subjetivo é visto como um produto do discurso social cuja eficácia operativa é o alegado poder da linguagem (Burr 1995, 134-137,146-153); assim, o eu<sup>38</sup> *languageado*, como uma "narrativa". Becker afirma que a capacidade da pessoa em transe para evitar a hemorragia tem mais a ver com a narrativa socialmente construída, da qual o eu subjetivo é um produto, do que com qualquer relação inerente entre a música e o estado de transe. O facto de a narrativa

interior de um indivíduo poder ter algo a ver

com a determinação da sua experiência tem de ser verdadeira a um certo nível. Mas a questão mantém-se: Poderá o transexual evitar uma hemorragia em resultado da sua "narração" interior alternativa?

A relação signo/objeto na linguagem é uma relação arbitrária. Se a linguagem interior pára, apenas para ser substituída por outra linguagem interior, embora diferente da primeira, que qualidades inatas teria sobre a biologia uma mudança nas relações signo/objeto da mesma categoria? A auto-narração, enquanto sistema de signos para o "eu" dentro de um sistema biológico autopoietico, substitui esse sistema de signos por um sistema de signos que foi atribuído a um outro sujeito, um sujeito constituído como sistema de signos "Tu", mas que anteriormente, antes da substituição, era um "outro" objetivo constituído dentro do sistema de signos "Eu". O que era anteriormente um objeto torna-se o eu subjetivo, substituído por um sistema de signos "Tu". Enquanto a deslocação do sistema simbólico "Eu" (enquanto representação da mente/corpo) por um outro (uma ordem simbólica "Tu" criada através do discurso social comunitário) parece convincente desde que seja vista como uma encenação, como é que existe um "Tu" biológico correspondente que é significativamente diferente da biologia original? Em que "casa" biológica residia anteriormente, ou estamos de facto a falar de aceder a potenciais ocultos dentro do eu total que estiveram sempre presentes? De qualquer forma, enquanto representações simbólicas do proto-self, as duas narrativas diferentes estão apenas a reapresentar o mesmo continuum biológico. Terá algo mais entrado no processo? O que é que mudou: a narração enquanto ordem simbólica ou a ordem biológica? É evidente que se trata do mesmo corpo e que apenas o sistema de signos do seu próprio funcionamento interno mudou. Será isso suficiente para alterar as estruturas

biológicas? Becker coloca uma grande ênfase na

relação entre excitação emocional e escuta profunda e, consequentemente, para a experiência de transe: "Porque a excitação emocional é uma condição prévia para a escuta profunda e para o transe, a música pode desempenhar um papel central como precipitador do transe, tal como o faz como precipitador de sentimentos transcendentes nos ouvintes profundos" (Becker 2004, 147).

Numa secção intitulada *Trancing and Language*, Becker deixa claro que considera que a relação entre o transe e a música é quase inteiramente mediada pela linguagem, ou seja, que a música funciona para transportar conteúdos simbólicos: "As experiências de transe são socialmente construídas e pessoalmente vividas dentro de uma cosmologia religiosa particular que encoraja alguns tipos de sentimentos e alguns tipos de atitudes corporais, e restringe outros. Os processos de transe estão inseridos em visões do mundo... que são encenadas por pessoas em transe... são inseparáveis de entendimentos linguísticos" (Becker 2004, 27).

Para Becker, a fenomenologia ritual do transe é muito menos uma comunhão com a estrutura musical (embora, como arrastamento communal, o seu papel seja importante) e muito mais uma deslocação de um guião para outro, de uma língua para outra, de uma ordem simbólica para outra. A mudança na ordem simbólica criaria a mudança nas estruturas biológicas, enquanto que para Friedson há uma comunhão com a energia padronizada - um padrão que é isomórfico com os padrões musicais - e estes padrões reestruturam a biologia que, por sua vez, resulta numa nova ordem simbólica como reflexo da mudança na biologia, mas não o contrário. A linguagem sobre a experiência surge depois, não antes. Friedson interpreta o processo desta forma: "A estrutura existencial da própria música, onde os profetas dançantes e os espíritos tocados por tambores são trazidos para uma presença fenomenológica

incorporada" (1996, 128).

O que se segue, no entanto, é Becker citar Damásio numa outra questão-chave que tenta explicar como é que uma mudança no guião, uma mudança na narração, pode possivelmente criar mudanças biológicas. Damásio começa por afirmar que a resposta posterior a um estímulo que resulta numa imagem de dor é tanto uma função do cérebro como o estímulo original, ou seja, são de igual magnitude. No entanto, não se refere apenas à imagem da dor, mas também à lesão tecidual que lhe deu origem. Daqui conclui que "...é um processo que inter-relaciona padrões neurais de danos nos tecidos com os padrões neurais que representam você, de tal forma que pode surgir um outro padrão neural - o padrão neural de você saber, que é outro nome para consciência.... Se este último processo inter-relacional não ocorrer, você nunca saberá que houve danos nos tecidos do seu organismo.... Se não houvesse você e não houvesse saber, não haveria forma de você saber, certo?"

(Damásio 1999, 73; in Becker 2004, 148)

Damásio está a tentar enraizar na biologia a afirmação de que as representações da experiência são, em magnitude, iguais à experiência - um argumento que parece estar subjacente a grande parte da teoria do discurso em geral - mas, neste caso, simplesmente não faz sentido. A construção social da realidade é um processo simbólico e, como tal, está limitada às áreas da atividade humana mediadas pelo processo simbólico. Dizer que o facto de um tecido ser queimado a 350 graus Fahrenheit é um processo simbólico que pode ser negado pela falta de representação química e simbólica - seja como uma "escolha" ou como uma negação através de uma consciência ausente - é problemático.

Há também a questão dos limites da escolha no que diz respeito ao construcionismo social, ao transe e ao conceito de sistema autopoietico. Jim Wafer,

em *The Taste of Blood: Spirit Possession in Brazilian Candomblé* (1991), Jim Wafer fornece uma

Um excelente exemplo de como o transe pode afetar e até obrigar as pessoas. A história de Wafer é sobre sua iniciação no *Candomblé* brasileiro. No entanto, apesar de ter acabado por sucumbir ao desejo de experimentar o transe, resistiu-lhe da primeira vez que este o atingiu. O seu amigo, um marxista convicto, recusou-se a reconhecer o transe como real, mas quando ele finalmente começou a sentir o transe a vir sobre ele involuntariamente, parou as suas investigações porque sentiu que não podia resistir à compulsão do transe que o estava a assaltar através da música ritual (Wafer 1991, 94-95). O que é que isto diz sobre a condição dos sentimentos partilhados comunitariamente e o papel da excitação emocional que esses sentimentos, juntamente com a música, provocam como sendo um requisito para o transe?

### *O mito e o ritual entre três abordagens gerais do transe*

Para Rouget, o mito e a narração são a única realidade no transe. Para Friedson, o ritual cria a realidade. Embora Wafer entre em alguns detalhes sobre o contexto mitológico do *Candomblé*, ele passa muito mais tempo descrevendo os comportamentos dos possuídos em relação a categorias de entidades espirituais. No fim de contas, a possessão é muito mais uma tecnologia do que uma encenação - e é por isso que, dentro do sistema ritual global de diversas práticas em diferentes contextos, Wafer chega a saber que alguns transes são teatrais e outros, como a sua própria experiência, não o são definitivamente. Nestes últimos, o ritual cria o mito, e não o contrário. Friedson considera a relação entre a música, o transe e o espírito como relações de "energia padronizada" que resultam numa maior capacidade de auto-reestruturação da ontologia da energia" (Friedson 1996, 163). Esta abordagem é

muito mais semelhante à forma como Katz entendeu a "ebulição

"energia" dos !Kung para trabalhar (Katz 1982).

Para Becker, o transe é basicamente uma encenação de conteúdos mitológicos conseguida através de uma deslocação da narrativa individual para uma narrativa construída coletivamente. O papel da música é ambíguo, mas ela funciona mais como uma ordem simbólica (linguagem) do que como a força padronizada que Friedson e Wafer sugerem: Aqui está novamente a interpretação de Becker do transe que, quando contrastada com as outras duas, pode ser vista como marcadamente diferente: "As experiências de transe são socialmente construídas e pessoalmente vivenciadas.... Todas as experiências de transe são realizadas no âmbito de uma compreensão particular do sagrado e interpretadas pelo transeunte de uma forma que é congruente com as compreensões do seu grupo social; são inseparáveis das compreensões linguísticas" (Becker 2004, 27).

De Rouget a Becker e a Friedman: A procissão da ênfase é contraditória nos extremos e ambígua no centro.

<b>Rouget</b>	M	O mito domina.	A música funciona como discurso. O transe é completamente construído socialmente.
<b>Becker</b>	M/r	A encenação mítica impulsiona o ritual.	A música funciona como auxiliar da narrativa. O transe é um discurso como narrativa mitológica.
<b>Friedson</b>	R	A manipulação ritual cria a fenomenologia do transe.	Música e ritual são praticamente sinónimos.

A relação entre a música e o discurso é análoga à relação entre o ritual e o mito. Será que os três investigadores estão correctos, mas que estavam a observar não só rituais diferentes, mas também funções rituais diferentes? A chave para

compreender as suas diferenças está contida na relativa

proporções da dinâmica mito/ritual, ou da relação música/discurso.

### ***Transe simbólico***

Nesta secção, vou propor algumas ideias sobre o ritual que espero que ajudem a reconciliar as posições de Friedson e Rouget, cujas posições vejo como outro análogo da dinâmica mito/ritual do processo de experiência e representação que tem sido tão importante no desenvolvimento dos estudos sobre o ritual. A ambiguidade de Becker constitui um excelente ponto de partida. Fornece-nos uma pista importante na sua escolha de ilustrações para *Deep Listeners*.

Uma fotografia, de um grupo de *qawwali* (cantores e músicos das tradições sufis do Paquistão e do Norte da Índia), mostra-os sentados no que parece ser uma espécie de palácio ou uma grande villa, talvez até o túmulo de um santo, numa posição que sugere que estão a dar um concerto.

Outra placa é uma miniatura do século XVI que representa sufis dançando na floresta. Um deles desmaiou em primeiro plano e está a ser assistido por outro sufi. Dois músicos tocam flauta e tambor, um bate palmas, dois observam (um com uma conta rosa), enquanto dois dançam a dança em espiral caraterística da seita sufi Mevlevi, fundada pelo famoso poeta/sufi Jalaluddin Rumi (1207-1273).

O contraste entre duas tradições afins diz muito sobre a diferenciação ritual. Embora ambos sejam exemplos de música de transe e de tradições afins (sufismo), são executados em condições diferentes e, sugiro, com objectivos diferentes. Estes objectivos podem não ser aparentes à primeira vista, mesmo através de uma observação direta.

Becker descreve os aspectos emocionais/musicais "guiados" das actuações *qawwali*: Um *habitus* sufi de ouvir uma cerimónia musical envolve uma sequência de emoções, sentimentos e acções a que se poderia chamar um "guião" (Schank e Abelson 1977, 36-68; Russell 1991a, 1991b). Os guiões são como as liturgias, na medida em que prescrevem uma sequência mais ou menos fixa de acontecimentos... para incluir também as respostas afectivas e fenomenológicas... o efeito do guião, quando totalmente executado, é a alegria final de um conhecimento direto e pessoal de *Alá*" (Becker 2004, 82).

Este é um argumento a favor dos aspectos culturais e construcionistas sociais da emoção e do transe que coincidem com os exemplos que se enquadram no cenário representado no prato. Esse cenário retrata um ritual que é altamente socializado, já totalmente investido na ordem social. Mas será que podemos realmente acreditar que de cada vez que o guião é "encenado" resulta uma comunhão direta com Deus?

Para um observador de uma cultura em que o transe é relativamente raro (embora Becker apresente um excelente argumento para revelar o facto de que o transe não é tão raro nos Estados Unidos como pode parecer), qualquer ritual de transe parecerá ser experiencial e emotivo. No entanto, também sugiro que o prato representa algo bastante diferente, embora ainda faça parte do mesmo processo ritual. Os sufis na floresta estão a realizar um ritual muito mais próximo do fim primordial de um sistema ritual. A atuação na floresta é, antes de mais, para eles próprios. Um homem já desmaiou em primeiro plano e está a ser assistido. Estou a interpretar esta cena como um exemplo de um ritual em que a experiência religiosa, como uma espécie de "comunhão divina", é precisamente a questão. O ritual é a tentativa de uma operação que pode ou não ser bem sucedida (algo arriscado se for

tentada no palácio), em que é preciso ter tempo de sobra

disponível e uma grande quantidade de energia pronta a ser investida.

Ignorar o estado fenomenológico de arrebatamento divino, comunhão ou transcendência "espiritual" que é o objetivo do *dhykr* sufi é ignorar a característica mais óbvia e saliente do ritual. Mas esperar que a comunhão divina ou o arrebatamento seja o que deve ocorrer em todas as actuações ceremoniais é simplesmente inviável. A razão pela qual os sufis representados na placa foram para a floresta foi para se libertarem das restrições do ritual simbólico, de modo a poderem procurar a comunhão divina a sério. No entanto, também é mais do que provável que a única razão pela qual sabiam que tal coisa como a comunhão divina era possível era o facto de terem assistido a rituais simbólicos no início das suas vidas.

O "transe simbólico" não é um oximoro numa cultura em que o transe desempenha um papel essencial em muitas cerimónias - cerimónias que têm de ser realizadas dentro de um determinado período de tempo e para fins simbólicos. Também não indica "farsa" ou falsificação, mas antes indica que existe um papel e um guião - *precisamente* o que argumentarei estar ausente em diferentes rituais funcionais. Se compararmos a Salida de El Rocío com o que os sufis estão a realizar na floresta como sendo o que deu origem ao que os *qawwalis* realizaram depois no palácio, tal como El Rocío deu origem à Misa Rociero como sendo a experiência na floresta e a sua *reapresentação* no palácio (ou na Igreja, no caso de El Rocío). Ambos representam rituais dentro de sistemas rituais, mas desempenham funções diferentes dentro desses sistemas rituais. No entanto, é necessário identificar o sistema ritual e compreender o que está a ser processado.

É possível que algumas das observações de Becker tenham sido de transe simbólico. Estou a sugerir esta possibilidade porque os sujeitos em transe tendiam a

operar dentro de guiões

e uma música que funciona sobretudo como suporte indexical da narração. (Becker 2004, 77-85)

A cultura balinesa, por exemplo, está tão sintonizada com o transe que estou a sugerir a possibilidade de "transe simbólico" e, mais uma vez, com isto não quero dizer de modo algum "falso", como no engano, mas sim que o transe pode ser simbolizado em contextos rituais, de modo a prosseguir com o trabalho de apresentação do conteúdo mitológico do ritual. Um dos conceitos mitológicos que está a ser representado para consideração pelos participantes do ritual de transe simbólico é o facto de o transe ser uma realidade que pode ser experimentada. O transe simbólico, no entanto, envolve escolha e um certo grau de performatividade. Mas temos exemplos em que a música e o ritual de transe podem ser obrigatórios para o indivíduo e o grau de escolha pode ser limitado.

Em *O gosto do sangue* (Wafer 1991), temos um exemplo do que chamo de transe simbólico que é reconhecido como tal: "O falso transe é um fenómeno familiar no Candomblé e é conhecido como *equé*, que Taís [o nome de um informante] definiu para mim como 'um tipo de teatro'. A existência do *equé* não significa que não exista um transe genuíno. Mas significa que as pessoas que entram em transe têm uma grande margem de manobra" (34).

Há muitas razões para que um transe falso, ou simbólico, possa ser encenado, e uma delas é o potencial de fracasso de um ritual experimental: por vezes não funciona. No isolamento de um retiro na montanha, no meio de um deserto ou nas profundezas da floresta, um pequeno grupo de buscadores pode ter anos para atingir um determinado estado. Um grupo como os !kung pode ter dias inteiros, se não semanas, para atingir um determinado estado fenomenológico (Katz 1982). Este luxo

de tempo simplesmente não está disponível em

o ritual ceremonial. A possessão, como a missa ou como uma coroação, deve ser realizada dentro do tempo previsto e de acordo com um guião específico para que o conteúdo mitológico possa ser integrado no tecido cultural social. O objetivo principal deste ritual é difundir o conteúdo simbólico, as reapresentações, o conhecimento experiencial.

A simbolização de um estado de transe, em vez da sua experiência real, é algo para o qual as sociedades em que o fenômeno do transe foi ritualmente suprimido não têm categoria. Ao representar o estado de transe, a sua experiência potencial permanece dentro do repertório cultural. Uma das razões pelas quais há muito menos fenômenos de transe (comparativamente) nas sociedades ocidentais de hoje é porque o transe não é representado *ritualmente* como uma instituição cultural. No entanto, a neurobiologia implica fortemente que o transe é uma propriedade do sistema nervoso, de modo que continua a ser um potencial (como Becker revela no seu capítulo sobre a história do transe nos EUA e na Europa no seu "Interlúdio" em *Deep Listeners* [2004]).

A Sagrada Comunhão é um ato altamente simbolizado nas culturas católicas. Por isso, o conceito de uma comunhão direta com o Divino é bastante comum, mesmo que não seja experimentado por milhões de católicos todos os domingos durante os rituais da Sagrada Comunhão. A representação dessa experiência potencial é fundamental para manter o conceito dentro do repertório cultural. O milagre da Transubstancialção da Sagrada Comunhão não é "fingido" nem "actuado"; é simbolizado na Missa de cada Domingo e, subsequentemente, procurado e possivelmente experimentado, na medida em que se está disposto a isso, fora da Missa (como se trata no Capítulo 8). Do mesmo modo, não ficaremos surpreendidos

se descobrirmos que, embora o transe seja

comum em sociedades onde o transe é um lugar comum, pode muito bem haver rituais em que o transe é simbolizado em vez de realmente experimentado, enquanto outros rituais o transe é experimentado. Ambos os tipos de rituais funcionariam dentro do mesmo sistema ritual, mas poderiam ser difíceis de distinguir um do outro.

Há algumas pistas possíveis que proponho que possam servir de chaves para indicar um provável grau experiencial:

1. O contexto social: Se o ritual tiver um perfil social elevado, é mais provável que seja um ritual simbólico (elevado rácio simbólico/experiencial) em que a experiência de transe real pode ser substituída por um transe simbólico.
2. Se o ritual for menos proeminente do ponto de vista social ou tiver lugar nos limiares sociais ou na floresta", por assim dizer, pode indicar um ritual mais experimental.
3. O grau de encenação mitológica evidente indica uma ênfase na experiência simbolicamente deslocada.
4. O grau e o pormenor de um guião ritual são um forte indicador de um ritual simbólico.
5. A sensibilidade temporal do guião: se existe ou não um limite de tempo definido para a realização de todas as actividades previstas no guião.

*Conclusões preliminares sobre a dinâmica mito/ritual reflectida no trabalho de campo etnomusicológico centrado na música e no transe*

Apesar de o campo da etnomusicologia ter tido um paralelo com muitas das

mesmas questões que surgiram nos estudos rituais, não foi intenção deste breve inquérito cobri-las todas. O objetivo, tal como referido no início deste capítulo, era analisar apenas a forma como

em que a relação entre a música e o transe foi tratada em termos gerais e para revelar como, tal como nos estudos rituais (e de facto, a partir desta abordagem, a etnomusicologia pode ser vista como um estudo ritual musical), a dinâmica mito/ritual que subjazia à forma como cada teoria sucessiva olhava para o ritual, encontra um análogo nas teorias actuais da etnomusicologia. Mas na etnomusicologia a dinâmica mito/ritual pode ser vista mais claramente através do seu análogo na relação entre música e discurso: o ritual está para o mito na mesma relação que a música está para o discurso.

Ambos são análogos do processo semiótico básico de experiência e representação. A relação entre música e ritual, especialmente quando associada a uma elevada excitação emocional, oferece muitas oportunidades para compreender o papel das emoções na consciência humana. Em termos de deslocação experiencial, estes rituais podem ser especialmente valiosos para compreender os parâmetros do comportamento simbólico.

O que estou a propor é que, se uma teoria aborda a questão da música e do discurso, também abordará a questão do mito e do ritual. Comecei uma possível solução para esse problema, as aparentes contradições no seio da etnomusicologia no que diz respeito ao transe e à música, propondo o conceito de "transe simbólico", no qual defendi que o transe simbólico não é menos "real" nem mais "falso" do que o ato simbólico da transubstanciação da missa católica, tal como discutido no Capítulo 8. O transe tem de ser representado dentro da sociedade como um potencial que pode ser prosseguido noutros rituais, da mesma forma que a comunhão com o Divino é prosseguida a um nível mais profundo fora dos limites da missa, em rituais como a Salida. Desenvolverei melhor a relação entre o ritual simbólico e o ritual experiencial

no Capítulo 13.

Uma segunda questão importante levantada neste capítulo foi a de chamar a atenção para o papel conspícuo que as emoções desempenham no ritual musical, e especialmente nos rituais de indução de transe. Mas também chama a atenção para o facto de que os estudos actuais estão a iluminar o papel crítico que as emoções desempenham na *criação da consciência*, em vez de a impedirem. A relação entre as emoções, a consciência e a música será mais explorada através do campo da biomusicologia.

### *Introdução à biomusicologia*

O etnomusicólogo e biólogo evolutivo sueco Nils Wallin cunhou um novo termo: biomusicologia (Wallin 1991). Trata-se de um campo interdisciplinar relativamente novo que liga a evolução da música à evolução da consciência humana de uma forma que não é tão paralela a movimentos semelhantes no seio das humanidades que se baseavam na linguística estrutural, mas que, de uma forma importante, os suplanta num sentido e os expande noutro. Digo suplantar no sentido em que, se os princípios básicos deste campo se revelarem frutíferos, a preeminência da relação entre linguagem e consciência que tem prevalecido nas últimas décadas será definitivamente posta em causa. Mas também podemos considerar que o campo está a expandir o discurso geral sobre a linguagem e a consciência. Há correntes dentro do campo, como a representada pelo trabalho de Steven Brown, que sugerem uma proto "*musilinguagem*" (em Wallin 1991, 271-298), subjacente tanto à música como à linguagem, que constitui o processo evolutivo essencial subjacente à consciência humana.

Centrar-me-ei no contributo da biomusicologia para o atual debate sobre a

relações entre a música, o ritual, as emoções e a consciência humana. De particular interesse é o trabalho de campo do próprio Wallin com os chamamentos de pastores no norte da Suécia, chamados *Kölning* (Wallin 1991, 398). Todas as citações que se seguem são retiradas da sua obra seminal, *Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music* (1991). O meu objetivo é chamar a atenção para o que me parece serem os pontos mais salientes que parecem refletir-se nas minhas observações em El Rocío.

A sua primeira tarefa, mesmo antes de introduzir os dados, é situar o seu trabalho num contexto mais vasto do fenómeno musical, em termos amplos e até abstractos: "A mudança envolve tempo e o tempo é a própria essência da música e da experiência musical... Sai do silêncio e regressa ao silêncio... Entre estes pontos de nascimento e morte há uma flutuação incessante entre acontecimentos periódicos e aperiódicos. A música está inextricavelmente ligada num ciclo a um tal sistema vivo, nomeadamente, ao sujeito humano na posse de uma consciência emergente de si próprio" (xviii).

A própria periodicidade das romarias manifesta-se como uma instância ritual musical no tempo e no espaço: cada ano nasce do silêncio como *Ida* e regressa ao silêncio como *Vuelta*. É apenas uma manifestação musical periódica entre muitas outras ao longo do calendário andaluz católico e agrícola. O que estou a referir aqui é a possível relação entre a periodicidade da performance ritual, a periodicidade inerente à música, e o corolário potencial que podem ter para o cultivo de modos de consciência específicos do sistema vivo humano através das modalidades emocionais do sistema ritual andaluz.

## O catálogo de emoções como um catálogo de estados conscientes

Wallin começa então a debruçar-se sobre a neurobiologia desta consciência emergente:

A sua mente, tornando-se consciente, interagindo com poderes condicionantes infra-estruturais, como o ADN, o sistema nervoso central, etc., selecciona e organiza a sequência de eventos tonais, criando assim sentido através da correlação, associação e simetria: um fluxo tonal, tornando-se música, selecciona e organiza a sequência de eventos tonais, criando assim sentido através da correlação, associação e simetria: um fluxo tonal que se torna música... Isto tem estado implícito no nosso discurso, por exemplo, através da adoção da noção embriológica de "cherod" para designar aquele momento de uma estrutura musical em evolução em que o sistema reage a uma flutuação imprevista, uma amplificação ou impulso conflituoso que tem a sua fonte na dinâmica da vigilância emergente no sujeito, i.e, no agente que controla o fluxo tonal (xviii).

O seu conceito de "cherod" parece refletir-se nas minhas observações de ressonância estética na juerga de El Rocío, e que também testemunhei na juerga flamenca. Regista-se no grupo que algo ligeiramente diferente se manifestou, e a sua consonância ou dissonância é determinada como uma crítica reactiva. "Argumenta-se ainda que as origens primordiais de tais estruturas tonais devem ser procuradas....em "formas genéticas", definidas não por padrões fixos, mas por dinâmicas sensomotoras específicas com raízes em substratos nervosos, que são semelhantes nos seres humanos e outros animais superiores..." (ibid).

Podemos ver aqui que a forma musical pode facilmente ter surgido como a primeira manifestação de uma estética comportamental enraizada nestas "dinâmicas sensomotoras" que, por sua vez, estão enraizadas nos substratos do sistema nervoso central. A forma musical não é fixa, no sentido em que a forma é um veículo fluido para a expressão emocional que também muda com essa expressão. O "palo" andaluz pode manifestar-se como uma estrutura tonal no seu momento de expressão, mas o

conteúdo dinâmico que preenche é estruturado pelo conteúdo emocional, um conteúdo que já está estruturado dentro do corpo.

"Uma função da música pode ser a sua contribuição para reter, restaurar e ajustar o carácter vital de um indivíduo, bem como ajudá-lo a reconhecer e manipular emoções como formas mentais sob restrições sociais" (Wallin 1991, 481). Os paralelos entre o que Wallin sugere como o papel da música na formação do "carácter vital" de um indivíduo e o que descrevi como a "forma de ser" emergente como produto da estética musical incorporada nos rituais musicais de El Rocío (e da Andaluzia em geral) são impressionantes.

"No entanto, se no homem a emoção, enquanto subaspecto emergente e dinâmico da mente que se torna consciente, também se destina a atuar na manutenção e no desenvolvimento, respetivamente, de um comportamento intencional... na *aprendizagem virtual, funcional e consciente*, então deve existir uma espécie de morfologia específica e ricamente diversificada, não só do repertório de vocalização como manifestação de emoção ou como libertador de emoção, mas da emoção, per se, como processo neurofisiológico, como "objectos mentais" (482).

O paralelismo também é notório na citação acima. A morfologia que eu tracei primeiro nos Fandangos, como um facto histórico, mas depois nas Sevilhanas como um processo contínuo relacionado com a estruturação emocional ritualizada, é inconfundível. Um dos principais termos operativos é "aprendizagem consciente". Estou convencido de que, a um nível profundo, os andaluces que participam nestes rituais estão perfeitamente conscientes de que estão a trabalhar conscientemente sobre si próprios, como a maioria das pessoas religiosas reconheceria, mesmo que possam não articular e enquadrar o que estão a fazer em termos evolutivos.

"De acordo com estas propostas, a sintaxe da exibição emocional nos mamíferos superiores e em algumas espécies de aves seria, numa perspetiva evolutiva, considerada como uma qualificação primordial da sintaxe do repertório emocional humano... Esta conclusão levanta imediatamente a questão de saber se existe também - codificada em cada espécie - uma dependência e interação mútuas, e não apenas um paralelismo, entre as duas vias evolutivas: entre aquilo a que eu chamaria a fenomenologia da emoção como processo neurofisiológico e, respetivamente, como exibição comportamental de gestos sonoros e música" (483).

Podemos ver que também aqui as formas musicais e a sua morfologia na cultura musical andaluza, em conjunto com as várias modalidades processoriais, oferecem exemplos potenciais provocadores de resultados distantes, àquilo a que Wallin se refere. As formas musicais como repertório emocional estruturado funcionam como uma fenomenologia emocional que, por sua vez, pode ser expressa através de uma performance formalizada como objetivo incorporado. Mas o modo exato como o movimento da procissão, enquanto "exibição comportamental" que inclui o gesto sonoro e a música, ficou ligado ao repertório emocional emergente pode ser visto como um exemplo das "duas vias evolutivas". A procissão como protótipo ritual; movimento formalizado e exibição; e procissão como veículo para vários modos emocionais emergentes; fornece uma ponte etológica entre a fenomenologia da consciência emocional emergente e a prática ritual consciente deliberada.

As mais finas graduações emocionais; o poder morfodinâmico que regula o processo emocional e a expressão emocional foi utilizado para desenvolver e estabelecer, a partir de formas genéticas primordiais, uma

espécie de "catálogo" de padrões de

emotion..... Tal catálogo semiótico codificado é um pré-requisito necessário para actividades ceremoniais como o rito e a música, em que cada época da história humana e cada região da cultura humana utilizou fragmentos arcaicos para construir formas sempre novas e variadas" (484).

O refinamento morfodinâmico que ele postula pode ser entendido em termos da afinação emocional a que aludi na Parte I. Trata-se de um processo morfodinâmico contínuo que, de facto, regula e refina o conteúdo emocional. Do mesmo modo, o "catálogo de padrões de emoções" é precisamente como eu vejo a variedade de *palos* (ou formas) andaluzes.

Mas quanto aos "fragmentos arcaicos" a que Wallin alude, vejo um exemplo explícito na procissão. Explorando os diferentes usos da procissão, podemos ver como esta forma ou comportamento ritual é construído sobre os comportamentos básicos do movimento comunitário e da produção de som comunitário.

No entanto, é necessário referir que existe um grande intervalo de tempo entre a fase do desenvolvimento humano abordada por Wallin e o Rocío atual. No entanto, se ele estiver correto na sua tese básica - de que a consciência humana surgiu concomitantemente com a produção de música como uma emoção focada - o facto de algo tão básico continuar a ser expresso em práticas rituais até aos dias de hoje não é assim tão surpreendente. Além disso, o *kölning*, que será discutido a seguir, é em si mesmo um vestígio de práticas que remontam a esta época, para não falar do facto de a pastorícia ainda ser praticada por humanos em todo o planeta.

## O chamamento do pastor: Nem música nem linguagem

Aqui, Wallin (1991) apresenta-nos o canto/chamamento dos pastores suecos: "Köla" significa comunicar com o rebanho a distâncias de centenas de metros ou mesmo de alguns quilómetros, por meio de *chamamentos*: sinais acústicos sem palavras, estruturados segundo um modelo de base, com subcaracterísticas que dizem respeito principalmente ao tom e à intensidade" (387).

"As estruturas do kolning não são, em primeiro lugar e fundamentalmente, 'música', mas sinais acústicos com raízes funcionais e morfológicas nesta cultura arcaica de pastoreio, onde servem de chamamento ao gado domesticado, bem como de sinais entre os pastores" (388).

Na Parte I, Capítulo 2, apresentei o potencial da procissão para funcionar como um ritual de marcação territorial. Mas os sinais musicais, como também abordei nos Capítulos 2 a 5, mostram que o potencial de comunicação do cortejo com um observador é apenas um aspeto da presença física do cortejo. Há também a comunicação no interior da procissão. Há a intercomunicação do canto coral, mas há também a função de sinalização do Tamborilero: "Aí vem o Simpecado" (El Camino), e "Estamos a preparar-nos para sair" (Al Alba). Esta sinalização é realizada através da flauta aguda, um sinal para os participantes internos mais do que uma projeção para os externos.

"Estes três tipos diferentes de frases são combinados por meio de adição livre em cadeias, ..... Se o gado estiver perto, podem ser preferidas as frases cantadas, enquanto as frases sonoras altas e agudas dominam quando o gado está longe.

O último tipo é o kölning propriamente dito" (391). "Os sons do kölning não são fonemas, mas os veículos para o que mais tarde se tornou fonemas, como a vogal" (412).

Wallin é inflexível ao afirmar que as origens do kölning não residem na linguagem, mas em algo mais parecido com o gesto e a voz (389), mais como "sinais de aviso e de domínio em campo próximo entre animais" (390), e que a fisiologia do som em relação à laringe pode até sugerir um aspeto atrofiado desse órgão há muito tempo (388). Compara-o ao som de um uivo de lobo que tem uma "clara organização formântica que acusticamente se aproxima do que chamamos "vogal", mas não é uma vogal" (413). E com esse exemplo continua a argumentar que uma auto-consciência emergente pode ser melhor explicada como uma extensão musical de actividades que já estão dentro do potencial do proto-humano primitivo, em vez de tentar ligar a consciência a um modelo cognitivo baseado numa abstração como a linguagem que parece não ter qualquer base etiológica. Por outras palavras, o uivo não funciona de forma alguma como uma proto-linguagem, mas pode ser visto como material de base para uma emoção vocalizada que, quando focada num grau mais fino como *intencionalidade*, pode formular-se num fluxo tonal controlado. A chave do seu argumento (e isto não é fácil de seguir) é que os substratos neurobiológicos necessários para criar o fluxo tonal intencional são simétricos à consciência concomitante que dirigiria esse fluxo em primeiro lugar; daí a simetria. A partir daí, a emoção como fluxo consciente seria capaz de se tornar o leito a partir do qual um intelecto, desenvolvendo-se como um efeito da consciência, poderia eventualmente formular o tipo de relações semióticas arbitrárias que encontramos na linguagem; a linguagem surgiria num ser humano já plenamente consciente, e não antes.

A Fig. 13-1 (no próximo capítulo) é retirada da teoria de Steven Brown de uma "musilinguagem" que ele apresenta em "The 'Musilanguage' Model of Music" em *Origins of Music* (Wallin, Merker, e Brown 2000, 275) como sendo um precursor tanto da música como da linguagem no desenvolvimento humano inicial. Esta teoria complementa o trabalho de campo de Wallin, fornecendo uma base teórica ao sugerir um substrato neurológico mais vasto que explica o espetro de funções que se encontram na música. O autor recorre a várias disciplinas para apoiar a sua teoria, incluindo a neurobiologia, a fonologia, a semiótica musical, a comunicação animal e outras.

### A flauta do pastor assobiador e a língua do pastor assobiador: uma pequena digressão

A "flauta de pastor" não é apenas aguda (Capítulo 4), mas também é frequentemente designada por uma palavra que significa assobio, como a palavra espanhola "silbo" que é um dos termos usados para indicar um Tamborilero: *silbador*, ou assobiador. O que é de interesse em relação à ideia de uma possível laringe "atrofiada" (hipótese de Wallin, acima) no que diz respeito ao desenvolvimento da flauta de pastor encontrada em toda a cultura europeia (tratada no Capítulo 4), é que também existem várias "línguas" de assobio que ainda sobrevivem. Uma delas chama-se "Silbo Gomero" e ainda é usada pelos pastores nos vales montanhosos das Ilhas Canárias.<sup>39</sup>

Na edição de janeiro de 2005 da revista *Science*, encontramos os seguintes comentários num artigo sobre o trabalho de David Corina, professor associado de psicologia da Universidade de Washington, e Manuel Carreiras, professor de psicologia da Universidade de La Laguna, nas Ilhas Canárias:

"Os nossos resultados fornecem mais provas sobre a flexibilidade da capacidade humana para a linguagem numa variedade de formas", disse Corina. "Estes dados sugerem que as regiões linguísticas do hemisfério esquerdo estão adaptadas de forma única para fins comunicativos, independentemente da modalidade do sinal. Os não falantes de Silbo não estavam a reconhecer o Silbo como uma língua. Não tinham nada a que se agarrar e, por isso, várias áreas dos seus cérebros foram activadas. Mas os Silbadores estavam a analisar de forma diferente, como uma língua, e a ativar as áreas associadas à linguagem".

Não tenho a certeza de concordar com a sua interpretação dos dados e, a julgar pelo trabalho hemisférico realizado por Wallin no seu trabalho com o kölning, posso sugerir que Corina está a dar demasiada importância à dicotomia cérebro esquerdo/cérebro direito. Como salientei no Capítulo 3, nas procissões do Rocío o Tamborilero está a tocar mesmo quando as pessoas estão a cantar algo completamente diferente. Isto sugere que um processo musical pode funcionar em qualquer parte do espetro emotivo ou referencial.

Consequentemente, é a faculdade musical que faz essa mudança, mais do que a faculdade linguística. Parece ser isto que Wallin está a sugerir em relação a Kolning. O modelo de "musilinguagem" apresentado por Brown (1991, 274-298) explica a forma como o pastor se deslocaria simplesmente para esse extremo do espetro para se concentrar nos elementos referenciais do silbo gomer, em vez de estar a envolver uma faculdade completamente separada do cérebro. No entanto, o potencial legado entre uma linguagem musical híbrida usada pelos pastores, as suas semelhanças tonais em termos de alcance com a atual flauta de pastor, a sua nomenclatura partilhada como "assobio" e a possibilidade de uma laringe atrofiada, outrora capaz de produzir tons muito mais altos entre os humanos, é certamente intrigante, especialmente tendo em conta a teoria da musilinguagem proposta por Brown, em conjunto com os estudos de campo de Wallin sobre o kölning. Mas o que é de

importância mais imediata é o facto de o estudo mostrar que existe uma ambiguidade entre a forma como o cérebro processa a música e a linguagem, na medida em que podem

facilmente se sobrepõem e se confundem. Estou a sugerir que, tendo em conta tudo o que foi dito anteriormente, esta ambiguidade é uma manifestação profunda do processo de experiência e representação que caracteriza a função do sistema nervoso central, um processo que se estende a outros análogos para além da música e da linguagem, à dinâmica do mito e do ritual. O cérebro está estruturado para se mover ao longo desse espetro à medida que processa a experiência como informação, cujo resultado é o pensamento simbólico. Wallin e seus colaboradores estão a fornecer, pelo menos, uma tentativa de enquadramento temporal e uma teoria explicativa para a forma como este processo pode ter ocorrido. As suas teorias realçam a importância crítica que a estruturação tonal pode ter desempenhado nesse processo. O que eu gostaria de propor é a consideração de como o ritual musical pode ter sido outra característica crítica desse processo.

### A procissão como movimento estruturado: a forma musical como emoção estruturada

O título do capítulo 3 de Wallin (1991, 92) é: "Vigilância-Motivação-Emoção-Comportamento propositado". Repare-se nas relações entre: a marcação (marcha) em procissão, a estruturação emocional inerente à procissão cantada, e os aspectos de vigilância que ainda estão patentes na história das procissões andaluzas no que respeita à guerra de reconquista contra os mouros referida no Capítulo 2, e as origens dos bastões de vigilância transportados pelos oficiais como descrito nos Capítulos 5 e

9. Wallin coloca uma grande ênfase no nicho ambiental e na relação entre o comportamento propositado e o processamento de estímulos auditivos como sendo uma ferramenta primária na manutenção desse "espaço ocupado pela espécie" (231).

Os actos etológicos, na forma de formação, exibição e emoção gerada não podem ser considerados

eventos totalmente rituais, mas talvez comportamentos proto-rituais que formaram os remanescentes "arcaicos" sobre os quais surgiram os comportamentos rituais. Dos comportamentos arcaicos de produção de som, surgiram também comportamentos musicais concomitantes que podem ter (usando o trabalho de Wallin como exemplo) substratos neurobiológicos e simetrias como "formas": formas rituais e formas musicais que dão origem a formas comportamentais.

A procissão musical pode muito bem ser um dos rituais humanos mais fundamentais a evoluir a partir do processo de vocalização proto-musical, proto-lingüístico, que Wallin identifica como o antepassado do kölning, o qual, por sua vez, parece ter evoluído como corolário físico da consciência emergente; a forma ritual/musical. Ou seja, o potencial fenomenal da procissão, que é a sua capacidade de estruturar emoções concomitantemente com um objetivo, parece ter uma relação fundamental tanto com a música como com o ritual, enquanto processos etologicamente enraizados que Wallin considera terem sido também essenciais para a emergência da consciência humana; a música (o kölning como exemplo), o objetivo (vigilância, foco emocional) e os movimentos formais de grupo (pastoreio ou movimento em formação): movimento de grupo intencional com um conteúdo emocional.

A fisiologia e o mecanismo anatómico do kölning parecem representar uma fase filogenética da evolução humana em que as ligações com o mundo expressivo da paisagem sonora dos vertebrados não humanos mais avançados são mais proeminentes do que na maior parte da música atual. No entanto, a ênfase nesta

O facto de o meu livro se debruçar apenas sobre esta técnica vocal e o pressuposto de que ela se desenvolveu em simbiose biocultural com a transição da caça para a criação de animais de rebanho domesticados, um processo de enorme impacto na evolução humana, não indica que eu defenda que foi assim que a música se tornou música (509).

Tanto a música como a procissão nos seres humanos podem ter uma relação ontológica direta com a relação entre o homem primitivo e certos animais de rebanho. Não é apenas a comunicação entre os humanos que é importante, mas também a

comunicação entre os seres humanos e os animais de rebanho com os quais mantinham relações simbióticas; primeiro como predadores caçadores, depois como manipuladores domesticados. A interação entre os dois grupos parece ter desempenhado, se Wallin estiver correto, um papel importante no desenvolvimento da consciência humana. No entanto, não é claro como, ou porquê, isso aconteceu.

Embora a biomusicologia ainda esteja a dar os primeiros passos, parece haver uma grande quantidade de material de apoio a ser encontrado no estudo do ritual andaluz. Repare-se como, de uma forma interessante, o trabalho de Wallin chega a princípios básicos semelhantes a partir da sua observação e estudo das relações neurológicas subjacentes ao kölning; pastoreio (movimento estruturado), música (vocalização; som emocional estruturado), individualidade (consciência estruturada), vigilância (objetivo estruturado) e marcação sonora do território (espaço e tempo marcados), tal como eu fiz, sem os dados neurológicos, claro, relativos aos fundamentos rituais do Rocío : A procissão como marcação/marcha de território usando som e formação estruturados: as formações estruturadas em movimento usando som organizado para gerar e estruturar estados emocionais; catálogos emocionais como geradores de estados fenomenais particulares, que no caso do ritual andaluz, incluem formas musicais como veículos para esses estados emocionais e a sua morfologia.

## *Resumo do capítulo 12*

### A consciência e as emoções: Da linguagem à música

O papel das emoções como sendo a casa da consciência fundamental, ou "consciência central", tal como sugerido pela relação entre as emoções e

O estruturalismo, como uma ênfase excessiva no papel do intelecto, e com o intelecto o papel que a linguagem desempenha na consciência humana, é seriamente desafiado pela ênfase na relação entre as emoções, a música e a consciência: O próprio estruturalismo, como uma ênfase excessiva no papel que o intelecto, e com o intelecto o papel que a linguagem desempenha na consciência humana, é seriamente desafiado pela ênfase na relação entre as emoções, a música e a consciência apresentada pelos autores acima referidos e pelos seus associados e colegas. Por sua vez, esta redução da ênfase na linguagem tem repercussões na forma como vemos o papel da música, especialmente em termos de rituais e estados de ser.

A biomusicologia fornece uma base neurobiológica para considerar a evolução da consciência humana como uma evolução das emoções e não como uma evolução do intelecto. Além disso, se Wallin estiver correto, então a evolução das emoções e, com elas, a evolução da consciência não é modelada pela música, mas sim *simétrica* à música. Esta relação íntima entre a consciência e as emoções expõe ainda mais a distância entre a linguagem e a consciência como sendo uma metáfora que foi durante muito tempo confundida como sendo um análogo; os seres humanos criam rituais para representar os seus pensamentos porque os seres humanos experimentam a vida como pensamento. No entanto, o que pode estar mais próximo da verdade é que os humanos criam rituais como meios para aprofundar as suas experiências e criam mitos como reflexos dessas experiências.

#### Dinâmica mito/ritual como música/discurso: Relação simbólica

No entanto, continuamos a ser confrontados com a realidade do ritual simbólico; porquê simbolizar experiências num ritual em vez de tentar realizá-las?

Porque é que a missa simboliza as emoções de glorificação, tristeza e o temor misterioso, mas

e não tentar realizá-los no ritual? Porque é que os dançarinos de Gamelan simbolizam o transe em vez de o tentarem induzir? Obviamente, a música funciona por vezes simbolicamente, mais como uma linguagem, mais como um símbolo para o ouvinte, tal como as melodias do Tamborilero no Rocío. O facto de um ritual poder funcionar principalmente de forma simbólica é paralelo ao facto de a música também o poder fazer.

O que vou tentar propor aqui é que os três elementos do ritual tratados neste capítulo; transe, emoções e música, para que o ritual continue a funcionar como um ritual coerente que será repetido (independentemente dos aspectos fenomenológicos), estes três elementos devem funcionar mais ou menos ao mesmo nível (se não exatamente ao mesmo nível) de graus proporcionais da dinâmica mito/ritual. Ou seja, na medida em que a música funciona simbolicamente, o transe e a excitação emocional também o devem fazer. A razão, como discutido acima ao tratar da possibilidade de transe simbólico, é realmente muito simples: a música necessária para que a possessão se instale pode exigir uma hora num dia, mas três horas noutro dia. Os níveis emocionais também podem levar um tempo mais ou menos correspondente. Mas se as actividades simbólicas demoram apenas 30 minutos, então há um problema. Não pode haver uma história simbólica de 30 minutos recontada com três horas de música, ou vice-versa, nem a história de 30 minutos pode ser contada vezes sem conta até se atingir a angústia emocional desejada; ou é atingida ou não é atingida dentro do tempo previsto. O tempo atribuído é parte do que constitui a estrutura ritual.

No entanto, os potenciais conflitos entre a estrutura ritual e o efeito ritual não são a razão pela qual temos rituais simbólicos. Temos estes três elementos de música,

emoções e transe, naquilo a que chamo "*congruência semiótica*", ou em igual "*rácio simbólico*" bastante

deliberadamente porque há necessidade de rituais simbólicos, e de rituais em várias funções simbólicas. O ritual simbólico não é um ritual experiencial falhado, como indica o facto de a Missa não falhar na indução de transe ou na indução da experiência da transubstanciação. Os rituais simbólicos são categorias funcionais de ritual por direito próprio e satisfazem objectivos particulares dentro do sistema ritual. Os rituais simbólicos fazem parte do espetro de rituais que operam ao longo de um continuum que inclui os rituais experienciais. No entanto, a razão pela qual existem vários graus de rácios entre o simbólico e o experiencial dentro do sistema ritual será tratada mais adiante no Capítulo 13.

O que estou a propor neste momento, tendo em conta o que foi apresentado até agora, é que o leitor considere que os três elementos: emoção, música e transe, devem funcionar de forma congruente no mesmo rácio simbólico para que o ritual tenha qualquer coerência reconhecível como sendo um ritual. A música nem sempre funciona da forma que Wallin, ou Becker, sugeriram, embora talvez a música possa ter funcionado principalmente de forma experimental numa determinada altura. No capítulo final, Capítulo 13, será apresentada uma explicação teórica do ritual simbólico e, com ele, o transe simbólico, as emoções simbólicas e a música simbólica, em termos do sistema ritual global.

## Capítulo 13: Conclusões e resumo da teoria of Ritual: Toward a Theory of Ritual Systems

Dividi as conclusões em dois conceitos básicos que respondem às duas trajectórias expostas na Introdução desta obra: a afinação emocional e a deslocação experiencial. O resumo e as conclusões para ambos os conjuntos de conceitos básicos incluem os seus factos observáveis e as minhas extensões teóricas.

O primeiro conceito, a deslocação experiencial da experiência religiosa, comprehende as características centrais para uma teoria das relações rituais sagradas e da morfologia ritual a que chamo a "espiral ritual". A secção 1 deste capítulo apresenta esta teoria do ritual e, no processo, dois breves resumos. O primeiro é sobre a experiência religiosa tal como a abordei neste trabalho, e o segundo é uma breve explicação de como estou a aplicar a semiótica à minha teoria do ritual. O resto da secção introduziu os vários componentes que, em conjunto, constituem a teoria das relações rituais. A secção 2 relaciona os conceitos básicos da teoria da espiral ritual com qualquer potencial corolário musical através da hipótese da congruência funcional musical e ritual.

O segundo conceito, o da afinação emocional e a sua potencial consequência, a proliferação emocional, é resumido na Secção 3, e é também basicamente uma construção teórica. No entanto, o veículo principal para o processo a que chamo afinação emocional no ritual andaluz é a procissão musical/emocional que consiste no coro cantante e nas juergas estacionárias. Estes dois elementos são factos observáveis, tal como o é o cultivo de um único modo emocional por cada procissão

ritual. As estruturas rituais da procissão e da juerga, em conjunto com

O conteúdo emocional focalizado (especialmente na procissão), juntamente com a estruturação ritual das emoções, também é observável. Assim, a estruturação emocional através das práticas rituais constitui a base de dados sobre a qual assenta a teoria da afinação emocional.

A secção 3 apresenta a afinação emocional como a soma dos três elementos básicos que constituíram os objectos fundamentais de análise ao longo desta dissertação: a forma ritual, a forma musical e o modo emocional. O que emerge das duas sínteses, a primeira da teoria da espiral ritual e a segunda da afinação emocional, é que esta última é uma correlação puramente musical da primeira.

Na Secção 4, remeto para as teorias evolutivas da biomusicologia relativas à música e à consciência que foram apresentadas no Capítulo 12, para sugerir a possibilidade de todo um sistema ritual poder consistir em nada mais do que um sistema de formas musicais que estão em constante evolução ao longo do tempo. As formas musicais e os rituais de El Rocío, e por extensão da Andaluzia católica, parecem apoiar esta ideia.

No final destas conclusões, sugiro algumas formas de aplicar a teoria da espiral ritual como uma ferramenta analítica útil e prática no terreno.

### ***Secção 1: A espiral ritual - para uma teoria do ritual relações***

Colocando a experiência religiosa no centro dos estudos do ritual sagrado e considerando-a provisoriamente como um estado caracterizado por uma consciência intensificada e uma aprendizagem acelerada

Só colocando a experiência religiosa no centro do estudo do ritual sagrado é que a ubiquidade do ritual sagrado e a sua persistência histórica começam a fazer sentido.

sentido. A experiência religiosa parece ser exclusiva dos seres humanos e, diria eu, fundamentalmente humana. Com isto em mente, a neurofenomenologia (ou estruturalismo biogenético) deve ser reconhecida por, pelo menos, ter dado o passo ousado de colocar a experiência religiosa no centro dos estudos rituais, numa tentativa de compreender a base neurobiológica da experiência religiosa. A neurofenomenologia, apesar das críticas discutidas no Capítulo 11, inicia a investigação apontando o estudo do ritual sagrado para a experiência da religião e não apenas para os seus subprodutos, tais como as suas artes de representação, a história e o dogma.

Estou a sugerir, como forma provisória e penso que útil, tratar o fenómeno da experiência religiosa no âmbito deste trabalho, e sem tentar descrever mais profundamente o seu conteúdo, como sendo um estado de consciência elevada e de aprendizagem acelerada. Faço esta sugestão com base nos estudos do estruturalismo biogenético que indicam que a ativação da mente mística só surge quando todo o sistema nervoso central está totalmente ativado (Laughlin, et al. 1990, 34-61; d'Aquili e Newberg 1999, 21-45). Isto sugere-me que o indivíduo que está a passar pela experiência religiosa está a processar a informação na sua capacidade máxima. Isto, por sua vez, sugere que a pessoa está a aprender, ou a formular informação como conhecimento, a um ritmo acelerado. O que está a ser aprendido, e o que esse conhecimento pode ser, se universal de alguma forma, cultural ou individual, não é algo que eu esteja preparado para especular neste momento. Podemos assumir que, uma vez que todos os seres humanos parecem partilhar sistemas nervosos basicamente semelhantes e que (de acordo com os princípios da neurofenomenologia) a ativação do sistema nervoso para o estado místico (Capítulo 11) ocorre ao longo

dos mesmos processos estruturais neurológicos, mais ou menos os mesmos entre todos os seres humanos

transculturalmente. No entanto, tanto quanto sei, até à data, não foram efectuados quaisquer estudos para apoiar ou negar esta hipótese. O que é importante notar é que o sistema nervoso humano, de acordo com os neurofenomenólogos, tem latente nas suas relações estruturais a capacidade para esta experiência e, assim, a experiência religiosa e as suas variedades parecem ser um potencial fundamental dentro de todos os seres humanos. Além disso, a experiência em si parece ser uma extensão daquilo em que o sistema nervoso humano está constantemente empenhado para começar: processar e modelar as relações entre o eu e o eu, e o eu e o seu ambiente, o que incluiria tanto o ambiente imediato como o ambiente alargado ou cosmológico. Se a convicção, por parte daqueles que passaram por tais experiências, de que a experiência lhes deu uma compreensão muito mais poderosa da realidade é verdadeira ou se é um estado de auto-engano extremo, não é a questão aqui. A importância da experiência religiosa em relação ao ritual sagrado é o que este trabalho procura enfatizar. Proponho que a experiência religiosa é o fenómeno central mais importante que opera por detrás de todos os sistemas rituais sagrados. O meu estudo é sobre rituais, não sobre neurologia. Mas estou convencido de que os rituais e os sistemas rituais não podem ser explicados sem ter em conta a experiência religiosa. Os proponentes da neurofenomenologia apresentaram pelo menos um modelo, mesmo que o aceitemos apenas como uma construção metafórica, de como os aspectos fenomenológicos da experiência religiosa podem ser considerados em relação direta com as práticas rituais.

Uma vez que aceitamos provisoriamente a experiência religiosa nos seus próprios termos e reconheçamos a sua centralidade nas práticas rituais humanas, podemos então avançar para uma teoria sobre a forma como os sistemas rituais

sagrados podem vir a existir. Um sistema ritual sagrado, como

que será definido mais adiante, pode ser visto como um sistema de comportamentos para fazer as três coisas seguintes: (1) induzir a experiência, (2) reter e consagrar na memória a própria existência da experiência religiosa, e (3) preservar o conhecimento obtido a partir dessas experiências através de várias etapas de representações simbólicas. Proponho, com base no meu trabalho em El Rocio e noutras áreas do ritual andaluz, que, em resultado destes três padrões institucionalizados de comportamento, a experiência religiosa põe em marcha um processo que gera cultura. Embora, como referi no Capítulo 11, muitos académicos no âmbito dos estudos rituais tenham sugerido que grande parte, se não a maior parte, da cultura humana pode ser vista como resultado de processos rituais, a forma como estes rituais podem ter surgido tem permanecido pouco clara; daí as muitas teorias do ritual, frequentemente contraditórias, que foram brevemente exploradas nos Capítulos 11 e 12. Proponho que a cultura religiosa se baseia num sistema de comportamentos rituais que estão direta ou indiretamente relacionados com a experiência religiosa. O objetivo central da teoria que apresento nesta secção é explicar como é que estes rituais podem surgir para formar um sistema de rituais relacionados.

### Breve análise da experiência religiosa

Limitar-me-ei a apresentar aqui alguns aspectos superficiais da experiência religiosa que já foram mencionados ao longo de grande parte deste trabalho, e a utilizar o modelo de estruturalismo biogenético apresentado por d'Aquili e Newberg. Ao postularmos um continuum de experiências que se mantêm dentro dos limites neurobiológicos do modelo apresentado pelos proponentes da neurofenomenologia, podemos identificar um processo que engendra graus variados de experiências que

se enquadriam

dentro de uma categoria geral de "experiências religiosas". A amplitude das experiências, que vão desde os estados experienciais menores ao longo do "continuum unitário" (termo deles; d'Aquili e Newberg 1999, 97) até à expressão mais completa como experiência de comunhão direta com um "Ser Unitário Absoluto" (também termo deles; d'Aquili e Newberg 1999, 98) constituem, para a neurofenomenologia, o espetro ou as variedades da experiência religiosa.

Mais uma vez, não estou a discutir se as experiências religiosas constituem ou não apreensões mais profundas da realidade ou se são, de uma forma ou de outra, estados poderosos de ilusão e auto-engano. A minha ênfase está no facto de estes estados ocorrerem, de serem historicamente cultivados, de terem tido um enorme impacto na cultura humana e de - o que é mais significativo para esta tese - parecerem ter uma relação profunda com o ritual e a música. Além disso, como foi dito anteriormente, quando se atingem os níveis mais intensos destas experiências, o que quer que esteja a acontecer neurobiologicamente requer a *ativação mais completa possível do sistema nervoso central*.

A última afirmação, na minha opinião, é um aspeto crítico do modelo apresentado pelos neurofenomenologistas e é nela que baseio a minha sugestão de que a experiência religiosa é um estado de consciência elevada e de aprendizagem acelerada. O problema é que, neste momento, a ciência não tem forma de avaliar o que foi exatamente "aprendido" nesse estado - se é uma apreensão mais direta da realidade ou uma instância profunda de auto-engano. Determinar uma resposta a essa pergunta, no entanto, não é a questão aqui.

A posição que estou a tomar com o objetivo de avançar com uma possível teoria do ritual é a mesma que desenvolvi ao longo deste trabalho como resultado da minha investigação sobre El Rocio e a sua relação com o catolicismo andaluz. Proponho que os sistemas rituais se baseiam, em primeiro lugar, em experiências religiosas e, em segundo lugar, em quaisquer pensamentos ou reflexões sobre essas experiências. A forma de determinar as proporções exactas entre essas experiências e as suas representações e reflexões, com vista à eventual formulação de uma teoria geral do ritual e da religião, constituiria uma exploração contínua que ultrapassa largamente os limites desta dissertação. No entanto, o que posso dizer neste momento é que, se a minha posição estiver correcta - que os sistemas rituais religiosos se fundam primordialmente na experiência religiosa em si e não primordialmente nos dogmas e reflexões que se lhe seguiriam -, então o problema das suas proporções interactivas tem de ser visto como um problema de semiótica enraizado nos processos neurológicos. Mais uma vez, o estruturalismo biogenético é um bom primeiro passo nessa direção. O que se segue é um resumo do que foi abordado neste trabalho relativamente à experiência religiosa:

- (a) A ativação mais completa possível das estruturas do sistema nervoso humano resulta numa experiência fenomenológica a que d'Aquili e Newberg chamam "mente mística" (1999, 79-120). Cada etapa crítica ao longo do processo de ativação total do sistema nervoso é caracterizada metaforicamente como um "transbordamento" ou "transbordamento", em que um dos dois sistemas básicos do sistema nervoso central total estimula o outro (Laughlin online tutorial; Laughlin, d'Aquili, McManus 1990, 146-152; d'Aquili e Newberg 1999, 95-102).

- (b) Um aspeto crucial da ativação total do sistema nervoso é o facto de criar um estado fenomenológico em que não existe dicotomia sujeito/objeto entre o indivíduo e o universo em geral - a experiência de um fluxo de troca semiótico contínuo e indiferenciado. Vale a pena notar que isto parece ser a antítese experiencial do que é proposto pela posição do estruturalismo de base linguística, em que o ritual é visto como um "ato neurótico" que tenta unir o que a linguagem fracturou irrevogavelmente (Lévi-Strauss in Bell 1997, 43).
- (c) A experiência religiosa revela um eu subjetivo que não é condicionado nem pelo posicionamento social nem pelos constrangimentos da linguagem. O próprio facto da experiência de fusão do eu/outro é, em si mesmo, uma penetração nos limites da linguagem. As estruturas da linguagem - longe de determinarem a extensão da nossa consciência, e muito menos a nossa experiência da realidade - formulam uma barreira que é ultrapassada nas fases iniciais da ativação da "mente mística". *A própria linguagem parece ser apenas uma fronteira liminar, entre outras, que a experiência religiosa penetra.*
- (d) Nem toda a gente está inclinada ou interessada em prosseguir a experiência religiosa. A persistência omnipresente da religião e dos rituais religiosos sugere, no entanto, que a maioria das pessoas é sugestionável à sua reapresentação, a um nível ou outro, e que a maioria das pessoas actuará de acordo com essa sugestionabilidade, num grau ou outro. Todos os seres humanos, neste contexto, se situam algures entre o ateu indiferente e o santo místico.

(e) A sugestionabilidade à experiência religiosa parece estar igualmente distribuída por todas as classes e raças. O trabalho de W. A. Christian Jr., *Local Religion in 16<sup>th</sup> Century Spain* (1981), é especialmente importante neste ponto. O seu estudo da religiosidade entre as populações rurais e urbanas da Espanha do século XVI indica que as pessoas são religiosas e não religiosas em proporções mais ou menos iguais em todas as distinções de classe, riqueza e educação. Este facto contradiz a "sabedoria" intelectual dominante, que afirma que a educação conduz a uma menor religiosidade, enquanto a pobreza e a ignorância são o seu terreno fértil. Este facto social, a relação entre communitas e religiosidade, parece correlacionar, a nível social, o que o estruturalismo biogenético sugere ser verdade a nível biológico: que todos os seres humanos partilham um sistema nervoso semelhante e, com ele, um potencial para experiências religiosas.

(f) De acordo com a neurofenomenologia, uma experiência do Ser Unitário Absoluto - isto é, a ativação total do sistema nervoso - é rara, embora as muitas experiências menores que lhe estão relacionadas sejam bastante comuns (d'Aquili e Newberg 1999, 102-103).

A experiência religiosa nem sempre é o objetivo num ritual sagrado  
Enquanto proponho que a experiência religiosa (e as suas variedades) constitui o fenómeno central no coração de qualquer tradição ritual sagrada, também estou a sugerir, ao mesmo tempo, que a experiência em si (a ativação da mente mística até à sua capacidade máxima) não é o objetivo ritual de cada ritual num

sistema ritual;

longe disso, a maioria dos rituais não está a tentar fazer isso de todo. Além disso, os rituais mais visíveis, aqueles que são socialmente mais desenvolvidos e proeminentes, são especificamente concebidos para evitar tais experiências. O *como* e o *porquê* deste facto constituem a base da teoria das relações rituais delineada a seguir, a que chamo a espiral ritual. A melhor forma de abordar a compreensão desta teoria do ritual que proponho é considerar o sistema como um todo como um processo semiótico a nível cultural que, no entanto, é análogo aos processos semióticos dentro dos indivíduos.

#### Discussão semiótica preliminar: categorias de deslocação S/O na semiótica peirceana

O primeiro passo em direção a uma *biossemiótica* básica (um termo provisório) que apoaria uma teoria das relações rituais é abraçar plenamente a tricotomia dos signos de Peirce e os três níveis de processamento dos signos (ver Van Baest 1995 para uma explicação geral completa do signo peirceano e das suas categorias e Turino 1988 para uma aplicação da semiótica peirceana à música). O que Peirce fez foi fornecer um meio através do qual a afetividade relativa dos signos poderia ser estabelecida como um conjunto de relações. Estas relações baseiam-se naquilo a que chamo deslocação semiótica. Se considerarmos os três tipos de signos seguintes - numa progressão a partir das categorias de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade de Peirce - o fator determinante é a distância crescente, ou "fosso" em termos de relação inerente, entre o signo e o seu objeto. Uma vez que a relação em consideração é o signo e o seu objeto, os três tipos de signos constituem a Tricotomia II (por oposição à Tricotomia III, que considera a forma como um signo pode ser interpretado pelo leitor de signos, e à Tricotomia I, a relação S/O como sendo

propriedades na realidade). Podemos ver, como se vê abaixo, que a mudança de categoria de

A Primeiridade através da Terceiridade, no âmbito da Tricotomia II, é o produto de uma deslocação crescente entre um potencial signo e o seu objeto.

**Ícone:** Existe uma relação baseada na semelhança. Uma fotografia, duas variações da mesma melodia. Dois sons altos de fontes diferentes.

**Índice:** O signo está relacionado com o seu objeto através da coocorrência na experiência real. O fumo que pode indicar um incêndio. Mas também um hino nacional tocado em diferentes ocasiões específicas, como num desfile, ou para uma bandeira, que pode sugerir coisas diferentes para pessoas diferentes de acordo com as suas experiências passadas. A melodia do Tamborilero sendo tocada no Rocio, em oposição a ser ouvida numa gravação.

**Símbolo:** O *Yin-Yang* taoísta, as cores de uma bandeira nacional, o significado de uma palavra e o seu som ou expressão escrita.

Como explica Thomas Turino: "Os símbolos são sinais sobre outras coisas, enquanto que os ícones e índices são sinais de identidade (semelhança, semelhança) e conexões directas" (Turino 1988, 5). Mas Peirce também tem em consideração as relações signo/objeto que não implicam um interpretante (perceptor) para que essas relações existam na realidade (Tricotomia I). O facto de qualquer potencial signo, independentemente da tricotomia em que possa ser processado (se for processado por um ser humano), ter, no entanto, um traço na Tricotomia I, é a forma como Peirce enraíza firmemente a sua semiótica num quadro pragmático positivista. Esta característica do seu modelo é fundamental para a minha teoria do incumprimento experiencial ritual, à qual já me referi no Capítulo 8 e que continuarei a desenvolver

mais adiante.

Na Tricotomia III, em que o interpretante é o que está em consideração (a pessoa que lê um signo), Peirce considera a realidade de uma relação signo/objeto na categorização do seu efeito potencial relativo; uma expressão facial versus a ideia de um unicórnio, por exemplo. Existe o interpretante emocional, como um "sentimento irrefletido causado por um signo" (Turino 1988, 3), um interpretante energético como sendo "uma reação física causada por um signo, seja o bater de pés ao som de música..." (3), e o interpretante-signo como um conceito de base linguística (ibid.).

"Quando uma árvore cai na floresta": O primeiro passo na análise semiótica é determinar o que é o signo, o que é o objeto, o que é o efeito, e para quem, em qualquer instância. Embora pareça simples, este passo básico é frequentemente ignorado, *levando à confusão pós-modernista mencionada anteriormente* [itálico meu] (ibid.).

O que estou a chamar a atenção com estes exemplos é que existe uma magnitude relativa de deslocamento entre o signo e o seu objeto - certamente não algo que possa ser medido, mas algo que pode, no entanto, ser comparado. A deslocação entre a vermelhidão do sangue oxigenado e o próprio sangue, e o possível significado (na mente de um intérprete) da visão do fumo para um potencial incêndio, é considerável. Não é tão grande, no entanto, como a do potencial "significado" a que se pode chegar (ou não) como resultado da percepção (mais uma vez, por um intérprete) do símbolo taoísta e do próprio símbolo como uma série de linhas inter-relacionadas numa folha de papel. Estou a sugerir que estas categorias de signos aparentemente compartmentadas são, na verdade, um processo contínuo de troca que constitui um fluxo semiótico que se move com maior força da deslocação inferior para a deslocação superior do que o inverso, da deslocação superior (simbolização)

para

menor deslocamento (relações reais). Por "maior força" quero simplesmente dizer que há mais probabilidades de o intérprete colocar o signo/objeto em relação direta à medida que o "intervalo" S/O diminui, em grande parte porque a relação signo/objeto se torna cada vez mais uma propriedade de circunstâncias reais e presentes, em vez de associações arbitrárias e aprendidas de convenção. Embora estas relações na realidade continuem a ser uma questão de grau e de magnitudes de probabilidade no que diz respeito ao potencial efeito final que pode ou não ter sobre um potencial intérprete, essas relações de grau desempenham, no entanto, um papel importante na probabilidade de qualquer sinal ser processado de todo, ou de uma forma particular, que não pode ser ignorado. A alternativa é começar a considerar o ambiente como um "texto" socialmente construído, em que todas as categorias de signos e níveis de experiência são fundidos na restrição estreita dos signos intelectuais, linguisticamente estruturados, que constituem as trocas cognitivas na Terceiridade. Creio que esta é a "fusão pós-moderna" a que Thomas Turino se referia acima.

### **Incumprimento experimental e deslocação semiótica**

Além disso, como discuti no Capítulo 8, cada signo tem o seu "traço" dentro de cada "categoria de ser" que lhe está subjacente. Por exemplo, um homem que lê a descrição de um fogo fumegante está, no entanto, sentado na sua cadeira, sentindo o "ambiente operacional" (um termo emprestado da neurofenomenologia) da sua sala e os seus próprios processos biológicos, independentemente do grau em que possa ou não estar consciente deles, tal como uma pessoa que assiste a uma missa experimenta o ambiente operacional, independentemente do grau em que possa estar a processar o fluxo de símbolos provenientes do padre ou da teia simbólica

incorporada na igreja

iconografia. As operações mentais na Terceiridade não podem ocorrer num vácuo biológico. No meu conceito de *padrão experiencial*, estou simplesmente a basear-me no conceito de traço semiótico de Peirce para sugerir que, quer os signos da Terceiridade sejam ou não processados num determinado ambiente, como um ritual, por exemplo, o traço desses signos no ambiente operacional é, no entanto, experienciado e processado num certo grau de consciência: não por escolha, mas pelas simples condições da realidade.

A deslocação semiótica não é apenas constituída pelo grau de abstração entre um símbolo e o seu objeto, tal como categorizado pelas três modalidades de Primeiridade, Secundidate e Terceiridade no modelo semiótico peirceano, mas também pela sua magnitude potencial para entrar em relação. As categorias peirceanas fornecem um meio relativo para comparar diferentes graus de deslocação semiótica. Quando os signos entram em relação a partir de um campo de signos potenciais, como no efeito de "bola de neve semântica" descrito por Turino (1988, 12), como uma teia de signos, a sua propensão estatística para serem interpretados de uma forma ou de outra combinam-se para criar aquilo a que chamo um "potencial semiótico" que, no caso dos rituais, não deve ainda ser considerado num sentido absoluto autónomo, mas antes como um potencial que só pode ser compreendido quando comparado com o potencial semiótico de outro ritual no sistema. Cada instância específica de um ritual constitui uma teia de signos.

A deslocação semiótica pode também ser vista como uma outra forma de encarar a dinâmica mito/ritual. O grau em que a experiência religiosa está a ser representada é o grau em que a própria experiência foi deslocada para a simbolização. A sua deslocação final é para a linguagem e os símbolos, onde é

completamente fracturada em representações simbólicas e a partir da qual só pode ser reintegrada como experiência com um grande esforço, através de práticas que foram consagradas e cultivadas nos muitos sistemas rituais sagrados do mundo. (Ver d'Aquili e Newberg 1999, 91-93, para uma discussão sobre várias tradições rituais para a indução da experiência religiosa). O ritual, longe de ser uma tentativa infrutífera e "neurótica" de reintegrar o que ele, o ritual, é incapaz de reintegrar, é virtualmente o *único* meio através do qual essa reinterpretação pode ter lugar, precisamente porque a atividade ritual que resulta na experiência religiosa levou à simbolização do objeto deslocado para começar; o objeto ausente num ritual sagrado é a experiência religiosa, ou as experiências, em si mesmas.

### Proliferação ritual, rácio simbólico e sistemas rituais

O processo de reinterpretação do que foi deslocado (conhecimento direto da experiência religiosa) tem lugar em graus experenciais variáveis como rituais derivados, um processo a que chamo "*proliferação ritual*". A proliferação ritual começa quando um ritual central (como a missa), a certa altura da sua evolução, começa a separar rituais separados de si mesmo em resposta à crescente deslocação do seu próprio objetivo ritual inicial, que é a experiência religiosa, para graus crescentes de simbolização. Este conceito foi desenvolvido na Parte II, comparando os antecedentes históricos da missa e a sua relação atual com os três modos processionais andaluzes, e especialmente a sua relação com as procissões formais de El Rocío (Capítulo 9) e a procissão ritual de Salida (Capítulo 10).

A bidireccionalidade da mudança ritual em relação à experiência religiosa - uma em direção a rácios crescentes de simbolização e a uma maior deslocação experiencial (*rácio simbólico elevado*), e outra em direção a níveis mais profundos de reintegração da experiência religiosa (*rácio simbólico baixo*) - é o que eu sugiro que constitui um sistema ritual. Estou a propor que é devido a estes diferentes rácios experienciais que os analistas de rituais, ao olharem para rituais individuais, chegaram a conclusões tão vastamente contraditórias. A corrente "ascendente", abstratizante e simbolizante, pode ser vista como o encontro com o símbolo na versão Eliadeana do "eterno retorno" (1991), do qual o exemplo neste trabalho foi a Missa e é história, enquanto o movimento "descendente" para a experiência pode ser visto como a "procissão de sátiros" que leva à realização do conceito de "sabedoria trágica" de Nietzsche (Nietzsche [1872-1886] 2000, 38-39) - um conceito que constitui a base do seu "eterno retorno" ([1872-1886] 2000, 307-333). O exemplo dado neste trabalho para elucidar a progressão para níveis mais profundos de experiência foi a progressão das procissões dentro de El Rocío, começando com a partida após a missa na Catedral e terminando na Salida. Mas ambos os conceitos, o do encontro de Eliade com o símbolo e o da procissão para a floresta de Nietzsche, podem ser vistos como o mesmo processo semiótico de experiência e representação em diferentes fases desse processo: um aprofundando a experiência, o outro avançando para a simbolização - um deslocando a experiência para símbolos que, no entanto, apontam para a experiência, e o outro reintegrando as experiências simbolizadas pelo primeiro e, em troca, gerando novos símbolos. Como uma espiral em movimento, se entrarmos na espiral pelo lado ocidental, então o movimento circular parece estar a ir

mas se entrarmos pelo lado oriental, o movimento parece dirigir-se para sudoeste.

Sugiro que o ponto através do qual um analista intervém neste processo semiótico (que ritual escolhe para estudar), terá muito a ver com o resultado da análise

### Discurso, grandezas semióticas e forjamento de signos

No entanto, estou também a propor uma ligeira extensão ao modelo peirceano dos tipos de signos e das suas categorias de experiência potencial. Há também a consideração da "magnitude". A direção de uma corrente semiótica, em termos de força, tem de ser entendida como sendo de maior magnitude (como um produto da probabilidade de o signo ser processado em qualquer instância) dentro dos níveis peirceanos de Primeiridade e Secundidade, em comparação com o nível de Terceiridade. Mais importante ainda, quando se considera a magnitude de um signo ou de uma teia de signos como constituindo um potencial que surge no campo de percepção de um leitor de signos (interpretante) constituído principalmente por signos da Terceiridade, tal potencial carecerá da força, em termos de probabilidade de efeito, para superar o que já está presente como hábitos e disposições do leitor. Os signos da Terceiridade só encontram a sua interpretação no utilizador de signos porque o "caminho" para a sua receção foi claramente preparado ao longo do tempo (a própria definição de um signo da Terceiridade). O processo de individualização, ou seja, o processo através do qual o indivíduo se conhece a si próprio, é o mesmo processo que prepara os caminhos prováveis para a semiose (o processamento dos signos de Terceiridade). No Capítulo 6, apresentei um exemplo de como a estética pode ser incorporada através do ritual musical e de como estas práticas rituais criam, por sua vez, o discurso. Defendo que

que essas disposições e hábitos do indivíduo, sintetizados pela estética incorporada que explorei nos Capítulos 6 e 7, não são tão facilmente afectados pelos meios de comunicação discursivos, um processo que, por definição, exige que as predisposições já estejam em vigor para que o processo semiológico tenha lugar: Que efeito terá uma frase escrita sobre uma pessoa que não sabe ler a língua? Qual é a eficácia de um anúncio televisivo se uma pessoa não consegue relacionar-se com o que está a ser anunciado? Qual é a probabilidade (magnitude do efeito potencial) que um anúncio do vestido Rocío deste ano pode ter sobre uma pessoa de Hanói, Vietname, por oposição a uma pessoa de Sevilha? É certamente *possível*, mas qual é a probabilidade?

A ilusão de que este tipo de signos (ou teia de signos) pode alterar o comportamento humano através do "discurso" é, na minha opinião, grosseiramente sobrevalorizada por teóricos do discurso como R. Harré (1983). Como a história de El Rocío (por exemplo) sugere, sempre que um discurso proveniente de fora da experiência ritual tenta impor um comportamento aos praticantes do ritual que não esteja já em consonância com a sua estética comportamental, encontra uma resistência feroz e tem pouco ou nenhum efeito, a não ser que seja exercida muita força. Simplificando, a doutrina não pode sobrepor-se à prática a não ser que traga consigo um grau proporcional de força exterior; os símbolos não criam o comportamento, mas são o resultado e o reflexo do comportamento. A estética incorporada forjada nos rituais experienciais pelo indivíduo emergente, como nas práticas juergas apresentadas no Capítulo 6, vai muito mais longe na criação do terreno sobre o qual surgirá o discurso subsequente do que o discurso

A partir da superestrutura, determinam o comportamento do indivíduo que surgiu como produto das práticas rituais.

Uma última consideração que gostaria de introduzir é o conceito de "forjador" de um signo, por oposição ao interpretante, no sentido em que uma pessoa que canta, por exemplo, está a forjar signos potencialmente a cada nível das categorias peirceanas do ser. No entanto, essa pessoa também está a interpretar os seus próprios signos forjados, mesmo no momento da sua produção, pelo facto de o ato de forjar signos afetar o seu próprio estado de ser, num grau ou outro: o ato de forjar signos afecta o próprio estado de ser do indivíduo. No entanto, essa pessoa também está a interpretar os seus próprios signos forjados, mesmo no momento da sua produção, pelo facto de o ato de forjar signos afetar o estado de ser do próprio forjador de signos, num grau ou outro: Não pode ser de outra forma. Uma congregação, ou coro, de pessoas que cantam forja signos (para outros potenciais intérpretes, mas também para si próprios) que afectam o seu próprio estado de ser. O fluxo semiótico de signos tem claramente origem na sua própria biologia e move-se para cima como outros *potenciais* signos, enquanto a receção passiva de signos por uma audiência permite, em maior grau, que quaisquer conotações abstractas ou aspectos potencialmente simbólicos da música se tornem mais pronunciados. Não é uma questão de isto ou aquilo, mas de grau em termos de efeitos potenciais, no entanto, as condições desde o início não são as mesmas: uma pessoa quando canta não está a funcionar semioticamente (como um processador de informação) da mesma forma que essa mesma pessoa funciona quando ouve outra pessoa cantar. A direção física do movimento do som é diferente, assim como o fluxo direcional da informação. A magnitude do efeito, no entanto, embora aumentada pelo falsificador, não é

necessariamente determinada apenas por esse facto. A diferença no campo, como discutido na Parte II, capítulos 8 e 9, pode ser vista como a diferença entre os Rocieros cantando as suas próprias canções na procissão a caminho de El Rocío, em oposição a essas mesmas pessoas sentadas na igreja a ouvir o

canto de um coro de igreja. As procissões e juergas discutidas na Parte I são bons exemplos em que a participação plena e a força de sinais, sob a forma de bater palmas, cantar, dançar, gritar e improvisar, é o que a maioria dos praticantes do ritual está a fazer, e estas mesmas actividades constituem o ritual (tendo em conta que as juergas são elas próprias um tipo de ritual). Os rituais de "energia fervente" descritos por Katz (1982) fornecem exemplos gráficos em que não só os sinais musicais são forjados pelos participantes, mas, de acordo com os praticantes, há a força de algum tipo de energia perceptível como resultado direto da sua atividade ritual musical. Além disso, quando um praticante de rituais está a forjar sinais através de uma atividade ritual como o canto e a dança, a sua experiência padrão (como será analisado mais adiante) é a sua própria performance; ou seja, o traço de cada sinal que forjam está enraizado na sua performance. Tal como os participantes na Salida, há pouca diferenciação S/O, pouco no sentido de uma lacuna semiótica. Os signos forjados são auto-referenciais. Esta é uma distinção fundamental entre um ritual performer/audiência, como a missa (Capítulo 8), e um ritual totalmente participativo, como a procissão da Salida (Capítulo 10). A experiência por defeito do executante do ritual, tal como o executante da juerga musical, independentemente de estar ou não inspirado, ou de experimentar algum tipo de momento espiritual ou extático, é a sua própria atuação.

Por outro lado, a deslocação crítica que tem lugar no ritual público/performer (e o mesmo se aplica a qualquer outra performance musical) é a deslocação da própria performance do público.

**Padrão ritual:** O que é experimentado como traço, independentemente da relação do intérprete com o objeto simbolizado dentro do ritual

Como já referi, o conceito de incumprimento experiencial foi abordado no Capítulo 8, que tratou da Missa, e novamente no Capítulo 10, que tratou da Salida. O que se segue é uma recapitulação que serve para apresentar o conceito no âmbito da teoria global do ritual que estou a propor.

Em primeiro lugar, os rituais que funcionam predominantemente dentro da categoria da Terceiridade Peirceana (isto é, dirigem-se a objectos altamente simbolizados caracterizados por uma grande deslocação S/O) são, no entanto, conduzidos por pessoas que estão em perpétua troca com o seu ambiente operacional. Se as estruturas rituais fornecem apoio suficiente (através da sua duração, intensidade, intencionalidade, etc.) para ultrapassar a deslocação entre o que está a ser simbolizado (o objeto ausente) e o que é experienciado no ambiente operacional é o que determinará a categoria funcional por defeito do ritual, ou a estação por defeito, dentro do sistema ritual. A congregação expericia a Missa como seres físicos dentro de um ambiente operacional, e dentro desse ambiente cada símbolo tem o seu rasto através dos três graus das categorias peirceanas do ser: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Os símbolos altamente abstractos e os sermões do sacerdote podem ou não ser processados a um nível específico de experiência, mas mesmo assim, tal como referido no Capítulo 8, a congregação não pode deixar de experimentar a realidade da sua presença no ambiente. Essa experiência, independentemente de qualquer intencionalidade que acompanhe o ritual, e independentemente da teia de significados potenciais contidos no ambiente simbólico, constitui a experiência padrão do ritual. A questão fundamental aqui levantada é simples: O que é vivido quando não há

"experiência religiosa" num ritual sagrado? A experiência do ambiente operacional é aquilo a que chamo a experiência por defeito, e esta experiência por defeito, especialmente no âmbito de um ritual comunal altamente simbólico, irá inevitavelmente conduzir a uma experiência da ordem social, na medida em que a ordem social está presente e é sentida pela congregação. Continuarei a sugerir, por razões que serão apresentadas mais adiante, que num ritual altamente simbólico a ordem social está inevitavelmente presente e, por isso, é inevitavelmente vivida.

O outro lado do conceito de defeito experiencial é o da deslocação experiencial. A que se refere a teia de símbolos altamente abstractos num ritual simbólico como a missa, que não está realmente presente? É, em primeiro lugar, a própria experiência religiosa. A experiência foi deslocada para representações simbólicas.

A pergunta óbvia é, obviamente, porquê?

### **Deriva simbólica, proliferação ritual e o ritual central**

Proponho que as forças motrizes por detrás do movimento em direção a uma maior abstração dentro de um ritual são duplas: Em primeiro lugar, o próprio sucesso de um ritual leva-o cada vez mais para dentro da estrutura social pela própria presença do corpo crescente da congregação. À medida que o ritual se insere nas estruturas sociais, a representação e a codificação das implicações da experiência religiosa tornam-se mais importantes do que a própria experiência. O ritual, a caminho de se tornar uma religião, torna-se, num sentido muito real, cada vez mais administrativo e o discurso ganha proeminência. Esta é a raiz do processo de deslocação experiencial que inicia o movimento inevitável de um ritual para aquilo a

que chamo: *deriva simbólica*. Trata-se de

esta deriva simbólica que cria a deslocação S/O dentro de um processo ritual que tem de ser ultrapassada, quer dentro do mesmo ritual, quer noutro ritual, para que a experiência deslocada continue a funcionar como uma fonte vital de conhecimento para a comunidade em geral.

A distância crescente, ao longo do tempo, entre os signos rituais e os seus objectos reflecte a deslocação crescente do ritual central da sua própria fenomenologia ontológica. O facto de novos rituais parecerem surgir em resposta a essas experiências que foram simbolicamente deslocadas apoiaria o que Nietzsche afirmou pela primeira vez, e o que foi depois reafirmado por Laughlin, et al., em termos de estrutura neurológica; que o impulso para níveis mais profundos de experiência é inato nos seres humanos. É um potencial latente dentro de todos os seres humanos, no qual cada indivíduo, num grau ou outro, pode participar de acordo com as suas predisposições. O que resulta desta tensão acumulada entre o que é cada vez mais simbolizado (desvio simbólico) e o que foi deslocado; *deslocamento* semiótico ou *experiencial*, é o que precipita os rituais "spin-off" ou "breakaway" que constituem a *proliferação ritual*. A proliferação ritual surge numa variedade de formas e intenções rituais, como a peregrinação, os jejuns e outras práticas ascéticas, meditações, auto-mortificação, etc. Tanto quanto sei, a proliferação ritual nunca foi previamente identificada ou abordada pelos estudos rituais. Enquanto os produtos de representação, como as mitologias e outras artes, foram reconhecidos por vários analistas de rituais como tendo sido quer o produto quer a causa das práticas rituais (ver Capítulo 11), proponho que esses produtos culturais são todos exemplos da experiência da corrente de representação acima descrita e que se caracterizam por uma procura mais profunda de *significado*. No entanto, a proliferação de rituais,

é o resultado do fluxo direcional oposto: da representação para a experiência, e caracteriza-se pela procura de uma *experiência* mais profunda, um processo que se manifesta primeiro como rituais, e só depois, na sua corrente de retorno, como artes representativas.

Estou a sugerir que os sistemas rituais compreendem uma proliferação de rituais que estão inter-relacionados por um ritual central comum, um ritual central que, através do tempo e da deriva simbólica, criou rituais de rutura à medida que os praticantes do ritual procuravam níveis mais profundos da experiência religiosa para além das fronteiras estruturais do ritual central em evolução, cada vez mais simbólico. Segue-se, então, que o ritual central de um sistema ritual, como a missa, por exemplo, tem de ser o ritual de maior proporção simbólica, devido ao facto de a sua crescente simbolização (e socialização) ser responsável pelo aparecimento dos outros rituais como rituais separatistas. Isto, por sua vez, sugere que o ritual central deve ser o ritual mais antigo do sistema e aquele que sofreu o maior grau de deriva simbólica.<sup>40</sup> Mas a característica mais importante do ritual central, se a minha tese estiver correcta, é que os outros rituais do sistema foram, pelo menos em parte, se não totalmente, gerados a partir deste ritual gerador central, como consequência de este ter sofrido uma extensa deslocação experiencial em resposta ao seu próprio sucesso (ou popularidade), levando-o a assumir um papel administrativo cada vez mais importante no seio das estruturas sociais que se acumulam à sua volta. O ritual tem de se tornar, como resultado deste papel social crescente, cada vez mais simbólico e, com essa simbolização, desloca proporcionalmente a experiência e este processo, a que chamo deriva simbólica, ocorre concomitantemente com a *deslocação experiencial da experiência religiosa*.

O ritual central reflectirá inevitavelmente a ordem social num grau muito mais elevado do que qualquer outro ritual dentro do sistema. A ordem social é normalmente representada e vivida quando a sociedade se reúne para reafirmar o conhecimento que já foi integrado nas estruturas sociais. Por *defeito*, as estruturas sociais são vividas no âmbito de um ritual altamente simbólico porque, inevitavelmente, a ordem social está presente e manifesta, enquanto os objectos rituais são, por definição, abstraídos como símbolos e, como tal, estão, na sua maioria, *ausentes*. A *communitas* não é, em geral, uma característica do ritual central altamente simbólico. Pelo contrário, a ordem social está implícita, quer abertamente, como parte do objetivo ritual (i.e., um ritual de coroação), quer como uma experiência por defeito (a paróquia católica e, com ela, a missa, uma vez que, na maioria dos casos, ainda reflecte a estratificação socioeconómica). A deriva simbólica, a deslocação experiencial e a proliferação ritual são os conceitos centrais da teoria das relações rituais que aqui apresento e que, em conjunto, sugerem uma forma através da qual os rituais surgem e criam um sistema ritual.

### A deslocação experiencial e a razão simbólica como processo semiótico contínuo: Um resumo da teoria da espiral ritual

Quando os rituais individuais são examinados com interesse no seu estado fenomenológico, torna-se evidente que não existe uma fenomenologia consistente de um ritual para outro, embora de uma instância de um ritual específico para a sua execução repetida, exista uma certa coerência observável (i.e.: a missa, todos os domingos, numa paróquia específica, terá uma coerência muito previsível). Se assim não fosse, seria difícil imaginar como, ou porquê, o ritual seria repetido vezes sem conta, ou considerado de todo um ritual. O

As inconsistências fenomenológicas não se encontram tanto entre instâncias de um ritual em particular, mas de uma categoria ritual para outra dentro da mesma família de rituais. As diferenças fenomenológicas entre categorias rituais dentro do mesmo sistema podem ser muito marcantes e, como já foi referido, podem ser mais diferentes de categoria para categoria dentro do mesmo sistema do que entre categorias semelhantes a nível transcultural.

A experiência religiosa (sendo a sua variedade mais forte a ativação total do sistema nervoso) e a sua deslocação para a simbolização é o que eu acredito ser a força por detrás dos sistemas rituais sagrados, e proponho que esta é a explicação mais convincente para a sua tenacidade e ubiquidade dos sistemas rituais ao longo da história humana. Quando o seu grau de deslocação é considerado como a dinâmica operativa dentro de cada ritual de um sistema, então as diferentes posições teóricas apresentadas nos dois últimos capítulos podem ser reconciliadas. Anteriormente, sempre que o analista intervinha num sistema ritual para análise, ele formulava uma teoria que assumia que a mesma proporção de deslocamento experiencial ocorria em todos os rituais dentro desse sistema. A nível transcultural, estes erros são fáceis de cometer. Por exemplo, uma comparação da missa católica com o Salat muçulmano, o Sabbath judaico e o Bedaya muçulmano/hindu, poderia sugerir que o domínio do ritual religioso se limita aos rituais altamente simbólicos e aos rituais profundamente enraizados e investidos socialmente: o que certamente pode ser verdade, como argumentei ao longo do texto. Mas uma comparação das minhas experiências com a Salida de El Rocio com os zykras da Ordem Jerrahi Turca, ou com os relatos das práticas do Yoga Tântrico tal como descritas por O. Garrison (1983), o ritual Vimbuba Africano tal como experimentado por Friedson (1996, 158-162), e o

Boiling

O ritual energético do !kung, tal como descrito por Katz (1982), daria uma imagem totalmente diferente do ritual sagrado. Além disso, as semelhanças entre culturas (lateralmente), se forem comparados rituais com funções semelhantes, podem ser tão impressionantes como as diferenças entre rituais (verticalmente) dentro do mesmo sistema, mas cujas funções são diferentes; isto é, a diferença entre a Missa e a Salida, tal como descrita na Parte II deste trabalho, é muito mais extensa do que as diferenças entre a Missa e o Salat muçulmano, se considerarmos o que é vivido e não o que está a ser simbolizado. O que eu defendo como responsável por estas diferenças e semelhanças entre os rituais são os rácios simbólicos relativos a que cada ritual está a funcionar no que diz respeito à experiência religiosa. Já sugeri neste trabalho que a experiência religiosa em si não é o que está a ser processado através de grande parte, se não da maioria, do sistema ritual (os rituais simbólicos parecem dominar numericamente, pelo menos é este o caso no catolicismo andaluz), mas sim a sua *representação* a vários níveis de deslocação experiencial que é o objetivo ritual. Estou a sugerir que o sistema ritual formula a experiência religiosa em diferentes estádios e que estes diferentes estádios se manifestam em certos tipos de rituais que se caracterizam melhor pelo seu grau de proporção simbólica do que por qualquer padrão simbólico ou comportamental específico. A maior parte do sistema ritual está de facto a representar a experiência como um meio de disseminar e integrar o "conhecimento" na cultura e sociedade humanas. O conhecimento, neste caso, é fundamentalmente aquele conhecimento que foi derivado da experiência, ou série de experiências.

## Estações rituais como "transbordamentos" no potencial semiótico

Os diferentes rácios proporcionais da dinâmica mito/ritual de um ritual para outro dentro de um sistema ritual constituem os diferentes níveis experienciais em que a experiência religiosa é vivida e institucionalizada. Os rituais individuais que constituem a espiral ritual podem ser vistos como "estações" constituídas por diferentes rácios de experiência e representação que determinam as funções semióticas acima descritas. Vale a pena notar aqui, mais uma vez, que pode haver mais do que uma relação metafórica entre o transbordamento da atividade humana para além das fronteiras rituais de um ritual simbólico em vários graus de actividades rituais experienciais, tal como proposto por esta teoria da espiral ritual, e o modelo da própria experiência religiosa como sendo constituído por um "transbordamento" entre subsistemas dentro do sistema nervoso humano. Os dois processos, o sistema ritual sagrado e a experiência religiosa humana, podem revelar-se mais como uma analogia direta entre os processos semióticos e o comportamento humano do que como uma relação metafórica.

Esta tendência dos seres humanos para procurarem, em diferentes graus, o conhecimento experimental direto, interpreto-a em termos semióticos e vejo-a como um processo semiótico natural nos seres humanos, tanto individual como coletivamente. Este processo, por sua vez, em equilíbrio com o processo simbólico ou representacional, está na base de qualquer sistema ritual. Os sistemas rituais são, para mim, uma estruturação institucional do processo semiótico - um processo que está, evidentemente, sempre em curso em qualquer ato humano, mas que, no caso de um sistema ritual e dos seus actos internos rituais, se baseia num tipo particular de experiência e na sua série de representações em vários graus de diferenciação

experiencial.

Espero ter apresentado um argumento que, pelo menos, torne plausíveis os princípios básicos da teoria da espiral ritual: A deslocação experiencial da experiência religiosa, a deriva simbólica e a proliferação ritual. A teoria tenta explicar a forma como os sistemas rituais surgem e a sua capacidade aparentemente interminável de gerar atividade humana, tanto através de artes representativas como de esforços experienciais. El Rocío, como esta investigação revela, faz ambas as coisas: Gerou uma grande quantidade de literatura, música e especulação intelectual, e gerou enormes quantidades de atividade humana como resposta ao mero ato de levar a cabo o ritual.

Se propusermos, provisoriamente, que a espiral ritual é um modelo explicativo preciso para o ritual católico andaluz, e que o modelo pode ser alargado para dar conta de outros sistemas rituais baseados na universalidade da experiência religiosa e do ritual religioso, então podemos explicar como culturas inteiras podem facilmente tornar-se culturas religiosas baseadas não tanto em crenças partilhadas, mas na atividade ritual partilhada à maneira dos sistemas rituais gerados pela proliferação ritual. As crenças geradas por estes sistemas numa população podem nem sempre ser congruentes entre todos os seus membros, mas, apesar disso, a identidade cultural manter-se-á unida através das práticas rituais e da estética cultural partilhada que estas geram. Assim, podemos propor que o que liga as pessoas dentro de agrupamentos categoriais tão expansivos como a cultura cristã, a cultura muçulmana, a cultura hindu, etc., e as suas infinitas subdivisões, serão os seus sistemas rituais subjacentes e sobrepostos, muito mais do que quaisquer sobreposições doutrinais ou administrativas específicas.

A teoria da espiral ritual também fornece, pelo menos, a base para uma metodologia

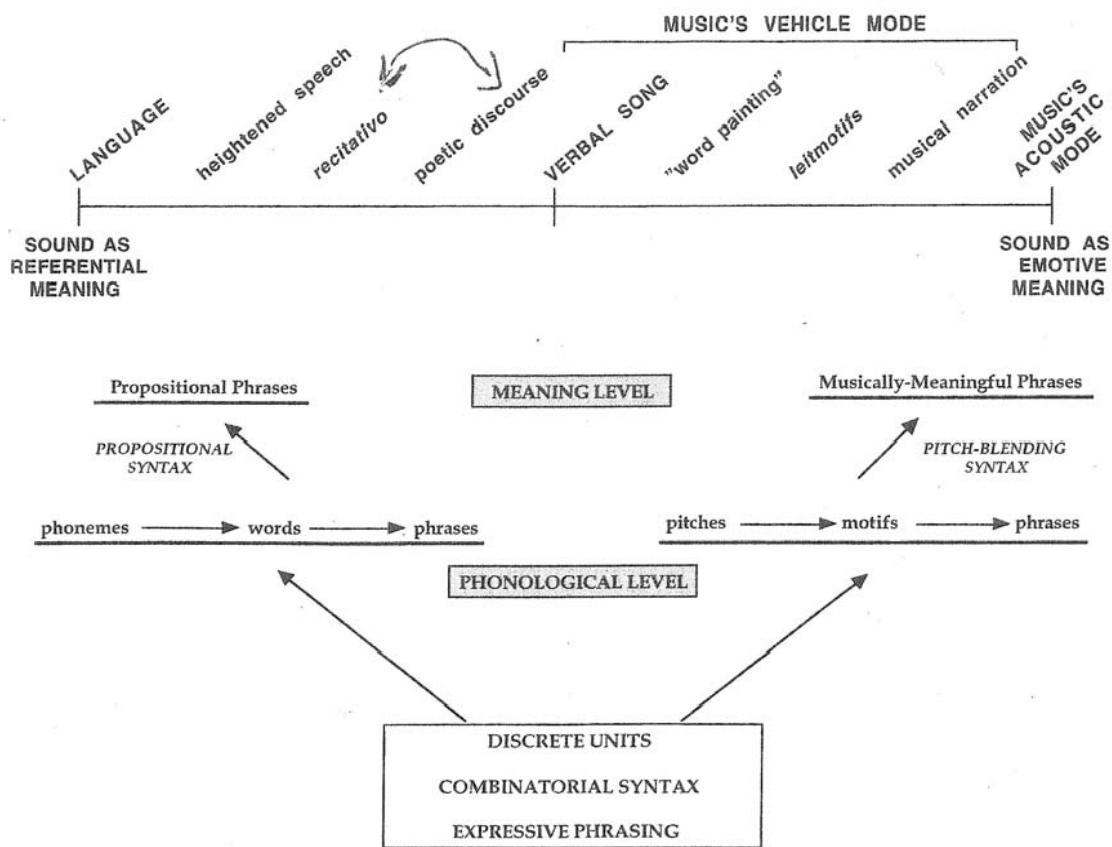
com o qual se efectua uma análise dos rituais e dos sistemas rituais com base nos princípios de (a) comparação dos rácios simbólicos relativos no interior de um sistema ritual, uma vez que estes reflectem os graus relativos de deslocação experiencial da experiência religiosa (b) o grau relativo de falsificação de sinais em relação à leitura de sinais por parte de uma congregação, (c) as implicações da estratificação social versus communitas dentro de um ritual particular, e (d), o conceito de padrão ritual, uma vez que reflecte as relações S/O dentro de uma estrutura ritual particular. Mas de especial interesse para o etnomusicólogo, é a hipótese da congruência semiótica ritual e musical, uma ideia que apresentarei na secção seguinte.

## *Secção 2: O princípio subjacente à música e à semiótica ritual congruência*

Em referência à teoria de uma musilinguagem, proposta por Steven Brown (2000, 271-298) no capítulo anterior, embora eu ache que é um pouco oximoro usar a frase "som como significado emotivo" para me referir ao modo efetivo da música, considero, no entanto, que o espetro que ele descreve é útil e põe em foco, através da relação entre música e linguagem, um análogo ao espetro que tenho tentado revelar no ritual através da dinâmica mito/ritual. Se colocássemos um ritual em cada marca ao longo do seu espetro entre "som como significado emotivo" e "som como significado referencial" (ver Fig. 13-1), o que teríamos seria um espetro paralelo do ritual como experiência ao ritual como simbólico. O espetro revelaria um movimento nas mudanças do potencial semiótico como sendo um

sequência de mudanças na relação simbólica. Mas o que Brown também está a revelar é a expansão do fosso semiótico do acústico e emotivo para o referencial e simbólico.

O que é de especial interesse é o facto de ter de haver uma congruência de funcionamento ao longo de todo o espetro; não de absolutos, como se não houvesse emotividade acústica na linguagem, ou nenhum simbolismo possível na estrutura sonora emotiva, mas sim que o grau de cada um é o que determina a função categórica. Não há um ou outro, mas sim proporções de rácios simbólicos; um recua à medida que o outro avança. Estou a propor que em cada fase, para que haja uma fase reconhecível, como numa diferença entre "discurso intensificado" e "leitmotiv", por exemplo, a função relativa das qualidades referenciais ou experienciais da música (ou, inversamente, da linguagem) deve ser congruente.



**Figura 13-1 Diagrama de Steven Brown da sua teoria da "musilinguagem" (Wallin, Merker, e Brown 2000, 275)**

Por outras palavras, a música não pode funcionar como um recitativo na sua relação referência/emotivo e ainda assim ser considerada um leitmotiv. Neste último caso, o rácio *tem de* ser diferente: não pode ser de outra forma. O rácio tem de mudar. Quando essa relação muda, as estruturas musicais, de alguma forma, mudarão com ela.

O grau de deslocação experiencial dentro de um ritual relativamente a outros rituais no sistema cria um rácio semiótico que, por sua vez, determina a sua função semiótica relativa dentro do sistema ritual. Se um ritual está a funcionar com um rácio altamente simbólico, a música nesse ritual também deve estar a funcionar com

um rácio altamente simbólico se o ritual

é funcionar como um ritual. A música na missa não pode funcionar na mesma relação semiótica que as Sevillanas Rocieras funcionam numa juerga no Rocío. A função semiótica da música, dentro de um ritual que emprega música, tem de funcionar na mesma relação semiótica que o ritual está a funcionar dentro do sistema ritual de que faz parte. Se a música fosse empregue numa função semiótica diferente, isso alteraria a função do ritual. Se, por exemplo, os cânticos extáticos (e, com eles, a "dança" de empurrar, empurrar e gritar) e o incessante bater de sinos que caracteriza a Salida fossem executados na missa, nas mesmas sequências de duração e intensidade, simplesmente não haveria missa. Podemos ter uma Missa, ou podemos ter uma Salida, mas não podemos ter as duas coisas ao mesmo tempo e no mesmo sítio. O som estruturado da Missa tem de ser congruente com a sua fenomenologia ritual estruturada, e o mesmo se passa com a Salida. O mesmo não acontece, porém, com o conteúdo simbólico. Como referido na Parte II, o conteúdo simbólico pode ir do simples ao complexo e esotérico, mas só por si não determina o potencial semiótico do ritual. A Salida tem 14 horas de duração. A salamandra e a lua crescente por baixo da imagem (descrita no capítulo 3) estão presentes durante todo o tempo. Mas, tal como a mudança de vestuário que a imagem sofreu ao longo dos anos (Apêndice B), estes símbolos têm um efeito mínimo sobre o ritual em comparação com a atividade experiencial; atividade que, tal como descrito no Capítulo 10, não tem qualquer representação simbólica (i.e., os "crunches" descritos no Capítulo 10). A atividade musical, mesmo no estado desconstruído que encontramos na Salida, é essencial para o trabalho do ritual; porque *tem de ser*. Nós, ou seja, eu e os outros participantes na Salida, não poderíamos ter cantado a Missa de Mozart na Salida. Não teria sido uma questão de ser ou não ser

permitido, teria sido simplesmente *impossível*. No entanto, os graus de proporcionalidade (a razão simbólica) da dinâmica mito/ritual (em ação na função musical) são relativos; não existem valores absolutos. Só comparando um ritual com outro *dentro do mesmo sistema* é que podemos chegar a um sentido de proporções experienciais relativas.

Um termo simples para denotar o grau de deslocamento experencial num ritual em comparação com outros rituais no mesmo sistema (a espiral ritual) é o termo; razão simbólica que já apresentei nesta secção deste capítulo. O que o termo significa em relação à música e à congruência ritual é que o grau em que um ritual funciona mais como um sistema de linguagem, na medida em que se refere a objectos fora dele próprio, é o seu grau de razão simbólica. Do mesmo modo, o grau em que uma dada performance musical funciona mais como uma linguagem, na medida em que também se refere a objectos que não ela própria (em ambos os casos, a um objeto ausente), também ela está a funcionar com um elevado rácio simbólico. O que proponho em relação a estas duas instâncias de razão simbólica, a execução musical e o ritual, é que sempre que um ritual tem uma componente musical, seja qual for o grau de razão simbólica em que o ritual esteja a funcionar (e isto é uma questão da sua função relativa em relação aos outros rituais do sistema de que faz parte), a razão simbólica da música dentro desse ritual tem de ser quase, se não exatamente, a mesma que a do ritual. É a isto que eu chamo congruência semiótica entre música e ritual.

Enquanto o acima exposto é bastante óbvio nas expressões extremas, estes rácios tornam-se mais subtils nas fases rituais de nível médio, algures entre o altamente simbólico e o altamente experencial. Nas procissões formais, temos o

rácio semiótico das Sevilhanas Rocieras a funcionar a um nível ritualmente mais restrito do que

Temos também a função altamente simbólica do Tamborilero, cuja música serve para anunciar a passagem do estandarte da Virgem (Capítulo 4). Mas também temos a função altamente simbólica do Tamborilero, cuja música serve de arauto para a passagem do estandarte da Virgem (Capítulo 4). Não posso, neste momento, fornecer qualquer tipo de fórmula matemática para exprimir estas relações proporcionais, e não sei se tal é sequer possível. Por enquanto, deixo o assunto de lado.

A minha primeira hipótese é a seguinte: O rácio funcional semiótico (rácio simbólico) da música num ritual deve ser congruente com a função semiótica do ritual dentro do seu sistema ritual.

A minha segunda hipótese é a seguinte: Se analisarmos a função semiótica musical dentro dos rituais de um sistema e os compararmos, determinaremos as funções semióticas relativas desses rituais em relação uns aos outros (o seu rácio simbólico).

A minha terceira hipótese é a seguinte: A função semiótica da música dentro de um ritual musical indicará o grau em que a experiência religiosa (como auto-referencialismo musical) foi deslocada dentro desse ritual em relação aos outros rituais do sistema. O grau em que a música se refere a algo fora de si, a um objeto ausente, será paralelo ao grau em que o próprio ritual se refere ao seu objeto ausente; a realização, ou experiência, da experiência religiosa.

Em resumo, a função simbólica do ritual como um todo será congruente com o rácio simbólico da sua componente musical. A relação entre os três elementos básicos; música, emoções e ritual, deve permanecer numa relação simbólica congruente de ritual para ritual dentro de um sistema. Mas onde a congruência da música e do ritual é

A morfologia de um ritual é ainda mais evidente. À medida que um ritual muda em resposta às forças socioculturais que resumi anteriormente como constituindo a sua deriva simbólica, os rácios simbólicos dos três elementos, estrutura ritual, estrutura musical e conteúdo emocional/experiencial, têm de mudar proporcionalmente. Mais uma vez, estou a propor, mas neste momento não posso provar, que não pode ser de outra forma.

### Os limites da análise simbólica em matéria de música e de ritual

Um corolário das hipóteses anteriores e que pode parecer muito contra-intuitivo para as correntes académicas actuais é o seguinte: Não é de todo necessário analisar os símbolos de um ritual, nem é eficaz. A presença, ou a não presença, de qualquer símbolo ou símbolos particulares num ritual não diz ao analista muito sobre o ritual, de uma forma ou de outra. Isto é válido mesmo para um ritual altamente simbólico. Os símbolos dentro de um ritual simbólico sempre apontam para *fora da estrutura do ritual*. O analista deve refazer o mesmo caminho que os praticantes do ritual e segui-los para fora do ritual simbólico e para os rituais experienciais; quer seja para a universidade (para procurar um significado mais profundo), para o mosteiro (experiência mais profunda), ou para a Salida (experiência comunitária mais profunda). Não se pode compreender plenamente o mistério da Transubstanciação, nem a experiência da Sagrada Comunhão apenas indo à missa e ouvindo discursos ou examinando os símbolos. É preciso procurar o objeto ausente fora das estruturas rituais, que é exatamente o objetivo de um ritual simbólico; ele aponta para outro lugar. Inversamente, para compreender a Salida, o analista *não deve sair das estruturas rituais*, pois isso conduzi-lo-á para fora do ritual e da sua

experiência. Não é que os símbolos da

A missa não revela nada sobre a missa e o catolicismo, revela *tudo* sobre ambos. O problema é que nenhum deles é totalmente revelado na missa; como símbolos, apontam para outro lugar. Para compreender a missa, o analista tem de ir a outro lado. E, inversamente, para compreender a Salida, o analista *não* deve *ir a* outro lado.

O conceito acima referido tem paralelo na componente musical de um ritual. Para compreender o elemento musical da missa, a sua composição estrutural e a sua função na missa, é preciso olhar para fora da música e para a coreografia subjacente da missa e para os seus condicionalismos doutrinários. Mas, para compreender a música da juerga, o analista não deve sair da juerga; a música da juerga e a própria juerga, enquanto ritual, são o mesmo fenómeno.

### A espiral ritual e o estruturalismo biogenético

Ao estruturalismo biogenético sugeri uma adaptação básica e três extensões na minha formulação da teoria da espiral ritual. A adaptação que fiz foi a de enfatizar o papel do estruturalismo linguístico e, com ele, o conceito de "penetração simbólica" (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 189-197). Introduziria, em seu lugar, os três conceitos seguintes:

- (1) A forma musical interiorizada como constituindo ela própria uma prática ritual (Capítulos 5, 6 e 7)
- (2) Os conceitos de deslocação experiencial e de proliferação ritual (capítulo 8 e capítulo 13, acima), e como resultado destes dois
- (3) A proliferação de formas musicais e rituais musicais (Capítulo 5) e, com isso, a proliferação dos seus modos emocionais concomitantes (Capítulos 5, 6 e 8).

O último conceito pode ser incluído naquilo a que chamo *afinação emocional*, um conceito baseado nas minhas observações na Andaluzia em geral, e em El Rocío em particular. A sintonização emocional, quando entendida como um trabalho ritual que opera diretamente sobre as emoções humanas, juntamente com o elemento constituinte da experiência emocional caótica, acrescenta outra dimensão ao que continua a ser o princípio básico do estruturalismo biogenético: que o sistema nervoso humano pode ser "sintonizado", ou seja, manipulado, e até mesmo, em alguns graus significativos, permanentemente alterado, através do trabalho ritual (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 146-147).

### ***Secção 3: Sintonização emocional, proliferação emocional e o ritual espiral***

#### **Sintonia emocional e a procissão**

A procissão musical, constituída por uma única emoção concentrada, é, no ritual católico andaluz, um facto observável. Basta participar no percurso para perceber que o cultivo deste modo emocional é o objetivo da romaria. No entanto, para compreender o esquema estrutural global do sistema ritual como um todo, é necessário ter em conta as várias outras procissões rituais da Andaluzia, porque a comparação revela como as diferentes tradições processoriais rituais cultivam modos emocionais contrastantes. A sintonização do indivíduo com a procissão interior, a sua intenção comunitária interior (Capítulos 9 e 10) parece ser uma consequência natural das práticas rituais relativas à estruturação emocional. Embora eu não tenha utilizado quaisquer instrumentos neurobiológicos para recolher dados (nem tal abordagem teria sido apropriada), existem, no entanto, alguns

Há uma série de factores que podem ser apontados para apoiar o processo de sintonização emocional. Em primeiro lugar, há as minhas próprias experiências, tal como as apresentei nas três vinhetas do Prelúdio. Em segundo lugar, há a duração da peregrinação; o modo emocional único que está a ser constantemente gerado entre os praticantes cria uma ressonância ritual (ver Capítulo 6). Em terceiro lugar, a intensidade de muitos momentos do Rocio é igualmente inescapável quando se está a participar plenamente. Estas três características: foco, duração e intensidade, estou confiante em argumentar, tornam inevitável a sintonização emocional como uma soma total de ressonância estética e arrastamento de grupo por parte de qualquer indivíduo participante. Mais importante ainda, enquanto projeto comunitário, a sua eficácia é incontestável. O facto de a maioria das pessoas, na maior parte do tempo, se sintonizar emocionalmente com o modo emocional "de Gloria" prevalecente é observável e pode ser visto como sendo a razão dominante para a realização continuada do ritual.

### Sintonia emocional e estética incorporada

No entanto, talvez o argumento mais forte a favor da sintonização emocional tenha de ser apresentado apontando para as manifestações observáveis no comportamento, que na Andaluzia se designa por "forma de ser" (Capítulo 6), ou "modo de ser" de um indivíduo, e aquilo a que estou a chamar estética incorporada. Certamente que isto precisa de mais trabalho e, de momento, a ideia tem de ser avançada provisoriamente, mas os comportamentos rituais e musicais que têm sido observados historicamente, e que ainda hoje são observáveis, como sendo a natureza "barroca" da estética andaluza (tal como apresentada nos Capítulos 5, 6 e 10), têm de

ser vistos, defendo, como sendo um produto destas práticas musicais rituais em que a exteriorização emocional de formas musicais interiorizadas é uma característica tão proeminente.

Para além disso, a *communitas* inerente a estes rituais (Capítulos 2, 6 e 7) também serve como veículo para transmitir a estética cultivada a todos os níveis da ordem social (ver Capítulo 6; a *juerga* como *communitas musical*). A afinação tem lugar, tal como a observei, no âmbito das duas estruturas rituais básicas da procissão e da estação. A procissão, em particular, concentra-se e cultiva um único modo emocional (como argumentado ao longo da Parte I), e as formas musicais desempenham um papel fundamental nesse processo (Capítulos 5 e 6).

### A forma musical andaluza

O papel e a natureza da forma musical que na Andaluzia se designa por "palo" (Capítulo 6) tem de ser visto, em conjunto com a procissão ritual, como outra realização chave a que se chegou através do trabalho de campo, especialmente no que diz respeito à afinação emocional. As características combinadas da integridade formal do palo, a sua capacidade de ser um veículo para uma grande expressão emocional, e a própria plasticidade dos seus componentes estruturais em relação à sua integridade formal, permite que o palo mude em relação à morfologia ritual e emocional (Capítulos 5 e 6), e faz da forma musical andaluza uma poderosa componente ritual, bem como um poderoso veículo para a difusão e manifestação da estética cultural em toda a Andaluzia (Capítulo 7).

Para além disso, as duas práticas comportamentais: estruturas musicais interiorizadas e a sua exteriorização como comportamento musical (Capítulos 5 e 6), quando aplicadas à formação comunitariamente estruturada que é a procissão ritual, e à sua configuração estacionária, a *juerga* (Capítulo 6), constituem a base do ritual católico andaluz. Estes três elementos, a forma musical, a procissão, a *juerga*

estacionária,

e as suas inter-relações são observáveis em El Rocio. Juntos, eles constituem os elementos rituais chave de: estrutura ritual (ou forma), estrutura musical (ou forma), e estrutura emocional (ou forma, ou modo). A exploração destes três elementos, tal como se manifestam em El Rocío, constituiu a Parte I desta dissertação.

### A afinação emocional e a procissão caótica

O quarto elemento é um fenómeno extremamente interessante: o elemento do caos, um elemento representado pela Salida (Capítulo 10, na Parte II). A procissão caótica foi registada historicamente (Capítulo 2) mas nunca explicada. Nenhum observador que eu tenha encontrado chegou até agora a uma explicação para este curioso comportamento ritual andaluz. Estou a tentar apresentar uma possível explicação que considero não só plausível, mas que parece seguir o trabalho de Nils Wallin (como apresentado no Capítulo 12) e, em certa medida, dos proponentes da neurofenomenologia (como apresentado no Capítulo 11). Tal como apresentei o fenómeno no Capítulo 10, e novamente no Capítulo 13, o impulso para o caótico é o culminar do que, até esse momento, tinha sido um cultivo constante de um único modo emocional; o de "de Gloria" (definido no Capítulo 8).

Estou a propor que a procissão caótica tem três características básicas que são altamente sugestivas da sua potencial eficácia dentro do sistema ritual como um todo, e que podem também sugerir que é um elemento crítico dentro do processo de sintonização emocional.

A primeira caraterística é que a experiência caótica reintegra o cultivo de emoções específicas e estruturadas numa emoção generalizada e indiferenciada.

experiência emocional que pode ser considerada como uma "anti-estrutura" emocional (para usar um termo de Victor Turner). Ao pressionar qualquer modalidade emocional predominante até ao seu extremo, a emoção particular funde-se com as suas emoções opostas e quaisquer outras emoções que possam surgir nesse estado elevado de amplificação emocional (Capítulo 10). Se uma emoção particular, depois de ser intensificada para além de um certo ponto, converge com todas as outras emoções, ou se todas as emoções emergem quando uma única emoção é intensificada para além de um determinado limiar, não posso dizer neste momento. De qualquer forma, o ponto saliente é que, dentro da procissão caótica, a emoção estruturada cultivada começa a desestruturar-se em algo plástico e indefinível.

Desta forma, uma segunda característica, a proliferação emocional, ocorre como um paralelo à proliferação ritual (em que os rituais se separam de um ritual central para cultivar níveis mais profundos de experiência; ver Capítulo 13). Cada emoção cultivada muda, ainda que ligeiramente, com cada desempenho ritual, de tal forma que qualquer categorização cognitiva subsequente estará sempre atrasada em relação às experiências reais. Desta forma, surgem novas emoções ou, pelo menos, variações contínuas de uma determinada emoção e, com essas variações, surgem novos "modos de ser" ou "modos emocionais" como estética incorporada.

A terceira característica revela-se quando consideramos a experiência culminante da procissão caótica como uma variação dentro do continuum das experiências religiosas - uma experiência que, pela sua própria natureza, é simultaneamente comunitária e individual (Capítulo 10). Estou a considerar a procissão caótica como uma variação da experiência religiosa a partir de dois pontos de vista. O primeiro é histórico. O coro processional extático que culmina num ato

histérico/caótico está bem documentado como

A procissão caótica faz parte das práticas religiosas de várias religiões, entre as mais conhecidas estão os rituais de Dionísio do Médio Oriente e da Grécia clássica (Otto 1996) e os de Shiva ainda hoje praticados na Índia (Daniélou 1992). A procissão caótica, quando vista como um meio de intensificação, expansão e proliferação emocionais, sugere um papel poderoso por parte do elemento caótico na promoção do desenvolvimento da consciência humana, quando esta é considerada como consistindo na soma das muitas modalidades emocionais ou "modos de ser". A ideia é especialmente provocadora quando se consideram as teorias da relação potencial entre a consciência nuclear e as emoções (Damásio 1999, 134-143) e em conjunto com as teorias de Nils Wallin sobre o repertório emocional alargado, a autoconsciência e a capacidade cerebral (Wallin 1991, ii-vii, 129, 482-485). Para além disso, o trabalho de outros neurobiólogos, como Robert Zatorre, sugere que a música, tal como a emoção, penetra em níveis muito mais profundos do cérebro do que a linguagem, enquanto o trabalho de Laughlin, d'Aquili, et al., afirma que as experiências religiosas e certas técnicas rituais podem resultar em mudanças permanentes no sistema nervoso, mudanças a que Laughlin se refere como "afinação do sistema nervoso" (Laughlin, McManus, d'Aquili 1990, 146-147).

Dentro desse sistema ritual, a presença da procissão caótica sugere um elemento crítico dentro do processo ritual que descrevi como sintonização emocional e que, dentro desse processo, a experiência caótica funciona como uma variedade da experiência religiosa que pode contribuir para uma expansão das categorias emocionais. O potencial para expandir as categorias emocionais constitui um potencial para modificar o sistema nervoso, mesmo que essas modificações consistam apenas em ligeiras

mudanças incrementais. Essas mudanças, por mais pequenas que sejam, ao longo do tempo podem contribuir para um aprofundamento da auto-consciência individual, ou "conhecimento de si próprio". Este conhecimento pode ser observado na estética incorporada dos praticantes do ritual, tal como é evidenciado pela cultura andaluza em geral.

No entanto, embora a procissão caótica seja certamente a expressão mais dramática das variações da experiência religiosa no ritual andaluz, as pequenas experiências de pico associadas ao *Duende* do flamenco, ou à *Devoción* das romerías (ambas verificadas pelo extenso trabalho de campo dos autores na Andaluzia), e as manifestações experienciais do "arrepio", dos "arrepios", ou dos "orgasmos cutâneos" (termo de Judith Becker para fenómenos semelhantes na Indonésia e outros locais [2004, 63]), constituem momentos de ressonância estética que são ocorrências comuns na cultura musical andaluza (Capítulo 6). Esses momentos experienciais extremos caracterizados por culminações rituais caóticas, como a da Salida em El Rocío, não são, no entanto, experiências categoricamente diferentes das experiências musicais quotidianas comuns na cultura andaluza. Essas convergências caóticas das emoções em cargas emocionais de arrepiar e levantar os cabelos são apenas extremos no grau de experiências que, em graus menores de intensidade, são bastante comuns. O que eu estou a afirmar aqui é que esses momentos de ressonância estética que podem ser vividos nas juergas de El Rocío (e para incluir as juergas seculares de flamenco fora do Rocío) não são categoricamente diferentes das experiências mais extremas das procissões caóticas. Estou a sugerir que, como um sistema total de sintonização emocional, existe uma transição perfeita do sagrado para o secular em termos de estética incorporada que tem pouco a ver com posições

políticas, ideológicas ou doutrinárias, mas que procede

(Considere-se o meu argumento, apresentado nos Capítulos 5, 6 e 7, de que o flamenco e outras tradições "folclóricas" da Andaluzia também estão fortemente investidas no sistema ritual e podem mesmo ser produtos do sistema ritual). A estética andaluza incorporada é o resultado de um sistema de sintonização emocional em constante evolução que se manifesta como cultura popular. As Sevilhanas Rocieras, abordadas em pormenor nos capítulos 5, 6 e 7, são apenas um exemplo disso. Os andaluzes usam o termo "formalidad" (abordado nos Capítulos 6 e 10) para resumir o que quer que seja o seu estado de normas comportamentais - normas que, num determinado momento histórico, se manifestam através da estética incorporada da sua cultura popular.

#### *Secção 4: A morfologia do modo musical e a emoção focada da procissão ritual considerada em relação à biomusicologia*

##### **Uma possível relação entre a forma musical e a teoria da consciência emergente de Wallin**

Como discuti no Capítulo 12, Wallin e outros biomusicólogos relacionaram a consciência emergente nos primeiros seres humanos com a formação de um fluxo tonal que teria servido como veículo através do qual se concentrava o conteúdo emocional. Esta teoria enraíza a consciência emergente na produção musical como tendo origem nas estruturas biológicas do sistema nervoso humano (Wallin, Falk, Merker, Jerison, Todd, in Wallin, Merker e Brown 2000). Se esta abordagem teórica for válida, então fornece uma base biológica e evolutiva para que a forma musical tenha surgido como uma possível consequência da consciência emergente ao longo do tempo, concomitantemente com um maior foco emocional, que por sua vez pode

ter catalisado mais

diferenciação das emoções. O processo inicial, uma vez posto em marcha, levaria a uma maior diferenciação, a um maior aumento dos graus de foco emocional/intelectual, e assim por diante, numa espiral contínua e auto-perpétua de proliferação emocional e consciência emergente. A forma musical, ou o seu protótipo como vocalização, teria evoluído em simultâneo com a evolução emocional e a intensificação das emoções; o repertório de formas sonoras expande-se com o repertório emocional como veículos de vontade focada, e com eles, segundo Wallin, evolui potencialmente uma expansão da capacidade cerebral (Wallin 1991, 129, 483-485).

#### A procissão e a estação num quadro evolutivo

A procissão pode ser vista como o herdeiro ritual de uma variedade de impulsos etológicos para se movimentar e emitir sons em formação comunitária; quer se trate de marcação territorial através de gestos e sons (Ujhelyi 2000), exibições e chamamentos de acasalamento (Merker 2000; Miller 2000), formações e chamamentos de caça (Kunej e Turk 2000), etc.

As raízes etológicas da procissão são muitas. Na organização animal do som e das actividades comunitárias, a congruência dos elementos de produção do som e da intenção não é uma opção: a consciência como modo de ser é a consequência do próprio ato. As procissões humanas de hoje, tal como evidenciado pela prática atual e pela história de El Rocío, apresentam uma congruência análoga à sua possível herança etológica, exceto que exibem uma gama mais ampla de conceção e escolha conscientes e, ao longo do tempo, desenvolveram um repertório muito mais expansivo; um repertório que, tal como este trabalho sugere, está ainda em contínua

evolução (Capítulo 5). Mas o que opera dentro da procissão, a emoção focada, não pode ser separado da sua organização

componente sonora. Eu diria que aquilo a que hoje chamamos uma canção, um hino, ou um hino, ou mesmo um lamento, pode ter tido a sua origem numa forma musical específica e na sua prática ritual processional (ou estacionária). Considere-se também o verbo marchar, ou *marcar*, como em marcar território, que foi apresentado no Capítulo 2 em relação à peregrinação processional e ao camino. O que é interessante é que, se as procissões de El Rocío cultivavam uma emoção de glorificação, também marcavam território ao longo do caminho, atravessavam fronteiras e acabavam por levar até mesmo a emoção definidora da procissão ao seu limite na Salida (Capítulo 10).

De forma semelhante, o cultivo emocional que era um elemento essencial nas paragens estacionárias ao longo do caminho, as juergas (apresentadas no Capítulo 6) eram também rituais musicais no acampamento, à volta de uma fogueira e, eventualmente, de um altar, o Simpecado. A progressão da juerga, da fogueira, da lareira e do altar, em relação ao ritual musical, também pode ser vista num quadro evolutivo (ver Frits Staal *Rules Without Meaning* 1989, para um estudo aprofundado dos rituais védicos do "Altar de Fogo" e a sua relação com os mantras e a sua tese de que são os mais antigos dos rituais védicos).

Podemos ver que a procissão, como sendo uma única emoção focada, e a estação, como potencialmente o local para uma série, ou mesmo uma "procissão" de várias emoções, estão intimamente ligadas não só na sua alteração óbvia de uma para outra ao longo da peregrinação, mas também na sua dependência mútua do elemento invisível, mas essencial: a forma musical.

A forma e a morfologia musicais como geradoras de proliferação emocional e, eventualmente, como único componente essencial de um sistema ritual

A morfologia da forma musical, especialmente no âmbito da procissão e da estação ritual, tal como evidenciado em El Rocío, e abordado em profundidade no Capítulo 5, pode ser vista como uma continuação ou uma componente co-evolutiva da morfologia dos estados conscientes enraizados em adaptações evolutivas e comportamentos etológicos que é teorizada por Wallin, Merker, Falk e outros no domínio da biomusicologia (Wallin, Merker e Brown 2000). Além disso, a forma vocal musical pode constituir a base para o que, no ritual musical, se torna a congruência ritual, musical e emocional que apresentei ao longo deste trabalho. A interiorização e a exteriorização através da performance da forma musical constituem uma prática ritual que evita a necessidade de um meio de comunicação entre o corpo e o ritual. A performance da forma musical é o ritual. Também não requer nada mais do que o corpo - nem ferramentas, nem imagens, nem símbolos artificiais. A forma musical, quando considerada à luz do trabalho de Nils Wallin e de outros investigadores em biomusicologia, pode ser vista como fazendo parte do processo que formularia uma vontade estruturada para criar o ritual em primeiro lugar, ou seja, uma disposição emocional para uma maior intensificação emocional. A forma musical perpetua a sua própria existência; quanto mais é executada, mais gera foco e estrutura emocional. Essas estruturas emocionais podem implicar auto-reflexividade que, por sua vez, pode obrigar a mais prática musical, e assim por diante, e uma espiral ritual musical poderia ser concebivelmente posta em movimento. Certamente que esta é uma noção hipotética, no entanto, na prática, podemos ver a circularidade da intensificação emocional através da externalização de formas musicais interiorizadas que conduzem a uma maior interiorização, mais

exteriorização, maior intensificação emocional e subsequente morfologia de formas musicais e práticas rituais, observáveis através de actuações musicais e da sua estética incorporada, como as apresentadas nos Capítulos 5, 6, 7 e 10. Vemos esta relação evolutiva entre a música e os estados emocionais que operam em El Rocío como um processo ritual que ocorre naturalmente. A morfologia é em si mesma uma forma de expansão ou proliferação emocional que conduz a uma intensificação da auto-consciência individual através da estética incorporada que se segue. A relação teórica entre a consciência emergente e o fluxo tonal emocionalmente focado formula um protótipo etológico para os três elementos em relação nos rituais actuais, tal como evidenciado em El Rocio: forma ritual, forma musical e forma emocional (ou modo). A forma musical, então, como já mencionado acima, pode provar ser o primeiro

ritual humano, ou proto-ritual que faz a ponte entre as teorias de Wallin do fluxo tonal e da consciência emergente, com os rituais totalmente institucionalizados e totalmente conscientes da procissão e da estação. Creio, portanto, que não é demasiado especulativo reiterar a sugestão de que um sistema ritual composto inteiramente, ou quase inteiramente, de formas musicais pode ter sido o sistema ritual mais antigo a evoluir.

### **Etnomusicologia, a experiência religiosa como sintonização emocional e biomusicologia**

A plausibilidade teórica de a consciência humana ser, em grande medida, um produto da diferenciação de formas musicais como componente co-evolutiva concomitante de uma diferenciação de modos emocionais que são ambos cultivados como práticas rituais, contribui em muito para explicar as possíveis origens da imensa

proliferação de rituais musicais que se encontram em todo o mundo. Para além disso, a ligação de

a consciência como sendo ela própria um produto de uma proliferação ritualmente conduzida de "modos" emocionais que coevoluem com os três elementos do ritual musical: forma musical, modo emocional e forma ritual, tem implicações importantes para o papel contínuo da etnomusicologia como ciência social e antropológica.

#### Potenciais utilizações do modelo teórico do ritual em espiral no terreno

O modelo da espiral ritual fornece um meio de orientação para os investigadores no terreno, à medida que estes tentam classificar o labirinto de rituais que frequentemente constitui um sistema ritual religioso. A lista que se segue apresenta o que considero serem atualmente as principais utilizações práticas da teoria para o investigador no terreno.

- (1) Ao estar consciente do espetro de rituais dentro da espiral, o investigador sabe que deve comparar rituais dentro do próprio sistema, de modo a selecionar os rituais que escolherá para se concentrar e que, por sua vez, melhor se adequarão aos seus objectivos. Neste sentido, a espiral ritual promove uma comparação ritual intra-sistémica em vez de uma comparação transcultural.
  
- (2) Se o investigador escolher um ritual experiencial, deve esperar que a doutrina e o dogma desempenhem um papel correspondentemente menor. Assim sendo, o investigador não deve ficar surpreendido por testemunhar actos que possam parecer contraditórios com as doutrinas ou dogmas professados no ritual central. Não se trata de saber se os actos são ou não contradições deliberadas, mas sim que essas actividades rituais podem muito bem ser a

fonte desses dogmas para começar e que é efetivamente a partir delas que os símbolos e os dogmas podem ser

melhor compreendida; porque os rituais dão origem aos símbolos e aos mitos, e não o contrário.

- (3) Parece ser inevitável que quanto mais experiencial for o ritual, mais prevalente será a communitas. Contrastar o nível e o compromisso com uma communitas pode revelar-se um marcador importante quanto ao tipo de ritual com que se está a lidar. Os símbolos nos rituais experienciais de communitas não fornecerão marcadores fiáveis quanto às intenções ou experiências dos executantes do ritual, e muito menos quanto ao discurso social prevalecente. O que os rituais experienciais revelarão ao investigador são os sítios onde a estética cultural incorporada no comportamento pode ser melhor explorada. Isto é verdade porque estes rituais são a fonte cultural desses comportamentos. Os comportamentos sociais, mais do que o discurso social, serão revelados. Quanto mais "religiosa" ou ritualmente integrada for a sociedade, mais coerentes serão os comportamentos, apesar das contradições e ambiguidades que serão inevitavelmente uma propriedade do discurso social.
- (4) Um sociólogo poderá recolher informações muito mais úteis dos rituais simbólicos, especialmente do ritual central (se houver apenas um), se a estrutura social e as relações sociais forem o foco do estudo. No entanto, as observações efectuadas a partir do ritual simbólico não devem ser examinadas isoladamente. Deve ser tido em conta algum conhecimento dos rituais vivenciais através da observação participativa, tal como a investigação de um ritual vivencial deve ter em conta os símbolos e os dogmas apresentados

no extremo simbólico da espiral. Se as disparidades forem demasiado grandes, pode estar iminente algum tipo de conflito social.

- (5) Um neurobiólogo será capaz de interpretar os dados com mais precisão, independentemente do tipo de ritual que selecionar, se estiver ciente da diferença de rácios simbólicos entre os vários rituais. Os rituais experienciais (rácio simbólico mais baixo) devem refletir-se numa atividade cerebral que envolverá camadas mais profundas do cérebro, enquanto os rituais simbólicos (rácio simbólico mais elevado) devem revelar uma atividade mais limitada às camadas mais recentes e superficiais do cérebro: é a diferença entre o processamento musical (quando processado mais como *música*) e o processamento da linguagem (ou o processamento musical quando está a funcionar mais simbolicamente). Os resultados obtidos a partir de uma comparação dos rituais intra-sistema ao longo do espetro dentro da espiral devem fornecer a informação neurológica mais valiosa. Deverão revelar diferenças de acordo com as partes do cérebro que são mais intensamente activadas de acordo com o local da espiral onde o ritual se manifesta.
- (6) Se o estudo pretende centrar-se na experiência religiosa propriamente dita, então o investigador terá muito provavelmente de olhar para os rituais realizados nas margens sociais, mas não necessariamente nas margens geográficas. No entanto, quanto mais profundamente estas experiências religiosas forem cultivadas, maior será a probabilidade de se encontrarem, de facto, tanto nas margens sociais como nas geológicas.
- (7) Compreender a forma musical e o seu potencial para a morfologia será uma grande mais-valia para o etnomusicólogo que estuda o ritual musical,

especialmente se houver uma relação com a cultura popular. Compreender que as canções fixas, ou

As canções e peças musicais fixas, executadas em horários e durações pré-definidos, e as suas correspondentes estruturas rituais paralelas pré-definidas, indicariam fortemente um ritual simbólico, independentemente de quão "extática" a atuação possa parecer. Canções fixas e peças musicais fixas podem ser o que emerge na estrutura social, mas, com toda a probabilidade, é a forma musical que prevalecerá nos rituais experienciais. A razão é simples: não há como prever quando um efeito ocorrerá. A música de um ritual musical deve ser aberta e adaptável ao desenrolar da situação. Da mesma forma, a música deve ser suficientemente plástica para absorver mudanças, especialmente, como argumentei, as mudanças do terceiro elemento ritual chave: a morfologia emocional. A morfologia emocional exige morfologia musical e o resultado é música nova. Essa nova música torna-se música popular e introduz uma nova estética na estrutura social.

Espero que estas aplicações sejam de facto úteis para o investigador no terreno. Se assim for, estou certo de que haverá alterações e adições, o que também espero que aconteça.

## Notas finais

<sup>1</sup> No *American Heritage College Dictionary*, a palavra "etologia" é definida de duas formas: (a) a sua definição comumente entendida como sendo o estudo do comportamento animal, e (b) relacionada com o estudo do ethos humano (carácter) e da sua formação. Desta forma, o termo faz a ponte entre a consideração do que é fundamentalmente humano, seja num indivíduo ou num grupo, e o que é também fundamentalmente animalesco em termos de origens comportamentais. Um termo alternativo para o campo da biomusicologia é "musicologia evolutiva" (Wallin 2000, 3), e *The Origins of Music* (Wallin 2000) apresenta uma série de comportamentos animais que são comparáveis, ou pelo menos sugestivos de estarem relacionados com os comportamentos musicais humanos. É nesta perspetiva que utilizo o termo "raízes etológicas", uma vez que podem estar relacionadas com a procissão ritual humana.

<sup>2</sup> Para as ocasiões em que ambos os tipos de conflitos surgiram relativamente a El Rocío, ver Ap. A, "1932" e "1956".

<sup>3</sup> "Exteriorização emocional" não é um termo técnico encontrado na literatura antropológica. Os andaluzes usam o termo quando se referem à sua tendência para uma expressão altamente emocional nas suas práticas musicais, artísticas e rituais, mas não necessariamente no seu comportamento quotidiano. Allen Josephs, em *The White Walls of Spain* (1983), dedica uma grande parte da sua análise à característica cultural dos andaluzes de, como ele diz, "se representarem a si próprios" (P. 73).

<sup>4</sup> Quando apresentei o meu vídeo, *Semana Santa em Granada: Dissonant Images in the Structures of Passion*, para a Society for ethnomusicology em 2003, várias pessoas vieram ter comigo depois e comentaram como também elas tinham testemunhado acontecimentos semelhantes. Descreveram acontecimentos que, no início, pensaram ter sido momentos de pânico e pandemónio genuínos, mas que, em retrospectiva, tal como eu me apercebi depois de repetidas exposições, foram de facto realizados. Eram *representados* mas não *dirigidos* por qualquer guião oficial.

<sup>5</sup> Não pretendo entrar numa discussão infrutífera em torno de uma possível corrente subjacente entre o Marianismo e uma proposta de culto pré-cristão à deusa mediterrâника. É claro que, independentemente de quaisquer reinterpretações de símbolos e conteúdos mitológicos que se queira fazer, os praticantes de hoje são ferozmente católicos e estão a realizar rituais católicos - embora rituais que muitas vezes absorveram elementos de tradições anteriores. A noção popular atual de atribuir às práticas marianas uma espécie de "regresso da Deusa" é apenas mais um exemplo de como as representações mitológicas de um ritual podem ser mais enganadoras do que reveladoras, quando a sua interpretação é feita de fora da atividade ritual.

<sup>6</sup> Estas relações também nos levam a reconsiderar a suposta relação entre a chamada métrica poética, como o "pé" poético, e o verso poético. É bem possível que o ritmo do verso tenha derivado dos ritmos da dança e das muitas formas de "marcar" o tempo e o espaço.

<sup>7</sup> Poder-se-ia argumentar que este seria o caso em qualquer ritual, mas eu vou contrapor ao longo deste trabalho que este não é precisamente o caso dos rituais mais complexos que eu estou a chamar de ritual "simbólico". A missa, por exemplo, tem uma série de modalidades pelas quais passa, desde a penitencial até à de /glorificação

<sup>8</sup> No momento em que escrevo este texto, fui informado de que a Hermandad deveria eleger um novo Hermano Mayor em outubro de 2006.

<sup>9</sup> É de salientar que foi nesta zona que foi criado o famoso cavalo andaluz (Muñoz 2004).

<sup>10</sup> Embora eu não tenha realizado um inquérito formal sobre a natureza representativa do círculo eleitoral da Hermandad, o meu envolvimento profundo ao longo dos últimos anos confirma o que era evidente desde o primeiro Rocío: há membros extremamente ricos, bem como membros com recursos económicos muito limitados. No entanto, não é mostrada qualquer deferência a ninguém de acordo com o seu estatuto social, e os oficiais da Hermandad, quando muito, representavam o meio e o fim do espetro, e não o fim do espetro.

<sup>11</sup> Não é necessário citar páginas específicas, uma vez que toda a obra, em ambos os casos, trata da história das "Transladas" processionais da Virgem.

<sup>12</sup> Que o flamenco evoluiu ao longo do mesmo percurso - começando com reuniões familiares, juergas, casamentos, baptizados, etc., e mais tarde para o palco profissional - é indiscutível, e não há necessidade de citar qualquer referência em particular, uma vez que todos os estudantes da história do flamenco (para não mencionar todos os que o executam) apenas afirmaram o óbvio. A única questão que se coloca é onde, como e quando surgiu o flamenco profissional, o flamenco de palco. Esta questão é muito debatida, mas ultrapassa os limites desta dissertação. No entanto, a potencial relação íntima entre o flamenco e o sistema ritual andaluz pode ser vista como, de certa forma, paralela à das Sevillanas Rocieras e do Coro Rocieros. Mas esta não é, neste momento, uma visão aceite por qualquer consenso maioritário. Apenas Arrebola (1988; 1995), e Steingress (1994), apresentaram argumentos substanciais para as raízes religiosas do flamenco, e Pohren faz apenas uma vaga sugestão de que talvez a religião cigana tenha tido muito a ver com a sua (dos ciganos) contribuição para o flamenco (Pohren 1999, 39-40),

<sup>13</sup> Em conversas com o etnomusicólogo e orientalista Dr. J. Pacholczyk, tomei conhecimento de que, nas celebrações no Norte de África islâmico, as mulheres eram frequentemente separadas dos homens. Como ele tinha descoberto, as celebrações das mulheres eram muito mais festivas e experenciais do que as apresentações musicais mais oficiais a que assistiam

pelos homens. A dicotomia intérprete/audiência é muito mais presente nas celebrações masculinas do que nas celebrações femininas. Os homens ouviam a longa cadeia de canções que constituem as naubas tradicionais, enquanto as mulheres faziam a sua própria música entre si, sem recorrer a músicos profissionais. Numa analogia com o flamenco, os homens assistiam a *tablao* (espectáculos encenados), enquanto as mulheres criavam *juerga*. Mas o que precede, embora pareça oriental na aparência, teve lugar algures na atual Huelva, na Andaluzia, em Espanha, e não no Norte de África islâmico ou em qualquer outro lugar próximo do Oriente. Reflecte, a um nível muito mais íntimo e isolado, a segregação sexual que parece prevalecer nas tradições de muitos rituais públicos em toda a Espanha, como as procissões do Jota e do Fandango, mas que têm as suas raízes tanto na Europa Ocidental como potencialmente no Oriente. Poderão as práticas islâmicas e católicas revelar elementos de uma tradição anterior a ambas?

<sup>14</sup> A "comunidade Tamborilero" é constituída por um círculo informal e auto-organizado de aficionados e profissionais. Não existe uma agência oficial. As minhas informações provêm de vários sítios Web, como os de Juanma Sánchez, e de correspondência privada através de correio eletrónico com vários Tamborileros. A categoria de "sin fin" para muitas das músicas de Tamborilero é uma categoria geralmente aceite.

<sup>15th</sup> As "Cantigas de Santa Maria" são uma coleção de cânticos dedicados à Virgem Maria, do século XIII, recolhidos pelo rei Alfonso "Sabio". Existem três colecções, a maior das quais com mais de 400 entradas, e são acompanhadas por belas ilustrações em miniatura e a cores.

<sup>16</sup> "Nota sobre o texto eletrónico: este texto das [Edições Renascença](#) foi transcrito por R.S. Bear, em julho de 2000, a partir da reimpressão Bodley Head de 1923. O texto de partida é o que se encontra na Bodleian Library, Art. 4º . L. 62; as correcções de erros de impressão feitas por G. B. Harrison em 1923 foram mantidas. Quaisquer erros que se tenham introduzido são da responsabilidade do atual editor. O texto é do domínio público. O conteúdo exclusivo desta apresentação está protegido por direitos de autor © 2000 The University of Oregon. Apenas para fins educativos e sem fins lucrativos. Enviar comentários e correcções para o editor."  
<http://www.uoregon.edu/~rbear/kemp.html>

<sup>17</sup> Este facto também é muito curioso, se considerarmos que o caçador/pastor da lenda de El Rocío foi reconhecido, mesmo pela Hermandad de Almonte, como sendo provavelmente de Villamanrique, se não fosse de Almonte. Não se trata de uma disputa, mas sim de um testemunho da estreita relação entre as duas cidades relativamente a El Rocío. Villamanrique é uma paragem obrigatória para todas as Hermandades (ver Quarta-feira no diário) e é a Hermandad mais antiga, perdendo apenas para a própria Almonte. Se considerarmos que as lendas das estátuas no seu conjunto são chamadas de "Ciclo do Pastor", devido ao papel central que a personagem do pastor desempenha como descobridor das imagens; o facto de o Tamborilero estar intimamente ligado aos pastores; que a sua flauta é a flauta de três bicos do pastor; e que tradicionalmente liderou todas as procissões religiosas, então

as relações tornam-se definitivamente intrigantes.

Além disso, a relação entre os limites de todos os tipos, as procissões e El Rocío é um tema recorrente e constante. Note-se que a própria história de El Rocío começa com a resolução de uma disputa de fronteiras entre Huelva e Sevilha (Apêndice A). O facto de El Rocío estar de facto em Huelva, mas a música de Sevilha dominar a peregrinação, sempre me pareceu intrigante.

<sup>18</sup> Vale a pena notar que o título da obra de Molina (que co-escreveu o livro com o famoso cantor de flamenco Antonio Mairena), intitulou-a: *Mundo y Formas del Cante flamenco*, "[O] Mundo e as Formas do Canto flamenco" (italico meu).

<sup>19</sup> A cidade de Sevilha (Sevilla) é uma cidade muito importante na Andaluzia, não sendo a menor delas a sua importância musical (Molina 1963, 36-40). O bairro de Triana ("Tres Annes"), tema de muitas das Sevillanas Rocieras, está situado do outro lado do rio Guadalquivir de Sevilha. A sua proximidade com El Rocío (mapa, Apêndice B) desempenhou um papel importante na história de El Rocío desde o início, como se pode ver na cronologia do Apêndice A.

<sup>20</sup> Os escritores espanhóis que encontrei não fazem distinção entre um Fandanguillo qualquero um Fandanguillo de procissão. A razão para isso é que cada aldeia na Andaluzia tem os seus próprios Fandanguillos e as suas próprias procissões onde são cantados. Os Fandanguillos que não são processionais não são considerados como um género separado. Tive de consultar o material para me aperceber que a maioria dos Fandanguillos eram, de facto, processionais. Mas o mais importante é que os processionais não são apenas os mais antigos, são de longe os mais importantes. Por exemplo, sempre que o Merchant se refere a um Fandanguillo típico de uma determinada aldeia, quase todos os exemplos são, de facto, uma canção de procissão.

<sup>21</sup> Isto sugere-me ainda que, embora os espanhóis possam agora, mais ou menos, marchar/dançar com a mesma forma musical básica, não o fazem com a mesma melodia. Como qualquer pessoa que tenha alguma familiaridade com este país se apercebe, manter e cantar as suas próprias canções não é tarefa fácil. A frase frequentemente repetida pelos espanhóis é muito reveladora: "Os Estados Unidos são uma nação composta por muitos estados, mas a Espanha é um estado composto por muitas nações".

<sup>22</sup> Para efeitos da presente dissertação, simplifico a confusão chamando aos fandangos rítmicos que relaciono com os fandangos processionais Fandanguillos, e a esta última variedade mais pessoal Fandangos. No entanto, na província de Huelva, como não há distinção entre os dois, quando se tem de fazer uma distinção, várias fontes dão definições contraditórias. De facto, Merchant define-os de forma inversa à que eu defino (1999, 16). No entanto, uma vez fora de Huelva, as definições tornam-se mais estáveis, porque entre os flamencos, todos os autores chamam Fandangos Grande à variante que cantam, e relegam para Fandanguillos a que consideram "folclórica", que é a que estou a relacionar diretamente com a procissão.

<sup>23</sup> Embora Merchant e outros afirmem que os *Tarantos* são uma variedade dos fandangos, estou convencido, por uma série de razões, de que não o são. Em primeiro lugar, não há semelhança na característica principal: o contorno melódico. Em segundo lugar, o papel da guitarra no estabelecimento da tonalidade é demasiado central. Em terceiro lugar, os *Tarantos* podem ser vistos muito melhor como derivados da *Tarantella* italiana em primeiro lugar e influenciados pelo estilo de canto dos Fandangos Grandes apenas secundariamente. Este argumento, no entanto, não está dentro dos limites desta dissertação e terá de aguardar o seu desenvolvimento noutro lugar.

<sup>24</sup> Estou a usar o termo "sintonização" aqui dentro do modelo neurobiológico da neurofenomenologia de Laughlin, McManus e d'Aquili, tal como definido no tutorial online de Laughlin: [www.biogeneticstructuralism.com/tutindex.htm](http://www.biogeneticstructuralism.com/tutindex.htm). Embora os autores estejam a lidar principalmente com práticas rituais formalizadas e a sua capacidade de "sintonizar" o sistema nervoso dentro de certos parâmetros, estou a considerar a juerga como funcionando muito como um ritual, dentro do ritual global das romarias andaluzas (mais uma vez, El Rocío é apenas uma de muitas romarias). A juerga também pode ser vista como um comportamento formal ritualizado dentro da sociedade andaluza em geral, com a sua hierarquia de valores e protocolo. Quer tenha lugar numa rua de uma aldeia ou num palco, a estética comportamental da juerga é bem definida e bem compreendida pelos participantes. Mais importante ainda, os seus efeitos - a criação de uma estética comunitária que é depois incorporada no comportamento - seguem de perto o modelo que Laughlin, McManus e d'Aquili apresentam como sendo um potencial e um objetivo do ritual.

<sup>26</sup> Este poema foi enviado anonimamente para *Rocío.com* por um Rociero. O sentimento expresso é um sentimento comum entre os Rocieros e encontra-se em várias canções. Escolhi usar este poema como exemplo precisamente porque nunca apareceu numa gravação de nenhum cantor conhecido.

<sup>27</sup> Um exemplo disso são os arquivos e as publicações das Hermandades. Estes documentos históricos são conservados, investigados e publicados pelos membros das confrarias.

<sup>28</sup> Embora não tenha conhecimento em primeira mão deste facto, ouvi muitas vezes de aficionados da Bull Fight que as palmas rítmicas espontâneas são um elemento do espetáculo. Isto colocaria o número de pessoas que batem palmas rítmicas espontâneas na vizinhança comparável de um jogo médio da NBA ou da NFL. Penso que o leitor concordará que, se esse for de facto o caso; que pessoas em número de milhares, podem todas bater palmas num padrão rítmico (por mais simples que seja) em uníssono, com os acentos correctos, e sem qualquer agente sincronizador externo (sem maestro), isso é de grande interesse para o campo da etnomusicologia.

<sup>29</sup> O que é particularmente notável neste número é o facto de ser uma média em si mesmo. Representa o BPM médio a que os Rocieros estavam a cantar quando entraram na cidade. No entanto, tirei as medidas a partir das minhas filmagens dos

diferentes vagões, *um a um*, à medida que iam passando no campo da minha câmara.  
Cada vagão tinha entre

de três ou quatro a oito pessoas a cantar nas traseiras dos vagões cobertos. Tinha de esperar até que uma carroça passasse para apanhar os cantores da parte de trás e, depois, virar para a minha esquerda para apanhar os condutores da carroça seguinte que se aproximava e que, por vezes, também cantavam. O que é interessante nisto tudo é que cada carroça cantava a canção que estivesse a cantar. Não havia meios possíveis para qualquer tipo de sincronização. Por outro lado, a consistência do ritmo também não pode ter sido por acaso.

<sup>30</sup> A qualquer argumento que possa sugerir que o Tamborilero funciona de forma semelhante a um maestro, a resposta é enfaticamente *não*. Ele pode tocar nas danças de parada processionais, ou não. Não importa de uma forma ou de outra, os Rocieros, como eu testemunhei repetidamente, tanto em muitas paradas processionais, como, é claro, na juerga, onde raramente havia um Tamborilero presente, dançam, cantam e batem palmas sem diretiva e sem exigência de qualquer acompanhamento instrumental. O facto de o Tamborilero funcionar musicalmente quase inteiramente numa capacidade simbólica faz parte do seu enigma: o que é que ele simboliza exatamente? Outra forma de colocar esta questão é: *O que é que foi deslocado pela sua função simbólica?*

<sup>31</sup> Embora a letra possa parecer um pouco banal e excessivamente sentimental à primeira vista, considere o seguinte: O nome original da Virgem "Virgen de las Rocinas" (López Taillefert 2002, 22) tinha a ver com Mares, ou Nags, cujas origens do termo "pesadelo" são usadas em referência a uma antiga deusa feminina associada a cavalos (Graves [1948] 1975, 383-385). A zona de la Doñana é famosa pela sua história de cultura equestre (Muñoz Bort 1993)

<sup>32</sup> Mais uma vez, a não ser que consideremos o facto de ela estar a exprimir a sua própria relação com a cultura do cavalo. Houve muitos incidentes em que foram feitas alusões muito directas a heranças culturais mais antigas. Por isso, não seria de todo surpreendente descobrir que a senhora estava a ser muito aberta sobre a sua própria relação com essas heranças. Como revela Allen Joseph, a Andaluzia é uma cultura muito antiga e muito profunda que absorveu muito, mas mudou pouco.

<sup>33</sup> É do conhecimento geral dos Rocieros que os membros deste famoso grupo são membros da sua Hermandad. No entanto, a informação também está disponível neste site biográfico <http://www.ediciones-senador.com/biografias/bioagines.htm>. No entanto, o que também é revelado pela sua biografia e pelas suas letras, é um elevado grau de consciência social e ativismo social. A canção "El Adiós" apresentada acima e no ST -13, embora reconhecida pelo Papa João Paulo II (ver biografia), não é abertamente religiosa e tornou-se um sucesso internacional. Este grupo, embora muito católico, é também muito socialista nas suas opiniões políticas, e muito ativo. Este é um dos muitos aspectos da cultura andaluza que parecem ser paradoxais para tantos sociólogos, presos nas suas próprias teorias doutrinárias, dogmáticas, e que, no entanto, são de facto tão naturais e comuns quando entendidos a partir do fundamento ritual; *a igualdade é cultivada nos rituais*.

<sup>34</sup> Este é outro caso em que as terminologias relativas às práticas rituais andaluzas podem ser muito inconsistentes. O que constatei é que, em geral, atualmente, independentemente das fontes que citei, as Hermandades são indicações de uma romaria, e as Cofradias costumam indicar uma confraria da Semana Santa. No entanto, como há exceções. As irmandades da romaria de La Virgen de las Cabeza, referidas no capítulo 2, por exemplo, chamam-se Cofradias. No entanto, o que importa é a delinearção da modalidade emocional que caracteriza a sua expressão ritual, e estas são consistentes: "de Gloria" para a glorificação jubilosa, e "de penitencia" para as práticas penitenciais.

<sup>35</sup> Estas observações são da minha autoria. Tendo sido criado católico, participei na missa durante toda a minha vida. No entanto, a liturgia da missa é verificável em muitas fontes, incluindo a *New Advent Catholic Encyclopedia*.

<sup>36</sup> A App. B inclui o calendário e os mapas referentes às entradas abaixo indicadas.

<sup>37</sup> O conceito de narrativa como sendo o constituinte básico, a partir do qual um indivíduo obtém um sentido de si próprio, está bem desenvolvido na literatura do construcionismo social e é bem compreendido pela maioria dos leitores das ciências humanas. Eis apenas um exemplo da sua ubiquidade: Burr (1995), já citado várias vezes neste trabalho, tem como título do capítulo 8: "What does it mean to be a Person; The self as constructed in language" (125), no qual há um subcapítulo intitulado: "Harré and the grammatical self" (125), e outro como "The Self in Narrative" (134). Para o bem ou para o mal, estes conceitos fazem agora parte da literatura dominante e do projeto geral de estruturalismo iniciado por F. Saussure e C. Lévi-Strauss, como discuti no Capítulo 11. Do mesmo modo, o jargão que os acompanha, como "languageado", como em um "eu languageado", também está, para o bem e para o mal, bem instituído na literatura, daí o uso do termo por Becker. Resta-nos esperar que, à semelhança de muitos outros chavões e palavreado da moda do passado, com o tempo caiam em desuso. No entanto, por enquanto, fazem parte do vocabulário de trabalho.

<sup>39</sup> É interessante notar que a "língua" do Silba Gomero usa apenas quatro consoantes e a cada uma delas é atribuído um tom. Como descrito no Capítulo 4, existem quatro tons fundamentais na flauta de pastor. Estou a comparar as relações intervalares entre eles, mas ainda não cheguei a nenhuma conclusão.

<sup>40</sup> Embora eu não esteja preparado para defender este ponto neste momento, ele pode provar que o próprio pensamento simbólico é um produto da deslocação da experiência religiosa em símbolos; isto é, a deriva simbólica.

## Apêndice A: Legenda e Cronologia

Esta lenda e cronologia de El Rocío é relatada pela Hermandad *Matriz* (Mãe, ou Primária) na sua "*Regla Directiba*" (Diretiva Oficial, ou Pronunciamento) publicada em 1758, e reimpressa como fac-símile em 2003 pela Câmara Municipal de Almonte. A primeira secção da narrativa é uma breve e poética descrição dos antecedentes históricos da própria lenda. Traduzi e resumi a sequência de eventos, tal como aparecem na narrativa, em seis itens principais, listados abaixo. Estes elementos serão novamente referidos no esboço histórico documentado que se segue à tradução da lenda propriamente dita.

- 1) Como Deus, na sua providência, permitiu a conquista da terra pelos Sarracenos no terrível século VIII.
- 2) Fugindo ao súbito avanço dos sarracenos, para que as relíquias e as estátuas não fossem profanadas, foram escondidas na selva. Ao longo dos séculos, foram sendo esquecidas.
- 3) Com o avanço dos cristãos, as estátuas e relíquias reapareceram como "flores nunca antes tão apreciadas nesta terra". São nomeadas oito, incluindo a Virgem desta Irmandade (Almonte), que é a Virgem de El Rocío.
- 4) Os espanhóis gozavam agora de uma liberdade "inocente" após a "limpeza" da Andaluzia do jugo tirânico dos sarracenos "impuros".
- 5) Deus colocou então uma "Casa de Refúgio" e uma "Piscina Mística" onde os espanhóis recém-libertados podiam ser purificados das doenças do espírito e do corpo, e uma árvore abundante à sombra da qual podiam encontrar "descanso das lutas e trabalhos do mundo".
- 6) Neste "paraíso", então chamado Las Rocinas, encontrava-se a imagem milagrosa de Santa Maria das Rocinas, objeto da sua devoção e da qual "não há outra tão agradável a Jesus Cristo".

Na seguinte tradução da legenda atual, mantive a maiúscula que aparece no texto porque acredito que as palavras foram escritas assim

para chamar a atenção para as suas referências simbólicas. As palavras entre parêntesis são os termos originais em espanhol, e as palavras entre parêntesis são os meus próprios comentários ou explicações.

*Ao entrar no século XV desde a Encarnação do Mundo Eterno, um homem que transportava caça (o apacentava Ganado), ou que saía para caçar, entrou nos limites da Villa de Almonte, numa zona chamada La Rocina ["o rabo"?] e apercebeu-se, pelo ladrar veemente dos cães, que algo escondido no mato excitava a sua reação instintiva. Entrou no matagal, embora lhe custasse muito esforço, e no meio dos Espinhos descobriu uma Imagem daquele Lírio sagrado, intacto dos espinhos do pecado, viu dentro daquele Briar Místico no meio do calor do pecado Original viu uma Imagem da Rainha dos Anjos de altura natural sentada no tronco seco de uma Árvore. [Aqui a palavra "tronco" foi escrita como "trono", mas o erro é apontado no final do livro, numa lista de erros]. Tinha as dimensões e a beleza de uma peregrina. Vestia-se com uma túnica de linho branco e verde, e a sua maravilhosa beleza atraía até a imaginação mais libertina.*

*Uma descoberta tão preciosa, como não esperava encontrar, encheu-o de uma alegria inimaginável e, querendo revelar a todos essa maravilha, tomou a imagem sobre os ombros e avançou com grande esforço pelo mato até chegar finalmente a uma clareira. Como era sua intenção instalar o belo simulacro na Vila de Almonte, a três léguas do local, seguindo as suas piedosas intenções, adormeceu pelo caminho, devido ao seu cansaço e fadiga. Mas, ao acordar, viu-se privado da imagem sagrada e, com dores, regressou ao local onde a tinha visto pela primeira vez, e aí a encontrou como antes. Foi a Almonte onde contou tudo o que se tinha passado, e com esta notícia mandou sair o clérigo e o cabildo da aldeia, onde descobriram a imagem de Nossa Senhora tal como o homem tinha contado, notando a sua beleza intacta não obstante o longo tempo que a imagem esteve exposta às inclemências dos séculos, chuvas, raios de sol e tempestades. Possuídos de devoção e respeito, tiraram-na das sarças e colocaram-na na igreja matriz da dita aldeia, enquanto erguiam o seu templo no mato.*

*Fizeram, de facto, uma pequena Ermida de dez varas de comprimento, e aí construiram um Altar onde colocaram a Imagem de tal modo que o tronco em que fora descoberta podia servir de pedestal (peana). Ali era venerada com o nome de Virgem das Rocinas [cujo título foi mudado com o tempo, e não sem admirável alusão mística, à*

*Rocío], apesar de no ombro do simulacro estar escrito Nossa Senhora dos Remédios.*

José Trujillo Priego conta que outras crónicas e tradições orais apresentam uma variante ligeiramente diferente. (Nesta versão, o caçador é alertado pelos cães para o voo de uma pomba branca que se refugia no oco de um tronco de árvore. O caçador esperou que a ave saísse, mas quando passou tempo suficiente e ela não apareceu, tentou assustá-la, o que também não resultou. Por fim, enfiou a mão no buraco do tronco e, em vez de encontrar a ave, sentiu o vulto de uma estatura. Presumimos que o resto da história seja a mesma. (Trujillo Priego 1995, 47).

O que se segue é uma compilação de dados históricos relativos à história documentada da Virgen del Rocío. Segui o esquema básico apresentado por Trujillo Priego (349-353) e acrescentei elementos e comentários de outras fontes do Rocío.

## *Medieval*

### Século XIII

#### **1262**

O rei Afonso X "O Sábio", toma a cidade de Niebla. Num pequeno templo mouro dos Almohades, o rei mandou colocar uma estátua da Virgem.

**1270**

Os "documentos e actos históricos" levam a crer que neste ano se tinha terminado uma pequena ermida que Afonso X tinha mandado construir a partir de um templo mouro renovado, numa zona chamada Las Rocinas, onde se instalou uma estátua gótica que passou a chamar-se Nossa Senhora das Rocinas. [Rocinas pode ser traduzido como "nag", cavalo de trabalho].

**1280**

Pastores e caçadores das aldeias de Muras e Almonte visitam regularmente a ermida e atestam a sua existência.

**1282**

Alfonso X é destronado.

#### **Século XIV**

**1335**

Realizou-se uma reunião entre representantes de Sevilha e de Niebla, na taberna de Joaquín Fraile, perto da igreja de Santa Maria de Las Rocinas, com o objetivo de fixar os limites entre ambos.

**1340**

A ermida de Santa María de las Rocinas é mencionada várias vezes no livro de caça do rei Afonso XI .

**1349**

A senhora Urraca Fernández, de Niebla, tem dois maravedíes para a construção em curso na ermida de Santa María de las Rocinas.

**1388**

É fundada a Irmandade dos Caçadores de Santa Maria das Rocinas.

### **Século XV**

**1400**

Realiza-se outra reunião entre representantes de Niebla e Sevilha para resolver alguns diferendos de limites. Esta reunião tem lugar na igreja de Santa María de las Rocinas.

### **[Data desconhecida]**

Surge a lenda de um caçador ou pastor que encontrou a imagem de Nossa Senhora dos Remédios.

### **[Data desconhecida]**

O duque de Medina Sidona compra a vila de Almonte e a sua comarca, que inclui a ermida de Santa María de las Rocinas.

## **Século XVI**

**1548**

Existe uma associação em Almonte com os seus regulamentos que acabará por se tornar a organização da qual surgirá a atual Irmandade de Almonte.

**1550**

Existe também na cidade vizinha de Villamanrique um tipo de organização que pode ter sido a antecessora da primeira Irmandade filial de hoje.

**1551**

Também na aldeia de Pilas, há um grupo de pessoas que se junta para ajudar em l'Hermitage, e que são os antecessores da atual Hermandad.

**1571**

Um fidalgo da cidade de Niebla e o duque de Medina Sidónia recondicionam a ermida que estava quase em ruínas e dotam-na de um capelão.

**1574**

Em Almonte, o convento de *La Victoria* é fundado por freiras franciscanas da localidade de Mínimos. As freiras do convento tornam-se guardiãs da ermida durante os 20 anos seguintes. Na cidade de Sevilha, os membros da ermida de

o Maeztrazgo de Santiago também actua como guardião da ermida e cuida da imagem.

### **1580**

Há referências que indicam que neste ano, devido aos estragos da peste, a Virgem de Santa Maria das Rocinas é levada para Almonte. [Seria um ato rogacional, apesar de não ser oficialmente a padroeira da vila].

### **1586**

Na localidade de La Palma del Condado, forma-se uma associação que visita a Virgem e que acabará por estar na origem da atual Hermandad

### **1587**

Baltasar Tercero chega de Lima, Peru, e dota a ermida da Virgem de Santa Maria de las Rocinas com 2.000 pesos de ouro para sustentar perpetuamente um capelão para a recitação de missas especiais e orações em seu nome. [Baltasar III fazia parte dos conquistadores do Peru (Taillefert 1991, 51). Deixou uma dotação para que fossem rezadas missas em seu nome após a sua morte. Esta prática é um exemplo da quintessência da "Missa Simbólica", em que ninguém precisa de estar presente para que seja celebrada, exceto o padre oficiante.

## **Século XVII**

### **1607**

Há provas documentadas de que nesse ano se realizou uma "vinda da Virgem" a Almonte [mais do que provavelmente outra procissão rogacional, mas as razões não são certas].

### **1638**

O nome da Virgem é mudado de Virgem de Santa Maria de las Rocinas para *Virgem de El Rocío*, e o local da ermida passa a chamar-se *El Rocío*. [Não se sabe ao certo quem ordenou a realização dos actos. A Hierarquia ratifica essas decisões, mas não as promove].

### **1640**

A imagem antiga é transformada para se conformar com os "pós-tridentistas" ou conceptualizações teológicas então vigentes. [O termo refere-se ao Concílio de Trento (1545-1563), onde, entre muitas questões políticas e teológicas importantes, se discutiu e codificou a decoração correcta das imagens. Até então, a imagem estava vestida com um manto branco e verde, o que lhe dava um aspeto mais bíblico, diferente do atual estilo gótico que ainda usa].

### **1648**

Uma epidemia de peste assola a Europa e, em especial, a Andaluzia. Milagrosamente, Almonte está livre do flagelo.

## 1653

A Virgem del Rocío é proclamada padroeira de Almonte. O povo de Almonte jura à sua Senhora defender a sua Imaculada Conceição. [Note-se que a doutrina da Imaculada Conceição, que não se refere a Maria mas à sua mãe Santa Ana, é fortemente defendida por muitos europeus, incluindo os andaluzes, e no entanto não foi aceite como doutrina da Igreja até 1853 (Novo Advento)].

Pela segunda vez, a imagem é transformada de acordo com as novas doutrinas teológicas dos "pós-tridentistas".

A associação existente toma o nome de *Cofradía de Nuestra Señora del Rocío de Almonte*. [Esta é a primeira Hermandad oficial, embora as distinções de "de Gloria" e "de Penitencia" não estejam ainda demarcadas pela nomenclatura. Isto pode dever-se também ao facto de, nesta altura, ela ser muito mais uma santa padroeira e rogacional, uma vez que a romaria à imagem ainda não foi instituída].

## 1677

Os *carboneros* (fornecedores de carvão) da cidade de Sanlúcar de Barrameda que frequentavam a *Doñana* (a grande reserva florestal de caça a sul de El Rocío) formam um grupo interessado e visitam a Virgem de El Rocío na sua ermida. Tal como as outras Hermandades, esta é a origem da atual Hermandad.

## **Século XVIII**

### **1718**

Na localidade de Moguer, iniciou-se o que é hoje a sua Hermandad.

### **1730**

Por causa da doença e da corrente de ar, a Virgem é transferida da ermida para Almonte. Chega coberta, às 8 horas da manhã, à capela, onde o presidente da Câmara a inaugura. Milagrosamente, chove no último dia da novena que a cidade lhe tinha dedicado para que ela os aliviasse dos seus sofrimentos.

### **1738**

Em três ocasiões distintas, devido à forte seca que assolou Almonte e o distrito, a Virgem é transferida para a cidade.

### **1755**

O "Terramoto de Lisboa" destrói a ermida e pode ter provocado alguns pequenos danos na imagem, que foi posteriormente restaurada. A virgem é transferida para Almonte onde se celebram as festas de Pentecostes nos anos de 1756 e 1757.

**1758**

O vigário geral do arcebispo de Espanha aprova as *Primitivas Reglas* (regulamentos de fundação) da Cofradía que existe em Almonte desde 1548.

## **Século XIX**

**1810**

Os homens de Almonte recusam-se a formar uma milícia cívica, tal como foi ordenado pelo Príncipe de Aremberg, o comandante francês do exército de ocupação de Napoleão, que na altura estava sediado na cidade de La Palma.

**1810**

Após a morte do capitão francês Dosau às mãos dos homens de Almonte, o marechal Soult envia um pequeno contingente de cavalaria para saquear a cidade, arrasá-la e executar todos os habitantes. Milagrosamente, os 800 homens de infantaria que acompanhavam a cavalaria nunca chegaram, pelo que o comandante apenas pôde saquear a cidade e deter o Presidente da Câmara e o seu adjunto, após o que os deixou à solta na cidade de Hinojos. Quando o comandante foi avisado de que a infantaria se encontrava na vila de Pilas, ordenou a sua retirada e partiu sem cumprir as ordens dos seus superiores.

Em resposta ao acontecimento milagroso, Almonte faz actos formais de gratidão e oficializa que no dia 19 de agosto de cada ano se realize uma Misa Solemne cantada.

## **1812**

São celebrados actos de gratidão pela expulsão dos franceses e pela libertação da Andaluzia.

## **1813**

Em memória do *Voto eterno* para os actos de ação de graças, o primeiro *Rocío Chico* (Rocío Pequeno) é iniciado a 19 de agosto.

## **1887**

O Rosário noturno é introduzido nos rituais de Pentecostes por iniciativa de Francisco Bedoña, irmão mais velho da Hermandad de Villamanrique, que o tinha proposto à Venerável Hermandad de Almonte e às outras confrarias.

Em agradecimento por ter libertado a sua população da epidemia de cólera, a Virgem é transferida para Almonte. É recebida por eles com um arco triunfal e fogo de artifício.

## **Século XX**

### **1913**

O primeiro centenário do [*Voto de ação de graças*], o Rocío Chico, é celebrado com uma lápide comemorativa colocada ao longo da parede esquerda da ermida.

**1915**

Para a restauração do eremitério, as Virgens são transferidas para Almonte.

**1919**

Coroação canónica de Nossa Senhora de El Rocío e Menino.

**1920**

O Sumo Pontífice, Bento XV, concede o título de Pontifícia à Hermandad de Almonte.

**1932**

A população de Almonte transfere a Virgem para Almonte como ato de desafio à Câmara Municipal por ter retirado uma imagem de cerâmica da Virgem de uma parede da Câmara Municipal. O povo não tolera o facto, há detenções, mas perante a sua determinação, a cerâmica é devolvida ao seu lugar original.

**1948**

Na localidade de La Palma del Condado, foi fundada a única *Hermandad del Pastorcito* (o Pequeno Pastor). Esta irmandade está sob a tutela da Hermandad de La Palma.

## **1949**

A Virgem é transferida para a sua cidade para a celebração da sua igreja paroquial restaurada. Apesar de já estar a acontecer, as datas das suas transferências para Almonte são fixadas de sete em sete anos.

## **1956**

O arcebispo de Huelva opõe-se às transferências da Virgem para Almonte. Os homens de Almonte não aceitam o facto e o prelado vê-se obrigado a ir a Almonte para comunicar a sua autoridade ao povo

## **1963**

A antiga ermida é demolida e a Virgem é transferida para Almonte pelo caminho de *Los Llanos*.

## **1964**

Iniciam-se as obras do novo santuário de estilo barroco. A primeira pedra é colocada por *Dom Pedro Cantero Cuadrado*, Arcebispo de Huelva.

## **1969**

O novo santuário é benzido por *Dom José María García Lahiguera*, Arcebispo de Huelva.

## **1975**

A morte de Franco dá início ao crescimento exponencial de El Rocío, conhecido como a "Masificación" (Murphy e Faraco 2000).

## **1984**

Cercas e barreiras de arame são erguidas, a terra é parcelada e o caminho de Los Llanos é fechado. No entanto, os almontianos passam com a Virgem, cortam as cercas de arame e, no final, o caminho é reaberto.

## **1990**

Uma inundação repentina destrói os esteios da ponte *dos Olivares*, por onde costuma passar a Virgem nas suas "*venidas a Almonte*".

## **1992**

Ao *santuário* chegam os chefes reais de Espanha, Juan Carlos e Sofia, para assistir às cerimónias de encerramento do Congresso de Marianismo e Marianologia. A cerimónia é também assistida por Sua Eminência, o representante pontifício.

## **1993**

Sua Santidade o Papa João Paulo II visita o *santuário*.

## **1994**

Celebra-se o LXXV aniversário da Coroação Canónica de Nossa Senhora do Rochedo, bem como o XXV aniversário da Bênção do Novo Santuário.

## **199?**

Poluição do rio Quema - como relatam as senhoras da *carreta "La Curra"*.

## **2004**

Puente Ajoli é derrubado por um carro que foi arrastado por uma inundação repentina. Há uma morte. Contada a mim por Sebastián . Nova ponte construída por um corpo militar de engenheiros.

## Apêndice B: Itinerário e Mapas

A peregrinação completa pode demorar quatro dias para alguns, quase duas semanas de ida e volta para outros, consoante a distância e o itinerário particular. A Hermandad de Granada, com quem fiz a peregrinação, leva um total de 13 dias de ida e volta. O que se segue é o itinerário básico do percurso efectuado em 2003. Inclui também alguns comentários do itinerário ligeiramente diferente de 2004, quando algo foi particularmente digno de nota. A linha vermelha na Fig. B-1, o mapa da Andaluzia, traça o itinerário de Granada. Cada dia do itinerário começa com um mapa em que a distância percorrida nesse dia é traçada a azul.

**Figura B-1 Mapa geral da Andaluzia**

A linha vermelha traça a rota seguida pela Irmandade de Granada. São apenas 120 milhas de Granada a Sevilha. (Todos os mapas fornecidos pelo Centro de Estudios Rocieros, Almonte, Huelva, Espanha)



**Figura B-2 A cidade de Santa Fé**  
A primeira paragem (2003) fica a apenas 16 milhas a oeste de Granada.

## Primeiro dia

Sábado, 31 de maio de 2003

- a. 11:00 Missa às 11 "Solemne Misa de Romeros" Igreja de São Pedro e São Paulo, cantada pelo "Coro Rocieros".
- b. 14:00 A Hermandad sai em procissão: 47 *carretas* enfeitadas puxadas por tractores, cerca de 20 pessoas a cavalo e o resto a pé pelas principais ruas de Granada, para levar flores à Virgem padroeira de Granada, "*la Santísima Virgen de las Angustias*" (*a Santa Virgem* das Angústias). O canto da *Salve Maria* e a partida.
- c. 15:30 Paragem para descanso e alimentação no campo (*esplanada*) do Centro Desportivo.
- d. 17:00 Partida por autoestrada (*vega*) em direção a Santa Fé. A nossa primeira experiência com a família Caballero a cantar e a dançar. Uma cena muito reveladora e poderosa.
- e. 19:00 Chegada a Santa Fé, receção pela Irmandade de Santa Fé e oferenda de flores à sua padroeira. Canto da Salve Maria (*La Salve*).

A igreja e a praça. Sebastião .

O belo cortejo das duas confrarias que se encontram sob o arco. A minha primeira impressão da música dos Tamborileros. Duas músicas diferentes que se aproximam uma da outra. As pétalas de rosa que caem.

Carrego a bandeira do Simpecado em direção ao acampamento.

- f. 20:00 Chegada **ao parque de campismo** As pessoas vêm despedir-se dos amigos. Chegam os meus novos amigos americanos.

Canto noturno de ambos os Coros Rocieros (não o sabia na altura), sobretudo de Sevilhanas e Rumbas. Música excepcionalmente boa.

- g. 24: 00 **Canto do Rosário** Demorou algum tempo até eu me aperceber que isto acontecia todas as noites.



Figura B-3 O parque de campismo do dia 2 situava-se nos arredores de Osuna.

## Segundo dia

Domingo, 1 de junho de 2003

- a. 08:30 Saída de Santa Fé, em direção a La Roda.

- b. 12:30 Chegada a La Roda. Oferenda de flores à Virgem das savanas [Virgen de los Llanos]. Passeio atrás do Simpecado pela primeira vez, com o povo a cantar e a bater palmas Sevilhanas. Primeira audição de Juan Crespo. O canto para o *asilo de anciãos*, músicos e pessoas a chorar, depois para as freiras (*Siervas de Evangelio*).

- c. 14: 30Chegada ao parque de campismo. Almoço.
- d. 16: 00Partida para Osuna - problema com o trator?
- e. 20:00Chegada ao parque de campismo de Osuna e paragem para abastecimento de gasolina. As senhoras de "La Curra" convidam-nos a juntarmo-nos a elas na sua carreta. Elvira canta a sua "mi borrachera", e nós temos a nossa primeira experiência realmente íntima cantando Sevilhanas. Sebastián também está connosco. Entra o travesti que vai para o batismo. [Rocío I, #1, 04:55:11]. Caminhamos à noite e apanhamos pessoas a cantar para o Simpecado.



**Figura B-4 As principais rotas de peregrinação que convergem para El Rocío**



**Figura B-5 Para sul, até Sevilha, atravessando o rio Guadalquivir, e até Coria**  
**Seguimos a autoestrada para sul até Sevilha (sem paragem) e depois fomos para sul**  
**para atravessar o rio Guadalquivir até à cidade de Coria.**

### Terceiro dia

**Segunda-feira, 2 de junho de 2003**

- a. 08:00Saída para "La Corchuela"
- b. 12: 00Chegada a la Corchuela para almoço e descanso.
- c. 15: 30Chegada ao Ferry de Coria [Embarcadero de Coria]. A travessia do Guadalquivir.

Vejo o Simpecado e os bois pela primeira vez. Os dois ferries levam duas carretas de cada vez através do Guadalquivir. Um grande cargueiro sobe o rio. É evidente que o rio é muito profundo.

Há danças e cânticos de um grupo enquanto esperamos pela travessia. Demora o dia todo.

No outro lado, esperamos pelo resto, explorando a cidade. A travessia da balsa cheia de cavaleiros.

A travessia do Simpecado é um acontecimento muito importante. Multidão densa e muitas palmas e música.

A procissão para a Igreja de Coria e para a Irmandade. A bela cena na praça diante da porta da igreja.

O cortejo até ao parque de campismo. A família estacionada ao lado dos Caballeros convidou-nos para a sua mesa enquanto cantavam e comiam.

### (Terceiro Dia, 2004)

Ficámos presos num "engarrafamento" de irmandades à nossa frente que ainda estavam na Igreja. Parámos várias vezes ao longo do caminho e as pessoas dançavam e cantavam.



**Figura B-6 Percurso de Coria a Juliana**

No dia 4, saímos de Coria, percorrendo os arrozais a oeste da cidade, e depois juntámo-nos às principais rotas das outras Hermandades fora da zona chamada Juliana.

### Quarto dia

Terça-feira, 3 de junho de 2003

a. 08: 00Santa Misa

b. 08:30Salida da acampada de Coria dirrecccion camino de los arrozales y venta el Cruze. Pela primeira vez, reparamos na criação de animais. O parque de campismo é na realidade uma pequena praça de touros. O passeio pelas ruas de Coria. Cavalos, carretas, peregrinos a pé. As botas novas da Lisa e os comentários do velhote.

Ao caminhar pelos campos de arroz, pensei que eram pântanos. Nem de longe tão atrativo ou romântico como o belo episódio de Santa Fé e a travessia do Guadalquivir. Os aviões de colheita aterrando e descolando, sobrevoando a cabeça.

[acima no Vídeo Rocío I, #2]

**c. 12.: 00Rezo del Angelus. Rengue ofrecido por la carreta de las "Curras".**

Quente e poeirento. Senti-me um pouco deslocada. Mesmo assim, foi muito interessante. As tapas e a cerveja foram um descanso bem-vindo.

O terreno muda para arbustos e árvores e a estrada de terra batida torna-se um pouco arenosa.

A Lisa aparece numa pequena carruagem com um rapazinho salgado chamado António e o seu cavalo *Guapa*. Boa sorte. Ela sofre com o calor e as botas novas ter-lhe-iam tornado a viagem impossível. Teria de andar na carreta durante todo o caminho. Tenho liberdade para me deslocar, filmar e tirar fotografias.

**d. 14:00Llegada a Dehesa del Abajo, "donde se volcó el Simpecado."**

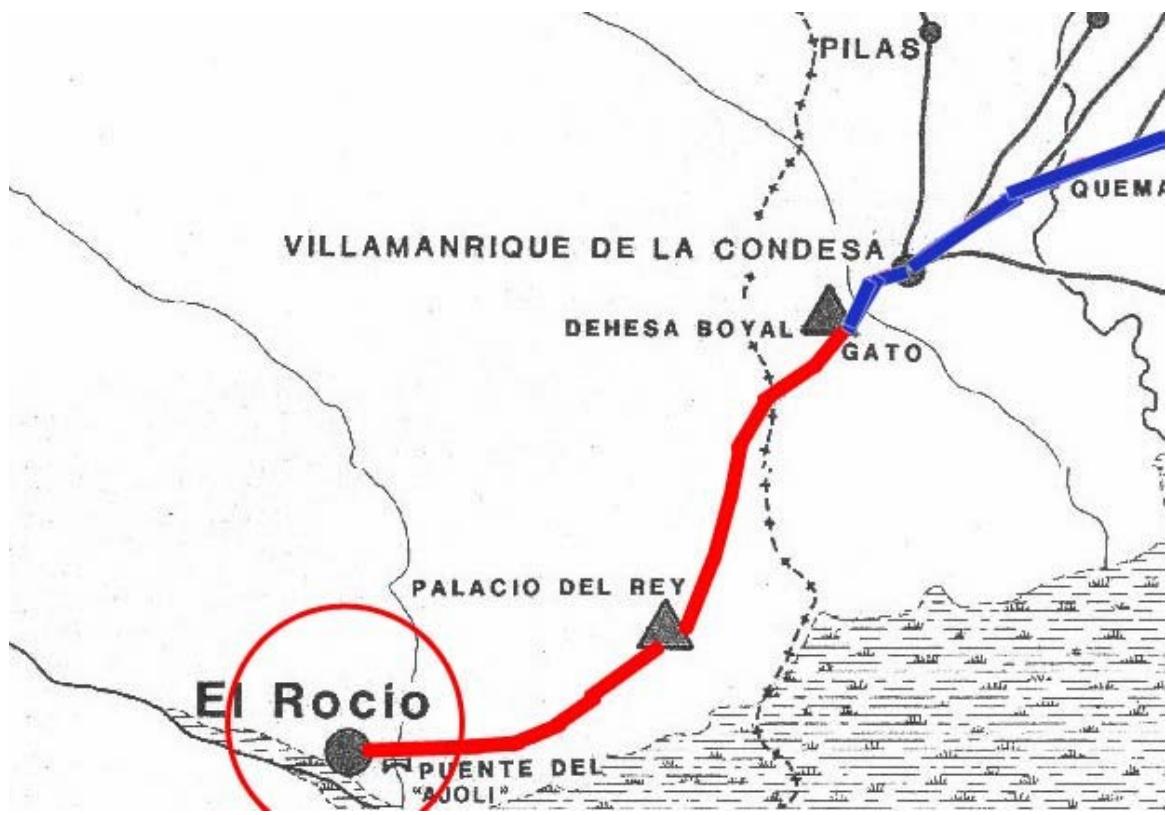
**Comida e sesto.** [Aparentemente, há alguns anos, o Simpecado tinha-se virado de alguma forma para uma ravina. Desde então, o local é assinalado nas procissões.]

**e. 17: 00Salida em direção a Tornéro e acampada na rota ecológica "Pata del Caballo".**

**f. 18:00Caminando junto ao Simpecado rezó del Santo Rosario.**

Tratava-se de uma clareira no topo de uma colina onde as carretas estavam dispostas num grande círculo com o Simpecado no centro do campo.

Nessa noite houve um Rosário cantado que foi muito bonito. Coro e solistas cantando trechos da Missa do Rocío.



**Figura B-7 De Juliana até o rio Quema e Villamanrique**  
 No dia 5, na travessia do rio Quema, realizaram-se os baptismos. De seguida, parámos na importante cidade de Villamanrique de la Condesa, onde a nossa Hermandad se juntou a outros para prestar homenagem. Acampámos ao longo do caminho, não muito a sul de Villamanrique.

## Quinto dia

**Quarta-feira, 4 de junho de 2003**

- a. 08: **30Santa Misa.** A missa foi celebrada sem música; apenas foguetes para pontuar os "momentos importantes". É curioso. Os cavalos não pareciam importar-se.
- b. 09: **30Salada acampada direção "Vado del Quema"**  
 O acampamento começou a levantar-se de manhã cedo, com os cavalos a serem atrelados às carroagens ou a serem montados. Relinchos e galos cantando, motores de carreta funcionando, Simpecado atrelado a bois.  
 Dia quente e seco. Paragem no primeiro bebedouro para cavalos. Simpecado e um longo comboio de pessoas e carretas atrás dele.
- c. 11: **30Paso del Quema, rezó Angelus y bautizo rociero a neófitos.**

A chegada ao Rio Quema (na verdade Rio Guadalimar), é espetacular. Este foi um dos momentos mais inspiradores de todo o Rocío. A convergência de Hermandades permitiu-me ver, pela primeira vez, diferentes Simpecados e diferentes modos de deslocação - o comboio de carroças. Sevilla Sur (tenho quase a certeza), estava à nossa frente e vi-os atravessar. A outra margem do rio estava coberta de pessoas que cantavam e batiam palmas para as Sevilhanas. Era barulhento e glorioso. O Simpecado de Sevilha Sul era prateado com flores vermelhas do tipo pom-pom. Também tinha "promesas" agarradas a ele.

A caravana de carroças que se estendia antes do Simpecado, atravessando o rio e subindo a margem mais distante, era branca com guarnições amarelas e verdes (como a nossa carreta - parece ser uma cor comum no Rocío). As carroças eram puxadas por vacas, algumas com os seus bezerros atrelados a elas. Toldos altos para armazenamento e dormida no segundo nível.

As pétalas das flores escorriam pela ribeira abaixo caindo das costas dos bois [todos os Simpecados são puxados por bois].

Os cavalos no rio a chapinhar durante o canto da "Salve".

O nosso Simpecado desce o rio com o Tamborilero a tocar e os cavaleiros à frente ao longo das margens do rio, como tinham feito os cavaleiros de Sevilha. Os peregrinos com *promesas* seguiam atrás do Simpecadão e outros peregrinos seguiam.

A Lisa e eu fomos chamados para sermos baptizados. O nosso batismo pela Sara foi muito bonito. [Ela foi responsável por ele, assim como foi por eu ter carregado o estandarte em Santa Fé e, mais tarde, em Rocío.]

Seguindo o Simpecado através e fora do rio após o "Salve". O meu convite do amigo do Compadre, e subsequente faux-pas.

**Rengue al salida del Quema ofrecido por la Carreta "Los Preocupados", "La Granaina", y "La Azalea".** Esta foi outra parte deste dia memorável. O rengue foi um belo exemplo de canto, de dança, de pompa (a travessia) e de devoção religiosa. Os bailarinos dançam em filas de pares que se estendem entre o Simpecado e o camião de cerveja.

A rapariga bonita que canta enquanto dança. O poeta fora da câmara.

A senhora "promesa" a fazer-me uma demonstração de dança. Como viria a saber no ano seguinte, ela era a mulher do médico.

O campo de girassóis.

Entrar na bela floresta.

**d. 14: 00Comida em Pinares de Villamanrique**

Um parque de campismo muito agradável. Ótimo almoço. O tipo que me convidou para a bebida está a cozinhar. Expliquei-lhe porque não tinha ido beber um copo com ele, mas não ficou muito satisfeito, embora as suas filhas fossem muito simpáticas.

Um dos bois não parece estar bem.

Deixamos o parque de campismo em La Curra. Carolina canta lindamente.

- e. 16: **30Chegada a Villamanrique e apresentação do Simpecado perante o seu Hdad. (As carretas desviam-se para a praça do polidesportivo, esperam o Simpecado e seguimos para a acampada pelo caminho das "Chumberas").**

Como eu estava com Sebastián, ele não achou que a procissão de Villamanrique fosse interessante e eu não descia no sítio certo.

Perdi tudo, exceto a procissão a sair da igreja e a voltar para as *carretas*. Mesmo assim, tirei boas fotografias e a Lisa apanhou o grande momento na igreja a partir de uma varanda com vista para a cena. [Uma lição sobre o que é importante para quem, quando, etc.]

No ano seguinte, fiz questão de participar em toda a procissão até à cidade de Vilamanrique. Muito concorrida. Várias Hermandades prestam homenagem à Hermandad e ao seu santo padroeiro, cumprindo o ritual de fazer com que os bois puxem o seu Simpecado (das confrarias visitantes) pela rampa de madeira até à entrada da igreja. Longos comboios de carroças e os animais que as puxam serpenteiam pelas ruas. Os membros montados de cada Hermandad alinharam-se na praça em frente à igreja. Sinos a tocar, multidões de pessoas, palmas ritmadas e gritos de "Viva!". Um grande espetáculo.

- f. 18: **30Caminando rezo do Santo Rosário.** Caminhar e rezar o terço.
- g. 20: **00Llegada a campada de Triana.** (Chegada ao parque de campismo de Triana)

O Simpecado leva horas a apanhar. Um dos bois adoeceu e não pôde continuar a puxar. Os peregrinos presentes tiveram de o substituir e puxar a carreta pela areia profunda. O compadre ficou muito sensibilizado.

Lisa cantou no Rosário nessa noite.



**Figura B-8 De Villamanrique a El Rocío**  
**Descemos a Dehesa Royal (descida "real") até ao Palácio do Rei, atravessámos o rio**  
**Ajolí e chegámos a El Rocío.**

### Sexto dia

[Nota: Incluo aqui os dois anos do Dia 6 porque têm contrastes interessantes entre as semelhanças].

**Quinta-feira, 5 de junho de 2003**

- a. 08: 30Santa Misa
- b. 09: 00Salida de acampada dirección Palacio Real [Deixar acampamento]
- c. 12: 00Llegada a Palacio, rezó del Angelus y rengue. [Longa caminhada no pó da estrada de areia dentro da floresta, quente mas com sombra.]
- d. 14: 00Llegada a "Las Tejoneras". Comida e sesto. [Chegada ao local dentro do bosque para almoço e descanso.]
- e. 17: 00Salida de las Carretas con dirección a Lentisquilla.
- f. 19: 00Paso emotivo del Puente del Ajolí , salve y plegarias, llegada a la Casa de Hdad.

**Travessia do Ajoli.** Carolina cantou espontaneamente para a travessia do Simpecado sobre o Ajolí. Ela teve um colapso e não conseguiu cantar. A morena cantou por ela (eu não a via, só a ouvia e depois a amiga. Canto muito intenso para uma sevilhana). Este evento em geral parece ser muito emotivo para todos.

#### **Quinta-feira, 27 de maio de 2004**

- a. 08: **30Santa Misa.** Eu assisti. Aproximadamente os consistentes 8-10 por cento.
- b. 09:00**Salida direção Palácio Real.** Boas imagens de pinheiros altos com copas em forma de cacho, percurso poeirento com outras Hermandades na estrada. Belo Sinpecado de madeira com os lados pintados (mais tarde). [Bela filmagem do Sinpecado de Granada e dos peregrinos, Vídeo Rocío II, # 6, 0:06]. Passeio brevemente com "Guapa" e filmo a partir da carruagem. Uma senhora na carruagem canta sevilhanas para amigos, a senhora ao lado dela está ao telemóvel. [II,5, 0:07;34]. Carreta presa [0:08:49]. Montado na carreta "De mi Hermano" [10:39:25]. Quase sou atropelado por um cavalo.
- c. 12:00**Llegada a Palacio, rezо del Angelus y rengue ofrecido por las carretas 'La Zambra,' "La Caña, "y "La rocina."** Jovem sacerdote entrega o terço (?). O coro acompanha. Dois Simpecados próximos um do outro. As duas Hermandades cantam e dançam. Solistas. Um da outra Hermandade. Compadre canta a solo.
- d. 14:00**Llegada a "Las Tejoneras", comida e sesto.** Na berma da estrada de terra batida, à sombra, depois de muito caminhar, Pepe Cabellero é histericamente engracado a contar histórias e a fazer caretas. No caminho para aqui, falei com o sujeito que me falou pela primeira vez da Enciclopédia das Sevilhanas e que, dias depois, me assustou no meio da multidão na Salida da Virgem com o seu olhar enlouquecido - e que, a princípio, não reconheci.
- As pessoas que se deslocam para a área reservada pela Hdad. (a 175 m. de Lantisquilla) também deverão seguir a ordem que a Hermandad designar.**
- e. 19:00**Paso emotivo por el Puente del Ajoli, salve y plegerias, llegada a la casa de Hdad.** Confronto com outra Hermandad sobre a travessia. O compadre canta "Salve" e deixa-os passar primeiro. Esperamos e alguns voltam a atravessar. Granada está posicionada. Boa cantoria antes da travessia propriamente dita. Depois de ter passado brevemente para o outro lado, estava Sebastián sentado numa pedra junto ao rio. Contou-me o acidente que tinha acontecido quando o rio transbordou e levou um carro

contra a ponte velha, fazendo-a ruir. Morreram algumas pessoas

no veículo preso, e o núcleo de engenheiros espanhóis teve de substituir a velha ponte de madeira por uma nova ponte militar. Voltei a atravessar a ponte e, em seguida, Granada foi chamada de volta porque a outra Hermandad foi mandada ir primeiro de qualquer maneira.

O novo padre é reconhecido como um "Cura Rociera". [Note-se o uso da palavra *cura* (*curador*) em vez de *padre* (*pai*)].

Cruzamento. Beijos, abraços e emoções. As pessoas são muito emotivas. Conversa com o médico no caminho para a casa Hermandad no Rocío. [ver notas]. "Ya segura que has notado que la gente te trata diferente esta vez..." [aparece um desconhecido para me receber...]. "La Virgen te engancha...experiensa de halgo mas que humano'.

Chegada à Hermandad. Sinos, cânticos, Compadre, aniversário, solistas e Coro.

## Sétimo dia

[Inclui uma breve entrada de 2004].

### Sexta-feira, 6 de junho de 2003

- a. **As ruas de El Rocío Impressiona** a quantidade de cavalos e carruagens e a música constante em todo o lado, apesar do calor intenso.
- b. **Massa Rociero**
- c. **O Hermitage** Ver a imagem da Virgem pela primeira vez. Muito barroca, muito bonita e impressionante.
- d. **A chegada de Huelva.** O número de cavalos e cavaleiros era incrível, diz-se que eram mais de 1.000. O número de carroças cobertas cheias de gente a cantar era igualmente impressionante.
- e. **No Complexo [Lentisquilla]** Outra iniciação de travesti para uma carreta. Desta vez foi para o Ajolí, a carreta em que eu entrei.

### Sexta-feira, 28 de maio de 2004

**Celebração na Hermandad.** Diferentes grupos de cantores na mesma sala. Barulhento e ruidoso. A primeira aparição de "El SEvillano" lidera a multidão principalmente com rumbas. El **Compadre dança** uma Sevillana.

**Cerimónia com o novo Padre** em frente às câmaras com um anel e uma senhora. **O Padre Pedro dança uma rumba.** E muito bem.

## Oitavo dia

**Sábado, 7 de junho de 2003**

- a. **A Procissão dos Simpecados.** É o ato processional mais elaborado da peregrinação. Durante todo o dia, as Hermandades, por ordem de antiguidade, vão em procissão até às portas da Ermida em homenagem à Virgem, onde são recebidas pelos oficiais da Hermandad de Almote. Há câmaras de televisão instaladas num local especial, no telhado de um edifício em frente à ermida.
  - i. **A chegada de Triana** São a única Hermandad, desde que chegam nesse dia, a ir em procissão com a sua caravana.
  - ii. **O aniversário de Triana e Gines?**
  - iii. **Os Albanicos de Granada**

Granada faz uma inovação interessante quando canta em procissão. Durante as secções de refrão das canções das Sevilhanas, todas as senhoras agitam os seus leques no ar. As cores brilhantes dão a impressão de uma massa de borboletas.

- b. **As Duas Casas de Charro** Canto e dança maravilhosos. Uma senhora dedica-me uma sevilhana, a terceira da peregrinação
- c. **A segunda noite no Complexo** Mais música de qualidade. Algumas das melhores músicas de toda a peregrinação. Tudo executado por membros comuns da Hermandad.

Canto intenso de *Fandangos* por uma jovem e dois jovens a trocarem de lugar.

**(Sábado, 29 de maio de 2004)**

**As procissões diante da Virgem do Rocío .** A diferença mais notória deste ano foi a presença da polícia, mesmo a cavalo, nas procissões (atentados de Madrid).

## Nono dia

**Domingo, 8 de junho de 2003**

**Misa de Tamborileros.** Eram cerca de 20 Tamborileros. O som era maravilhoso mas, por vezes, as sevilhanas que tocavam não eram de todo claras. Muitas vezes havia uma introdução a solo seguida de

o resto ao ritmo. Todos se juntaram para cantar o "Salve Olé" (a mesma melodia que ouvi tantas vezes noutros momentos da romaria). Terminam a missa, não com o "Vai em paz", mas com a ladainha "Viva! A multidão que entrava e saía era tão grande como a que assistia.

**Misa del Obispo.** Os Fandangos Grandes tiveram um lugar de destaque e houve alguns cantores muito bons. Transmitido em alto e bom som. A multidão era densa nas ruas, mas embora a praça estivesse cheia, o número de pessoas era proporcionalmente pequeno.

**Rosário.** Por volta das 21 horas, os foguetes começam a explodir no céu noturno, assinalando a chamada para o Rosário no terreno em frente à casa da Hermandad de Granada.

Procissões por toda a cidade para rezar o terço.

Granada utiliza foguetes verdes na partida e no regresso. Há foguetes e foguetes por todo o lado, bem como centenas de cavalos e carruagens pelas ruas.

**Salida da Virgem.** A Hermandad de *Almonte*, para quem a Virgen del Rocío é a sua padroeira, vem em procissão buscar a Virgem por volta da 1h30 da manhã. Nada do que se passou antes nos prepara para a Salida. Os sinos, o físico, a intensidade emocional, etc.

#### (Nono Dia, 2004)

Acompanho a procissão quase até de madrugada. Sinto os mesmos "estalos" da multidão que senti na segunda-feira da Semana Santa em Granada. Mas aqui a intensidade é muito maior, chega a ser assustadora. Sou derrubado várias vezes. As emoções estão ao rubro entre a multidão. Uma massa de humanidade que se move pelas ruas.

#### Décimo dia

##### Segunda-feira, 9 de junho de 2003

Às 10 horas, a Salida ainda está a decorrer. As crianças passam por cima das cabeças da multidão para serem colocadas no palanquim e tocarem brevemente na Virgem. Algumas são apenas bebés. Poder-se-ia pensar que seriam derrubadas, mas nenhuma o é.

Lisa canta uma "Ave Maria" para uma Hermandad que Granada está a patrocinar.

Lisa e eu apanhamos um autocarro para Sevilha. Está um calor sufocante.

## Bibliografia

- Adams, Doug, e Diane Apostolos-Cappadona, eds.  
1990 *A dança como estudo religioso*. Nova Iorque: Crossroad.
- Aguilera, Francisco Enrique  
1990 *O povo de Santa Eulália: Ritual Structure and Process in an Andalucian Multicommunity*. Ed. rev. Prospect Heights, IL: Waveland Press.
- Allen, N.J., W.S.F. Pickering, e W. Watts Miller, eds.  
1998 *Sobre as Formas Elementares da Vida Religiosa de Durkheim*. Londres: Routledge.
- Albayzín, Curro  
1991 *Cancionero del Sacromonte*. Granada, Espanha: Editorial Ave Maria.
- Alper, Matthew  
2001 *A parte "Deus" do cérebro: A Scientific Interpretation of Human Spirituality and God (Uma Interpretação Científica da Espiritualidade Humana e de Deus)*. Brooklyn: Rogue Press.
- Álvarez Gastón, Rosendo  
1999a *Sevillanas rocieras o el alegre espíritu del Rocío. Cuadernos de Almonte*, no. 36. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.  
1999b *Almonte y El Rocío: Esperanzas de un pueblo Andaluz. Cuadernos de Almonte*, no. 56. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Andresen, Jensine, e Robert K.C. Forman, eds.  
[2000] 2002 *Modelos Cognitivos e Mapas Espirituais: Explorações Interdisciplinares da Experiência Religiosa*. Vol. 7 do *Journal of Consciousness Studies*. Charlottesville, VA: Imprint Academic.
- Anglés, Higinio  
1944 *La música de la corte de Carlos V*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.
- Appadurai, Arjun  
2001 *A modernidade à solta: Dimensões culturais da globalização*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun, ed.  
2000 *Globalização*. Vol. 12, n.º 1, de *Public Culture*. Durham, N.C.: Duke University Press para a Society for Transnational Cultural Studies.

- Appignanesi, Richard, e Chris Garratt  
 1995 *Introducing Postmodernism*. Cambridge: Icon Books.
- Arrebola, Alfredo  
 1988 *La espiritualidad en el cante flamenco*. Cádiz: Universidad de Cádiz.  
 1995 *La Saeta: El cante hecho oración*. Málaga: Algazara.
- Arom, Simha  
 2000 Prolegómenos a uma biomusicologia. Cap. 2 em *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Asensio, Eugenio  
 1958 *Poética y realidad en el cancionero de la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- Associated Press, The  
 2003 Língua de assobio quase extinta reavivada. CNN.com, 18 de novembro; disponível em <http://www.cnn.com/2003/TECH/science/11/18/whistle.language.ap/>.
- Ayuntamiento de la Villa de Almonte  
 [1758] 2003 Regla directiva, y constituciones de los Empleos que tendrán los Fieles que se Uniesen en fraternal amor a la Hermandad de Nuestra Madre y Senora del Rocío. Publicado originalmente em *Reglas de la Hermandad de Ntra. Sra. Del Rocío*, n.d.  
 Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Bakan, Michael B.  
 1999 *Música da morte e da nova criação: Experiências no Mundo do Gamelão Balinês Beleganjur*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ballonoff, Paul  
 1975 Uma não-contribuição necessária. Revisão de *Biogenetic Structuralism* por Charles D. Laughlin Jr. e Eugene d'Aquili. Em *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77 (4): 967-68.
- Báñez Aragón, António  
 1999 *Eres mi Fe y mi Verdad*. Almonte: Mira Doñana.
- Baran, Henryk, ed.  
 1974 *Semiótica e Estruturalismo: Readings from the Soviet Union*. White Plains, N.Y.: International Arts and Sciences Press.

- Barnhill, David Landis e Roger S. Gottlieb, eds.  
 2001 *Ecologia Profunda e Religiões Mundiais: New Essays on Sacred Ground.*  
 Albany: State University of New York Press.
- Bateson, Gregory  
 1958 *Naven*. 2d ed. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Becker, Judith  
 [1993] 2004 *Gamelan Stories: Tantrism, Islam, and Aesthetics in Central Java*. 2<sup>a</sup> ed. Tempe: Arizona State University Press.
- 2005 *Ouvintes profundos: Music, Emotion, and Trancing (Música, emoção e transe)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Begg, Ean  
 1996 *The Cult of the Black Virgin*, ed. revista e aumentada. Londres:  
 Penguin Arkana.
- Behrend, Heike, e Ute Luig, eds.  
 1999 *Possessão de espíritos: Modernity and Power in Africa*.  
 Madison: University of Wisconsin Press.
- Beidelman, T.O.  
 1974 *W. Robertson Smith and the Sociological Study of Religion*  
*(Robertson Smith e o estudo sociológico da religião)*. Chicago:  
 University of Chicago Press.
- Sino, Catherine  
 1992 *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- 1997 *Ritual: Perspectivas e Dimensões*. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press.
- Bellah, Robert N.  
 1973 *Émile Durkheim: On Morality and Society, Selected Writings*.  
 Chicago: University of Chicago Press.
- Berger, Peter L., e Thomas Luckmann  
 1966 *A Construção Social da Realidade: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Berliner, Paul F.  
 1978 *A Alma da Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe (Música e Tradições do Povo Shona do Zimbabué)*.  
 Chicago: The University of Chicago Press.

Betanzos Palacios, Odón

- 2001 *Crónica de El Rocío. Cuadernos de Almonte*, no. 58. Almonte:  
Ayuntamiento de Almonte.

Blacking, John

- 1967 *Canções infantis de Venda: Um estudo de análise etnomusicológica*.  
Joanesburgo: Universidade de Witwatersrand
- 1974 *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- 1982 "Canções e Danças do Povo Venda". Em *Music and Dance*, ed.  
David Tunley. Quarto Simpósio Nacional da Sociedade Musicológica  
da Austrália. Perth: Universidade da Austrália Ocidental,  
Departamento de Música.

Braojos Garrido, Alfonso

- 1995 *El Rocío: memoria de un siglo*. Sevilha: Fundación El Monte.

Briones Gómez, Rafael

- 1999 *Prieguenses y nazarenos: ritual e identidad social y cultural*.  
Córdova: Ayuntamiento de Priego de Córdoba.

Brooke, Christopher

- 1971 *Medieval Church and Society*. Londres: Sidgwick & Jackson.

Brooks, Lynn Matluck

- 1988 *As Danças das Procissões de Sevilha no Século de Ouro de Espanha*.  
Kassel: Edição Reichenberger.

Brooks, Lynn Matluck e Juan de Esquivel Navarro

- 2003 *A arte da dança em Espanha do século XVII: Juan de Esquivel  
Navarro and His World*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press.

Brown, Karen McCarthy

- 1991 *Mama Lola: A Voudoun Priestess in Brooklyn (Mamã Lola: Uma  
Sacerdotisa Voudoun em Brooklyn)*. Berkeley: University of  
California Press.

Brown, Steven

- 2000 O modelo "musilíngua" da evolução da música. Cap. 16 em *The  
Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven  
Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.

Bruner, Jerome

- 1990 "Folk Psychology as an Instrument of Culture". Em *Actos de Significado*.  
Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Buehler, Arthur F.
- 1998 *Sufi Heirs of the Prophet: The Indian Naqshbandiyya and the Rise of the Mediating Sufi Shaykh*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Burr, Vivian
- 1995 *An Introduction to Social Constructionism (Introdução ao Construcionismo Social)*. Londres: Routledge.
- Burgos, António
- 1975 *La Romería del Rocío*. Barcelona: Everest.
- 1977 *Folklore de las Cofradías de Sevilla*. Sevilha: Universidad de Sevilla.
- Calamari, Barbara
- 2000 *Lugares Santos: Sacred Sites in Catholicism*. Nova Iorque: Viking Studio.
- Cantero, Pedro A.
- 2002 *Tras El Rocío: aproximaciones antropológicas sobre el culto festivo. Cuadernos de Almonte*, no. extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Carretero Munita, Concepción
- 1980 *Origen, evolución, y morfología del baile por Sevillanas*. Sevilha: Patronato de la I Bienal de flamenco de la Ciudad de Sevilla.
- Carroll, Michael P.
- 1999 *Peregrinação irlandesa: Holy Wells and Popular Catholic Devotion (Poços Sagrados e Devoção Católica Popular)*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Chapple, Eliot D.
- 1970 *Culture and Biological Man*. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston.
- Chaudhuri, Nirad C.
- 1979 *Hinduísmo: A Religion to Live By*. Londres: Chattus & Windus.
- Chávez Flores, Francisco Javier
- 2004 *Hermandades del Rocío*. [Madrid?]: Chávez Artes Gráficas.
- Chica, Jorge de la
- 1999 *La música processional granadina*. Granada: Comares.
- Chittick, William C.
- 1983 *O Caminho Sufi do Amor: Os Ensinamentos Espirituais de Rumi*. Albany: State University of New York Press.

Christian, William A. Jr.

- 1989 *A religião local em Espanha do século XVI*. Edição em brochura.  
Princeton, NJ: Princeton University Press.

Christus Rex Inc.

- n.d. "Vatican II, Sacred Music"; disponível em  
<http://www.christusrex.org/www1/CDHN/v1.html#Music>.

Clack, Robert Wood

- 1976 *Sinfonias Celestiais: A Study of Chinese Music*. Nova Iorque:  
Gordon Press.

Clark, Mary, e Clement Crisp

- 1981 *A História da Dança*. Nova Iorque: Crown.

Clifford, James, e George E. Marcus

- 1986 *Escrever a cultura: The Poetics and Politics of Ethnography*.  
Berkeley: University of California Press.

Cobb, John B. Jr., e David Ray Griffin

- 1976 *Teologia do Processo: An Introductory Exposition*. Louisville  
e Londres: Westminster John Knox Press.

Cobley, Paul, e Litza Jansz

- 2000 *Introdução à Semiótica*. Reimpressão. Cambridge: Icon.

Cohen, Selma Jeanne, ed., e a Dance Perspectives Foundation

- 1998 *Encyclopédia Internacional da Dança*. 6 vols. Nova Iorque: Oxford  
University Press.

Cohen, Erik

- 1992 "Peregrinação e Turismo: Convergência e Divergência". In *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage*, ed., E. A. Morinis. E. A. Morinis.  
Westport, CT: Greenwood Press.

Coleção Biblioteca Flamenca

- 1998 *La Saeta: Escritos de José Mª Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez,  
"Demófilo" (1880) Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*.  
Introdução de Rafael López Fernández. Sevilha: Portada Editorial.

Coleman, Lucinda

- 1995 Adorar a Deus na dança. *Revista Renovação* nº 6 (1995:2):  
35-44; disponível em  
<http://www.pastornet.net.au/renewal/journal6/coleman.html>.

- Coleman, Simon e John Elsner  
 1995a *Pilgrimage Past and Present: Sacred Travel and Sacred Space in the World's Religions*. Londres: British Museum Press.
- 1995b *Pilgrimage Past and Present in the World Religions*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Coleman, Simon, e John Eade, eds.  
 2004 Introdução : Reframing pilgrimage. Em *Reframing Pilgrimage: Cultures in Motion*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Colonna, Francesco  
 1999 *Hypnerotomachia Poliphili* (A luta de amor de Poliphilo num sonho), trans. Joscelyn Godwin. Londres: Thames & Hudson.
- Couliano, Ioan P.  
 1987 *Eros and Magic in the Renaissance*, trans. Margaret Cook. Chicago: University of Chicago Press.
- 1992 *A Árvore da Gnose: Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism*, trans. H.S. Wiesner e Ioan P. Couliano. Nova Iorque: HarperSão Francisco.
- Crist, Christine, ed.  
 1975 *A canção como medida do homem: A Working Paper from the Research of Alan Lomax into Music of People throughout the World, with Implications for Anthropology and Education*. Harrisburg: Departamento de Educação da Pensilvânia.
- Cunningham, Martin G.  
 2000 *Alfonso X El Sabio: Cantigas de Loor*. Dublin: University College Dublin Press.
- Cytowic, Richard E., e Frank B. Wood  
 1982 Sinestesia I: Uma revisão das principais teorias e da sua base cerebral. Em *Cérebro e Cognição*, 1, 23-25.
- Cytowic, Richard E.  
 1989 *Sinesthesia: A Union of the Senses*. Nova Iorque: Springer-Verlag.
- 1993 *O homem que provava formas: A Bizarre Medical Mystery Offers Revolutionary Insights into Reasoning, Emotion, and Consciousness*. New York: Putnam.

1995 Sinestesia : fenomenologia e neuropsicologia, uma revisão dos conhecimentos actuais. In *Psyche*, 2 (10), 1995; disponível em <http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html>.

Damásio, António

1994 *O erro de Descartes: Emotion, Reason, and the Human Brain (Emoção, Razão e o Cérebro Humano)*. Nova Iorque: G.P. Putnam's Sons.

1999 *The Feeling of What Happens (O Sentimento do que Acontece)*. Nova Iorque: Harcourt Brace & Co.

Daniélou, Alain

[1984] 1992 *Deuses do Amor e do Êxtase: As Tradições de Shiva e Dionísio*. Reimpressão. Rochester, VT: Tradições Internas.

[1943] 1995 *Música e o Poder do Som: The Influence of Tuning and Interval on Consciousness [A Influência da Afinação e do Intervalo na Consciência]*. Rev. ed. Rochester, VT: Inner Traditions.

Daniels, Marilyn

1981 *A dança no cristianismo: A History of Religious Dance through the Ages*. Nova Iorque: Paulist Press.

Darden, Robert

2004 *As pessoas preparam-se! A New History of Black Gospel Music*. Nova Iorque: Continuum International Publishing Group.

d'Aquili, Eugene, Charles D. Laughlin e John McManus

1979 *The Spectrum of Ritual*. Nova Iorque: Columbia University Press.

d'Aquili, Eugene, e Andrew B. Newberg

1999 *A mente mística: Probing the Biology of Religious Experience*. Minneapolis: Fortress Press.

d'Averc, Alexandre

2003 "La Rumba Catalana: The public and private life of the Catalan rumba", trans. Gary Cook, Barcelona; disponível em [http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba\\_catalana/rumba.htm](http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba_catalana/rumba.htm).

Darwin, Francis

1914 "The Pipe and Tabor". Discurso a uma Sociedade de Dançarinos de Morris, Oxford, Inglaterra, 12 de fevereiro de 1914; disponível em

<http://chrisbrady.itgo.com/pipntab/pipntab.htm>.

Davies, John Gordon

1984 *Liturgical Dance (Dança Litúrgica)*. Londres: SCM Press.

Deren, Maya  
[1953] 1970 *Cavaleiros Divinos: Os Deuses Vivos do Haiti*. Reimpressão.  
Kingston, N.Y.: McPherson & Company.

Derrida, Jacques  
1973 *Speech and Phenomena: and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press.  
  
1976 *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore:  
Johns Hopkins University Press.  
  
1982 *Différance* . Em *Margins of Philosophy*, ed. Jacques Derrida, trans.  
Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press.

Doherty, Lillian E.  
2001 *Gender and the Interpretation of Classical Myth (O gênero e a interpretação do mito clássico)*. Londres: Duckworth.

Dubisch, Jill  
1995 *Num lugar diferente: Pilgrimage, Gender, and Politics at a Greek Island Shrine*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Dupré, Louis  
2002 *Symbols of the Sacred (Símbolos do Sagrado)*. Cambridge: William B. Eerdmans Publishing

Durant, Will, e Ariel Durant  
1935-1975 *A História da Civilização*. 11 vols. Nova Iorque:  
Simon & Schuster.

Durkheim, Émile  
[1912] 1995 *The Elementary Forms of Religious Life*, trans.  
Karen E. Fields. Reimpressão. Nova Iorque, The Free Press.

Eade, John, e Michael J. Sallnow, eds.  
[1991] 2000 *Contesting the Sacred: The Anthropology of Christian Pilgrimage. Reprint*. Urbana: University of Illinois Press.

Eck, Diana  
1985 *Darshan: Seeing the Divine Image in India [Darshan: Vendo a Imagem Divina na Índia]*. Chambersburg, PA: Anima.

Eliade, Mircea  
[1954] 1991 *The Myth of the Eternal Return: Or, Cosmos and History*,  
trans. Willard R. Trask. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- [1957] 1987 *The Sacred and the Profane*, trans. Willard R. Trask. San Diego: Harvest Book Harcourt.
- 1963 *Myth and Reality*, trans. Willard R. Trask. Nova Iorque: Harper & Row.
- Ellis, John M.
- 1989 *Against Deconstruction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Evans-Pritchard, E.E.
- 1962 *Essays in Social Anthropology (Ensaios de Antropologia Social)*. Londres: Faber and Faber. 1974 *Nuer Religion*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Falk, Dean
- 2000 A evolução do cérebro dos hominídeos e as origens da música. Cap. 13 em *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Fallon, Dennis J., e Mary Jane Wolbers, eds.
- 1982 *Foco na Dança X: Religion and Dance [Religião e Dança]*. Reston, VA: Aliança Americana para a Saúde, Educação Física, Recreação e Dança
- Ferguson, George
- 1954 *Signs & Symbols in Christian Art (Sinais e Símbolos na Arte Cristã)*. Londres: Oxford University Press.
- Fiske, John
- 1990 "Teoria estruturalista e aplicações". In *Introdução aos Estudos de Comunicação (Estudos de Cultura e Comunicação)*. 2.ª ed. London: Routledge.
- Flores Cala, Julio
- 1963 *El Rocío en los años 60: Recopilatorio de una década: 1960-1970. Cuadernos de Almonte*, nº 73. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- 1964 *Historia y documentos de los traslados de la Virgen del Rocío a la villa de Almonte: 1607-2005. Cuadernos de Almonte*, no. extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- 2005 *El Rocío del ayer: 1900-1960: Apuntes sobre su historia y repertorio fotográfico. Cuadernos de Almonte*, nº 88. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Foucault, Michel
- 1985 *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow. Nova Iorque: Pantheon.

- Fowler, Barbara Hughes, trans.
- 1996 *Canções de Amigo: Love Lyrics of Medieval Portugal, Selecções de Cantigas de Amigo*, trans. Barbara Hughes Fowler. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Frazer, Sir James George  
[1922] 1995 *The Golden Bough*. Nova Iorque: Touchstone.
- Freeman, Walter  
2000 A neurological role of music in social bonding. Capítulo 22 em *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: MIT Press.
- Frey, Nancy Louise  
1998 *Histórias de peregrinos: On and Off the Road to Santiago*. Berkeley: University of California Press.
- Friedson, Steven M.  
1996 *Profetas Dançantes: Experiência Musical na Cura Tumbuka*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gagne, Ronald, Thomas Kane e Robert VerEecke  
1984 *Introducing Dance in Christian Worship [Introduzindo a Dança no Culto Cristão]*. Washington, D.C.: Pastoral Press.
- Galán Bergua, Demetrio  
1960 *Aragón en la jota y la jota en Aragón*. Saragoça, Espanha: n.p.
- Galán Parra, Isabel  
2004 *Las Ordenazas Ducales del Año 1504: Quinto Centenario de la Saca de las Yeguas. Cuadernos de Almonte*, Serie Documentos I. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Gallardo González, José Antonio, et al.  
2004 *Por los senderos del alma: Antología de letras rocieras. Cuadernos de Almonte*, nº 81. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Garcés Hernández, Jesus, Valeriano Gil Ruiz, e Raul Santafé García  
1991 [?] *Tarazona canta la jota*. Tarazona de Aragón, Espanha: n.p.
- García Chico, Esteban  
1951 "Danzas del Corpus". In *Papeletas de Historia y Arte*. Valladolid: Graf. Andrés.

- Editora Garland  
 1992-1994 *Biblioteca Garland de Etnologia Musical*. 2 vols. Nova Iorque: Garland.
- 1998-2002 *The Garland Encyclopedia of World Music*. Eds. consultivos, Bruno Nettl e Ruth M. Stone; eds. fundadores, James Porter e Timothy Rice. 10 vols. Nova Iorque: Garland.
- Geertz, Clifford  
 1973 *A Interpretação das Culturas*. Nova Iorque: Basic Books.
- Gellhorn, Ernst  
 1967 *Principles of Autonomic-Somatic Integration*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gellhorn, Ernst, ed.  
 1968 *Biological Foundations of Emotion (Fundamentos biológicos da emoção)*. Glenview, IL: Scott, Foresman and Co.
- Gellhorn, Ernst, e G.N. Loofbourrow  
 1963 *Emoções e perturbações emocionais: A Neurophysiological Study*. Nova Iorque: Harper & Row.
- Gil Buiza, José Manuel, ed.  
 1991 *Historia de las Sevillanas*. 4 vols. Sevilha: Ediciones Tartessos.
- Gluckman, Max (ed.), Darryll Forde, Meyer Fortes e Victor W. Turner  
 1962 *Essays on the Ritual of Social Relations*. Nova Iorque: The Humanities Press.
- Gold, Ann Grodzins  
 1990 *Viagens frutuosas: The Ways of Rajasthani Pilgrims*. Berkeley: University of California Press.
- Gómez, Agustín  
 1982 *La Saeta Viva*, ed. Virgilio Márquez. Córdoba: impressão privada.  
 1983 *Presencia de cántico en el flamenco*. Córdoba: Ateneu de Córdoba.  
 1999 *El flamenco a la luz de García Lorca*. Córdoba: Ateneu de Córdoba.
- González Cruz, David, ed.  
 1984 *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*. Huelva: Universidad de Huelva.

- 2002 *Ritos e Cerimónias no Mundo Hispânico durante a Idade Moderna*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Graham, Brian e Michael Murray  
 1997 O espiritual e o profano: a peregrinação a Santiago de Compostela. *Eucemene* 4 (4): 389-409.
- Grande encyclopédia da música*.  
 1995 Madrid : Ediciones Tiempo.
- Graves, Robert  
 [1948] 1975 *A Deusa Branca: A Historical Grammar of Poetic Myth*. Nova Iorque: Farrar, Straus e Giroux.
- Grove, Lilly, et al.  
 1895 *Dançar*. Reimpressão fotocopiada. Londres: Longmans, Green, and Co.
- Guthrie, Clifton F.  
 2000 Neurologia , ritual e religião: uma exploração inicial. *Actas da Academia Norte-Americana de Liturgia* (2000): 107-124, disponível em [http://www.geocities.com/iona\\_m/Neurotheology/Neuroritual.html](http://www.geocities.com/iona_m/Neurotheology/Neuroritual.html).
- Hagerty, Miguel José  
 1998 *Los Libros Plúmbeos del Sacromonte*. Granada: Comares.
- Hamerton-Kelly, Robert G., ed.  
 1987 *Origens violentas: Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Harré, Rom  
 1983 *O ser pessoal: A Theory for Individual Psychology*. Oxford: Blackwell.
- 2001 "The Rediscovery of the Human Mind" ( A redescoberta da mente humana). Actas da conferência do 50º aniversário, Associação Coreana de Psicologia, ed. Uichol Kim. Seul: Chung-ang University; disponível em <http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/korea.htm>.
- Harré, Rom, ed.  
 1986 *The Social Construction of Emotions (A Construção Social das Emoções)*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harris, Marvin  
 1999 *Theories of Culture in Postmodern Times*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

- 2001 *A ascensão da teoria antropológica: A History of Theories of Culture*. Edição actualizada. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Hauser, Marc D.  
 20000 som e a fúria: As vocalizações dos primatas como reflexos da emoção e do pensamento. Cap. 6 em *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Herndon, Marcia e Norma McLeod  
 1990 *A música como cultura*. Richmond, CA: MRI Press.
- Hoopes, James, ed.  
 1991 *Peirce on Signs*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hurtado Sánchez, José, ed.  
 2000 *Religiosidad Popular Sevillana*. Sevilha: Universidad de Sevilla e Ayuntamiento de Sevilla.
- Infante, Blas  
 [1929] 1980 *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilha: Consejería de Cultura.
- Jakobson, Roman  
 1962-1987 *Os Escritos Selecionados de Roman Jakobson*. 8 vols. Haia e Berlim: Mouton.
- James, William  
 [1902] 1982 *The Varieties of Religious Experience [As Variedades da Experiência Religiosa]*. Reimpressão. Nova Iorque: Penguin Books.  
 [1912] 1982 *Essays in Radical Empiricism*. Reimpressão. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Jerison, Harry  
 2000 Paleoneurologia e a biologia da música. Cap. 12 em *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker, e Steven Brown.  
 Cambridge, MA: The MIT Press.
- Josephs, Allen  
 1983 *Muralhas Brancas de Espanha: The Mysteries of Andalusian Culture*. Ames: Iowa State University Press.
- Katz, Richard  
 1982 *Energia em ebulação: Community Healing Among the Kalahari Kung (Cura Comunitária entre os Kung do Kalahari)*.

Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Kemp, William  
[1600] *2000Nine daies vvonder*. Edições Renascença,  
Universidade de Oregon; disponível em  
<http://www.uoregon.edu/~rbear/kemp.html>.
- Khan, Hazrat Inayat  
1996 *The Mysticism of Sound and Music*. Rev. ed. Boston: Shambhala.
- Kirkland, Richard  
2002 *Desfiles de identidade: A cultura da Irlanda do Norte e os sujeitos dissidentes*.  
Liverpool: Liverpool University Press.
- Kraus, Richard, e Sarah Chapman  
1981 *History of the Dance in Art and Education (História da Dança na Arte e na Educação)*. 2ª ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Kunej, Drago e Ivan Turk  
2000Novas perspectivas sobre os primórdios da música: Análise arqueológica e musicológica de uma "flauta" de osso do Paleolítico médio. Cap. 15 em *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Kuper, Adam, ed.  
1977 *The Social Anthropology of Radcliffe-Brown (A Antropologia Social de Radcliffe-Brown)*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Kuznar, Lawrence A.  
1997 *Reclaiming a Scientific Anthropology*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Laughlin, Charles D. Jr.  
1978 *Extinction and Survival in Human Populations (Extinção e sobrevivência nas populações humanas)*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- 1979 *Ethnography of the So of Northeastern Uganda (Etnografia do So do Nordeste do Uganda)*. New Haven, CT: HRAF Press.
- n.d. Tutorial auto-guiado sobre estruturalismo biogenético;  
disponível em  
<http://www.biogeneticstructuralism.com/tutindex.htm>.
- Laughlin, Charles D. Jr., e Eugene G. d'Aquili  
1974 *Estruturalismo Biogenético*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Laughlin, Charles D. Jr., John McManus e Eugene G. d'Aquili  
1979 *The Spectrum of Ritual*. Nova Iorque: Columbia University Press.

- 1990 *Cérebro, Símbolo e Experiência: Toward a neurophenomenology of Human Consciousness*. Boston: Shambhala.
- Leal, Alberto Jambrina, e Carlos António Porro  
 1997 Pasado presente y futuro de la flauta y el tamboril en Castilla y León.  
*Txistulari*, n.º 172, 1997/4; disponível em  
<http://www.Tamborileros.com/pdf/fyt-cyl.pdf>.
- Lett, James  
 1997 *Ciência, Razão e Antropologia: The Principles of Rational Inquiry*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Lévi-Strauss, Claude  
 [1958] *1963 Structural Anthropology*, trans. Claire Jacobson e Brooke Grundfest Schoepf. Nova Iorque: Basic Books.  
 [1978] *1995 Myth and Meaning: Cracking the Code of Culture*. (Originalmente publicado pela University of Toronto Press como *Myth and Meaning: Five Talks for Radio*, Buffalo, NY, 1978). Reimpressão. Nova Iorque: Schocken Books.
- Levitin, Daniel J.  
 2006 *Este é o teu cérebro na música: A ciência de uma obsessão humana*. Nova Iorque: Dutton.
- Lewis, I.M.  
 1971 *Ecstatic Religion: A Study of Shamanism and Spirit Possession*. Hammondsworth: Penguin.
- Lingle, Susan  
 2001 Estratégias anti-predador e padrões de agrupamento em veados de cauda branca e veados-mula. *Ethology* 107 (4):295-314.
- Lipsitz, George  
 1994 *Encruzilhadas Perigosas: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres: Verso.
- Lissaman, P.B.S., e Carl A. Shollenberger  
 1970 Formação do voo das aves. *Ciência* 168: 1003-1005.
- Lomax, Alan  
 [1976?] *Cantometria: An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley: distribuído pela Universidade da Califórnia, Extension Media Center.

- López-Damas López, Manuel, ed.  
 1997 *A la Santísima Virgen del Rocío-Tesoro y sentir de un pueblo. Sevilhanas de ahora y siempre*. Bollullos del Condado, Huelva: Artes Gráficas Impresol.
- López-Pedraza, Rafael  
 1992 *Dionísio no exílio: Sobre a repressão do corpo e da emoção*. Wilmette, IL: Chiron.
- Lotman, Yuri M.  
 1991 *Universo da Mente: A Semiotic Theory of Culture*, trans. A. Shukman. Bloomington: Indiana University Press.
- Llorden, Andrés, e Sebastián Souvirón  
 1969 *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Macdonnell, Diane  
 1986 *Teorias do discurso: An Introduction*. Oxford, Blackwell.
- Macías, o Enamorado  
 1941 *Cantigas de Macías o namorado, trovador gallego del siglo XIV*. Buenos Aires: Emecé.
- Mairena, António  
 1976 *Las Confesiones de Antonio Mairena*. Sevilha: Universidad de Sevilla.
- Manfredi Cano, Domingo  
 1955 *Geografía del Cante jondo*. Madrid.
- Manzano Alonso, Miguel  
 1995 *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Martí, Samuel  
 1968 *Instrumentos musicais precortesianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e História.
- Martínez, Carlos  
 1989 *O Tamborilero: Método de Flauta Rociera*. Huelva: Jiménez.
- Mathew, Roy J.  
 2001 *O Verdadeiro Caminho: Western Science and the Quest for Yoga*. Cambridge, MA: Perseus.

- Maturana, Humberto R.  
 1980 Man e sociedade. Em Benseler, F., P. Hejl, e W. Kock, eds., *Autopoietic Systems in the Social Sciences*, 11-31. Frankfurt: Campus Verlag.
- McAfee, Noëlle  
 2004 *Julia Kristeva*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- McAllester, David Park, comp.  
 1971 *Leituras em etnomusicologia*. Nova Iorque: Johnson Reprint Corp.
- Mercador, António González  
 1999 *Historia Antológica del Fandango de Huelva*. Huelva: Artes Gráficas Girón.
- Merker, Björn  
 2000 Synchronous chouring and human origins. Cap. 18 em *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Merriam, Alan P.  
 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Miles, John A.  
 1976 Revisão do *Estruturalismo Biogenético* por Charles D. Laughlin Jr. e Eugene d'Aquili. *Journal for the Scientific Study of Religion* 15 (1): 99-103.
- Miller, Geoffrey  
 2000 Evolução da música humana através da seleção sexual. Cap. 19 em *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Mitchell, Nathan, ed.  
 1993 Estudos rituais. *Liturgy Digest* 1 (1). Chicago: Liturgy Training Publications.
- Mitchell, Timothy  
 1990 *Cultura passional: Emoção, Religião e Sociedade no Sul de Espanha*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mithen, Steven  
 2006 *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body [As Origens da Música, da Linguagem, da Mente e do Corpo]*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Moita, Luís  
 1936 *O Fado, Canção de Vencidos: oito palestras na Emissora Nacional.*  
 Lisboa: Oficinas gráficas de Emprésa do Annuário comercial.
- Molina, Ricardo, e Antonio Mairena  
 1963 *Mundo y formas del cante flamenco.* Madrid: Revista de Occidente.
- Moreno Navarro, Isidoro  
 1974 *As Hermandades Andaluzas: Una aproximación desde la antropología.* Sevilha: Universidad de Sevilla.
- Morinis, E.A., ed.  
 1992 *Viagens Sagradas: The Anthropology of Pilgrimage.* Westport, CT: Greenwood Press.
- Muñoz Bort, Domingo  
 2004 *La Ganadería Caballar en la Villa de Almonte. Cuadernos de Almonte*, no. extraordinario. Almonte: Ayuntamiento de Almonte.
- Muñoz Y Pabon, D. Juan Francisco  
 1991 *Obras de Muñoz y Pabon.* Com um prólogo de Daniel Pineda Novo.  
 Sevilha: Gráficas Santa María.
- Murga Gener, José Luis  
 1995 *Rocío: Un camino de canciones.* 4<sup>a</sup> ed. Sevilha: Universidad de Sevilla.
- Murphy, Michael, e Steven Donovan  
 1999-2004 *Os efeitos físicos e psicológicos da meditação: A Review of Contemporary Research.* Petaluma, Califórnia: Institute of Noetic Sciences; disponível em <http://www.noetic.org/research/medbiblio/index.htm>.
- Murphy, Michael D.  
 1994Classe , comunidade e traje numa peregrinação andaluza.  
*Anthropological Quarterly*, 67 (2): 49-62.
- Murphy, Michael D., e J. Carlos González Faraco  
 1996 *El Nombre de Doñana: De su incierto origen y de su expansión toponímica.* II Encuentro de Poetas y Escritores del Entorno de Doñana. Huelva: Fundación Odón Betanzos,
- 2000 "Cultural Intensification and Pilgrimage in Andalusia, Spain."  
 Trabalho apresentado na reunião anual da Southern Anthropological Society, Mobile, AL, 10 de março de 2000.

- Murphy, Michael D., e J. Carlos González Faraco, eds.
- 1998 *Añorando a Andalucía hasta la muerte. Biografía, textos y notas para un homenaje al sociólogo Cesar Graña*. III Encuentro de Poetas y Escritores del Entorno de Doñana. Coleção Biblioteca Ligustina, no. 3. Huelva: Fundación Odón Betanzos.
- 2002 *El Rocío: Análisis culturales e históricos*. Huelva: Diputación Provincial.
- Murray, David A.
- 2000 Quem está a dançar na igreja, e porquê? *Adoremus Bulletin*, 6 (1), edição online; disponível em <http://www.adoremus.org/3-00-MurrayDance.htm>.
- Conferência Nacional de Educadores Musicais
- 1985 *Tornar-se humano através da música: The Wesleyan Symposium on the Perspectives of Social Anthropology in the Teaching and Learning of Music* (Simpósio Wesleyano sobre as Perspectivas da Antropologia Social no Ensino e Aprendizagem da Música). Reston, VA: MENC.
- Nattiez, Jean-Jacques
- 1990 *Música e Discurso: Toward a Semiology of Music*, trans. Carolyn Abbate. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Nettl, Bruno
- 1995 *Teoria e método em etnomusicologia*. Nova Iorque: Free Press of Glencoe.
- Nietzsche, Friedrich
- [1872-1886] 2000 Basic *Writings of Nietzsche*, trans. Walter Kaufmann, com uma introdução de Peter Gay. Nova Iorque: Modern Library.
- [1886] 1967 *Friedrich Nietzsche; The Birth of Tragedy and the Case Against Wagner*, trans. Walter Kaufmann. Nova Iorque: Random House.
- Nolan, Mary Lee, e Sidney Nolan
- 1989 *Christian Pilgrimage in Modern Western Europe* (*Peregrinação Cristã na Europa Ocidental Moderna*). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Novo Advento
- n.d. *The Catholic Encyclopedia*; disponível em <http://www.newadvent.org/cathen/index.html>.
- O'Callaghan, Joseph F.

- 1998 *Alfonso X e as Cantigas de Santa María: Uma biografia poética.*  
Leiden: Brill.
- Oesterley, W.O.E.  
 [1923] 1968 *A Dança Sagrada*. Reimpressão. Nova Iorque: Dance Horizons.
- Otto, Rudolf  
 1928 *O Cristianismo e a Religião Indiana da Graça*. Madras.
- 1930 *India's Religion of Grace and Christianity, Compared and Contrasted*.  
Nova Iorque.
- [1923] 1936 *The Idea of the Holy*, trans. John W. Harvey.  
Oxford University Press.
- 1931 *Ensaios Religiosos. A Supplement to The Idea of the Holy*.  
Londres. [1932] 1960 Misticismo *Oriental e Ocidental: Uma análise comparativa dos Nature of Mysticism*, trans. B.L. Bracey e C. Payne. Nova Iorque: Macmillan.
- Ozak, Xequ Muzaffer al-Jerrahi  
 1988 *IRSHAD Wisdom of a Sufi Master*, trans. Muhtar Holland. Westport, CT: Pir Press.
- 1991 *O Jardim dos Dervixes*, trans. Muhtar Holland. Westport, CT: Pir Press.
- Paredes Núñez, Juan  
 1991 *La Guerra de Granada en las Cantigas de Alfonso X el Sabio*.  
Granada: Universidad de Granada.
- Payno, Luis A.  
 n.d. "La Flauta de Tres Agujeros". In "Construcción de Instrumentos Tradicionales"; disponível em <http://www.es-aqui.com/payno/arti/flauta3.htm>.
- Pérez-Embíd, Javier, ed.  
 1990 *A Andaluzia Medieval: ACTAS "I Jornadas de Historia Rural y Medio Ambiente"*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Peretz, Isabelle, e Robert Zatorre, eds.  
 2003 *The Cognitive Neuroscience of Music (A Neurociência Cognitiva da Música)*. Nova Iorque: Oxford University Press USA.

- Piaget, Jean  
 1971 *Biologia e conhecimento: An essay on the relations between organic regulations and cognitive processes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Place, Edwin B.  
 1959 Revisão de *Poetica y realidad en el cancionero de la Edad Media* por Eugenio Asensio. *Speculum* 34 (2): 248-250.
- Pohren, Donn  
 [1962] *1990 A arte do flamenco*. Rev. ed. Madrid: Sociedade de Estudos Espanhóis.
- 1988 *Vidas e lendas do flamenco*. Madrid: Sociedade de Estudos Espanhóis. 1995 *Paco de Lucia e Família: O Plano Diretor*. Westport, CT: The Bold Strummer Ltd.
- Pontifícia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte  
 1999 *Reglas de la Pontifícia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte*. Almonte: Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte.
- Pontifícia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada  
 2002 *Exposición Hermandad del Rocío*. Granada: Pontifícia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- 2003 *Granada Rociera: Romería 2003*. Granada: Pontifícia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- 2004 *Granada Rociera: Romería 2004*. Granada: Pontifícia y Real Hermandad de Gloria de Ntra. Sra. del Rocío de Granada.
- Porro Fernández, Carlos A.  
 1994 Antigua presencia de la flauta de tres agujeros en Castilla. *III Muestra de Música Tradicional "Joaquín Díaz"* Viana de Cega, Edición 94.  
 Universidad de Valladolid.
- Pribram, Karl H.  
 1971 *Linguagens do cérebro: Experimental Paradoxes and Principles in Neuropsychology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- 1976 Self-consciousness and intentionality. Em *Consciousness and Self-Regulation*, eds. G.E. Schwartz e D. Shapiro, Vol. 1. New York: Plenum.

- 1977 Observações sobre a organização dos estudos da mente, do cérebro e do comportamento. Em *Alternate States of Consciousness*, ed., N. Zinbert. N. Zinbert. Nova Iorque: Free Press.
- 1978 Em nome das neurociências. As *Ciências do Comportamento e do Cérebro* 1:113.
- 1981 Emoções. Em *Handbook of Clinical Neuropsychology*, eds. S.K. Filskoy e T.J. Boll. New York: Wiley.
- Pribram, Karl H., e Aleksandr Romanovich Luria, eds.
- 1973 *Psychophysiology of the Frontal Lobes (Psicofisiologia dos Lobos Frontais)*. Nova Iorque: Academic Press.
- Pribram, Karl H., e Diane McGuinness
- 1975 Arousal , ativação e esforço no controlo da atenção.  
*Psychological Review* 82 (2):116-149.
- Radcliffe-Brown, Alfred R.
- [1952] 2002 *Structure and Function in Primitive Society*. Glencoe, IL: Free Press.
- 1977 *The Social Anthropology of Radcliffe-Brown*, ed. Adam Kuper. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Ramakrishna, Lalita
- 1991 *O Varnam: Uma forma especial na música Karnatak*. Nova Deli: Harman Publishing House.
- Ratliff, G.
- 1979 Pensamento espacial, rotação mental e o hemisfério cerebral direito.  
*Neuropsicología* 17:49-54.
- Reader, Ian, e Tony Walter, eds.
- 1993 *Pilgrimage in Popular Culture (Peregrinação na Cultura Popular)*. Basingstoke: Macmillan.
- Reales Espina, Juan Ignacio
- 1995 *Apuntes para la Historia de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. del Rocío de Almonte*. Almonte: Hermandad Matriz de Ntra. Sra. Del Rocío.
- 2004 *El Rocío, una Realidad de Fe: Notas históricas sobre la devoción a la Virgen del Rocío*. Almonte: Nuevas Gráficas Doñana.
- Ribera y Tarragó, Julián
- 1922 *La música de las cantigas: estudio sobre su origem y naturaleza*. Madrid: Tipografías de la Revista de Archivos.

- 1927 *Historia de la Música Árabe Medieval y su Influencia en la Española.* Vol. 1, Ser. G. Madrid: Editorial Voluntad.
- 1928 *La música de la jota aragonesa, ensayo histórico.* Madrid: n.p.
- [1929] 1970A música na antiga Arábia e em Espanha: sendo la música de las Cantigas. Reimpressão. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rios González
- 1978 "Juana El Retorno de La Diosa". Almonte: Centro de Estudios Rocieros. Manuscrito autopublicado.
- Robertson Smith, William
- 1972 *A religião dos semitas: As instituições fundamentais.* Nova Iorque: Schocken Books.
- 1998 *A Teoria do Mito e do Ritual: An Anthology*, ed. Robert A. Segal. Oxford: Blackwell.
- Rodríguez Bueno, Pedro
- 1991 *¿Qué ocurrió con El Rocío...? Reflexiones a finales del siglo XX.* Camas (Sevilha): Areia.
- Roob, Alexander
- 1997 *Alquimia e misticismo.* Koln: Benedikt Taschen Verlag.
- Rouget, Gilbert
- 1985 *Music and Trance.* Chicago: University of Chicago Press.
- Ruse, Michael
- 1999 *O mistério dos mistérios: Is Evolution a Social Construction?* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sánchez, Juanma
- 2006 La flauta de tres agujeros y el tamboril; disponível em <http://www.tamborileros.com>.
- Schacter, D.L.
- 1977 EEG theta waves and psychological phenomena: a review and analysis. *Psicología Biológica* 5:47-82.
- Sevilha, Paco
- 1995 *Paco De Lucia: A New Tradition for the flamenco Guitar.* San Diego: Sevilla Press.

- Shawver, Lois  
 1996 O que o pós-modernismo pode fazer pela psicanálise: um guia para a visão pós-moderna. *The American Journal of Psychoanalysis* 56 (4): 371-394.
- Shelemay, Kay Kaufman, ed.  
 1990 *The Garland Library of Readings in ethnomusicology: Uma coleção central de importantes artigos etnomusicológicos*. 7 vols. New York: Garland.
- Siloé, Amon  
 1995 *A música no mundo do Islão: Um Estudo Sócio-Cultural*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sklar, Deidre  
 2001 *Dançando com a Virgem: Body and Faith in the Fiesta of Tortugas, New Mexico [Corpo e fé na festa de Tortugas, Novo México]*. Berkeley: University of California Press.
- Song, Bang-song  
 1980 *Source Readings in Korean Music*, trans. com uma introdução de Bang-song Song. Seul: Comissão Nacional Coreana para a UNESCO.
- Sperry, Roger W.  
 1974 Especialização lateral em hemisférios cirurgicamente separados. Em *As Neurociências: Third Study Program*, eds. P.J. Vinken e G.W. Bruyn. Cambridge, MA: MIT Press.
- 1982 Alguns efeitos da desconexão dos hemisférios cerebrais. *Ciência* 217:1223-1226.
- Sperry, Roger W., et al.  
 1979 Auto-reconhecimento e consciência social no hemisfério menor desconectado. *Neuropsicologia* 17:153-166.
- Staal, Frits  
 1989 *Regras sem sentido: Ritual, Mantras e as Ciências Humanas*. Nova Iorque: Peter Lang (Toronto Studies in Religion, Vol. 4).
- Universidade de Stanford  
 n.d. *Encyclopédia de Filosofia de Stanford*, ed. Edward N. Zalta. Stanford, CA: Universidade de Stanford, Laboratório de Investigação em Metafísica, Centro para o Estudo da Linguagem e da Informação; disponível em <http://plato.stanford.edu/>.

- Stefanov-Wagner, F. Ishmael J. M.  
 n.d. "The Pipe and Tabor: The Quintessential Morris Instrument";  
 disponível em <http://www.mit.edu:8001/people/ijs/index.html>.
- Steingress, Gerhard  
 1994 De ciegos, saeteros, y flamencos: una reflexión sobre el origen y evolución del jondo en cante flamenco. *Demófilo, Revista de cultura tradicional*, 12, 93-107.
- Stern, Samuel M.  
 1953 *Les Chansons Mozárabes: Les vers finaux ("Kharjas") espagnol dans les "muwashshahs" arabes et hébreux*. Palermo: U. Manfredi Editore.
- Stolba, K. Marie  
 1990 *Development of Western Music*. Dubuque, IA: William C. Brown.
- Stoller, Paul  
 1989 *Fusão dos Mundos: Uma Etnografia da Posse entre os Songhay do Niger*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taillefert, Manuel Ángel López  
 1991 *El Rocío: Una aproximación a su historia*. 2a ed. Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.  
 1996 *Ata de Proclamación y Juramento de Santa María de las Rocinas como Patrona de la Villa de Almonte, Año de 1653*. Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.  
 1998 *As Véncias de Ntra. Sra. Del Rocío a la Villa de Almonte (1607-1998)*. Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.  
 2001 *Breve resumo da história de Ntra. Sra. Del Rocío, de su devoción, romería y ermitas, en el término de la villa de Almonte*. 4ª ed. Almonte: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Almonte.  
 2004 *Santa María de las Rocinas sine labe concepta y su Patronazgo sobre Almonte*. Almonte: Pontificia Real e Ilustre Hermandad de Ntra. Sra. Del Rocío de Almonte.
- Tame, David  
 1984 *O Poder Secreto da Música*. Rochester, VT: Destiny Books.
- Tarasti, Eero  
 1990 *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

- TenHouten, Warren  
 1978-79 Interacção hemisférica no cérebro e os modos de pensamento proposicional, composicional e dialético. *Jornal dos Estados Alterados de Consciência* 4 (2): 129-140.
- Tenzer, Michael  
 1991 *Balinese Music*. Berkeley: Periplus Editions.
- Todd, Peter  
 2000 Simulando a evolução do comportamento musical. Cap. 20 em *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown.  
 Cambridge, MA: The MIT Press.
- Tomlinson, Gary  
 1993 *A música na magia renascentista: para uma historiografia do outro*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tramo, Mark e Jude  
 2001 Música dos hemisférios. *Ciência* 291 (5501): 54-56.
- Turino, Thomas  
 1999 Signos de imaginação, identidade e experiência: Uma teoria semiótica peirciana para a música. *ethnomusicology*, 43 (2): 221-255.
- Trujillo Priego, José  
 1994 *Em honra da Branca Paloma: El Rocío, su entorno y sus verdades*. Sevilha: Ediciones Giralda.
- Turner, Edith  
 1992 *Experiencing Ritual: A New Interpretation of African Healing (Experienciando o Ritual: Uma Nova Interpretação da Cura Africana)*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Turner, Victor  
 1982 *Do ritual ao teatro: The Human Seriousness of Play*. Nova Iorque: Performing Arts Journal Publications.  
 1988 *The Anthropology of Performance*. Nova Iorque: PAJ Publications. [1969] 1997 *O Processo Ritual: Structure and Anti-Structure*. Reimpressão.  
 Nova Iorque: Aldine de Gruyter.
- Turner, Victor, e Edith Turner  
 1978] 1995 *Image and Pilgrimage in Christian Culture*

[Imagen e Peregrinação na Cultura Cristã]. Nova Iorque: Columbia University Press.

- Turner, Victor W., e Edward M. Bruner, eds.  
 1986 *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ujhelyi, Maria  
 2000 A organização social como fator nas origens da linguagem e da música. Cap. 8 em *The Origins of Music*, eds. Nils L. Wallin, Björn Merker e Steven Brown. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Valmar, Marqués de (Leopoldo Augusto de Cuento)  
 1897 *Estudio Histórico, Crítico y Filológico Sobre las Cantigas del Rey Don Alfonso el Sabio*. 2a ed. Madrid: Real Academia Española.
- Varela, Francisco J.  
 1979 O cálculo alargado de indicações interpretado como uma lógica de três valores. *Notre Dame J. Formal Logic*, 20:141-146.
- Varela, Francisco J., Humberto R. Maturana, e R. Uribe  
 1974 Autopoiese : a organização dos sistemas vivos, sua caracterização e um modelo. *Biosistemas* 5:187-196.
- van Baest, Arjan, e Hans Van Driel  
 1995 *A semiótica de C.S. Peirce aplicada à música: Uma questão de crença*. Tilburg, Países Baixos: Tilburg University Press.
- van Gennep, Arnold  
 [1909] 1960 *The Rites of Passage: A Classic Study of Cultural Celebrations*, trans. Monika B. Vizedom e Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press.
- van der Veer, Peter  
 1994 *Religious Nationalism: Hindus and Muslims in India* (*Nacionalismo Religioso: Hindus e Muçulmanos na Índia*). Berkeley: University of California Press
- Wafer, Jim  
 1991 *O gosto do sangue: Possessão de Espíritos no Candomblé Brasileiro*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Wallin, Nils L.  
 1991 *Biomusicologia: Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purpose of Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Wallin, Nils L., Björn Merker, e Steven Brown, eds.  
 2000 *The Origins of Music*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Weigle, Marta  
 1970 *Os Penitentes do Sudoeste*. Santa Fé, NM: Ancient City Press.
- Westheimer, G.  
 1972 Acuidade visual e limiares de modulação espacial. *Manual de Fisiologia Sensorial* 7 (4).
- Weston, Jessie L.  
 1957 *From Ritual to Romance*. Garden City, NY: Doubleday.
- Wheeler, John A.  
 1982 Bohr , Einstein e a estranha lição do quantum. Em *Mind in Nature*, ed. R.Q. Elvee. São Francisco: Harper and Row.
- Wishart, Stevie  
 1994 Notas de rodapé para *Poder a Santa María: Andaluzia nas "Cantigas de Santa María" do rei Alfonso X "el Sabio"*. Sinfonye. Stevie Wishart. Junta de Andalucía/Alamviva. DSI 0105.
- Whitehead, Alfred North  
 [1978] 1985 *Processo e Realidade: An Essay in Cosmology*. Edição corrigida. Eds. David Ray Griffin e Donald W. Sherburne. Nova Iorque: The Free Press.
- [1927] 1959 *Symbolism : Its Meaning and Effect*. Reimpressão. Nova Iorque: Capricorn Books.
- Zapata García, Miguel  
 1991 *El Rocío: Estudio psicoanalítico de la devoción mariana en Andalucía*. Sevilha: J. Rodríguez Castillejo.
- Zayas, Rodrigo de  
 1995 *La Música en el Vocabulista Granadino de Fray Pedro Alcalá 1492-1505*. Sevilha: Fundación El Monte.
- Zatorre, R.J.  
 2001 As bases biológicas da música. Eds. Robert J. Zatorre e Isabelle Peretz. *Anais da Academia de Ciências de Nova Iorque*, Vol. 930.