

A PERFORMANCE CULTURAL DA FESTA DE REIS NA AMÉRICA LATINA

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de uma longa jornada, a de Reis, a qual venho acompanhando desde de meus primeiros trabalhos ainda na graduação em Artes na UERJ e Artes Cênicas na UNIRIO. Reavivadas as memórias de infância vendo as Foliás de Reis pelas ruas de Volta Redonda, cidade do interior do estado do Rio de Janeiro, onde nasci, estabelecidas e investigadas as primeiras curiosidades sobre esta significativa manifestação de nossa cultura popular em trabalhos e monografia de graduação, segui para o mestrado, a fim de refinar este conhecimento, torná-lo científico, transformando memórias e fragmentos de pesquisas em um estudo mais completo, abrangente, com o recorte que todo projeto de pesquisa acadêmico necessita, mas que desse conta dessa manifestação em sua unidade dinâmica, em sua estrutura e corpo ritual, em sua performance repleta de jogo, ritualidade e conflitos internos frutos de lutas por representatividade e visibilidade social e tensões externas motivadas pela balança, ainda desigual, das políticas públicas para a cultura, quando o assunto é cultura popular.

Durante o mestrado, ao longo do processo de investigação e estruturação do trabalho, através da parceria entre o NEPAA (Núcleo de Estudo das Performances Afro-Ameríndias), localizado na UNIRIO e o *Hemispheric Institute of Performance and Politics* (*New York University - NYU*), foi concedida uma bolsa para participar do curso *Theater/Politics/Memory: Performance & Cultural Politics in Peru*, realizado em Lima – Peru, em 2008, pelo Instituto Hemisférico em parceria com a Universidade de *New York*. No curso, por meio do contato com a Prof^ª Dr^a Gisela Cánepa Koch da *Pontificia Universidad Católica del Peru* (PUC – Peru), foi possível ter acesso às pesquisas e materiais desenvolvidos sobre os diversos festejos pertencentes ao universo da cultura popular peruana. Entre as festas analisadas por Koch está a *Bajada de Reyes*, um equivalente da Folia de Reis, por ser uma festa dedicada aos Reis Magos, comemorada no dia 6 de janeiro (Dia de Reis) e que apresenta alguns aspectos em sua estrutura ritual semelhantes aos da Folia de Reis. Como pesquisa complementar, durante a viagem foi feito um levantamento e estudo de diversos materiais hemerográficos junto à *Biblioteca Nacional del Peru*, ao *Instituto Riva-Agüero* e ao *Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas*, com o intuito de investigar tanto a história como o estado atual

Bajada de Reyes no país, a fim de analisar as semelhanças e diferenças (peculiaridades) entre as Folias de Reis brasileiras e a *Bajadas de Reyes* peruanas, bem como a presença de uma herança cultural indígena (além da africana e europeia, já analisadas por pesquisadores como Frade e Monteiro) nesta tradição. Todo o material recolhido integra parte da dissertação de mestrado defendida em 2009 e intitulada: “A performance do palhaço e da Folia de Reis no Vale do Paraíba: jogo e ritual – a tradição em transformação”.

Em 2009, através da mesma parceria acima mencionada, a convite de Paolo Vignolo, professor da *Universidad Nacional de Colombia* (UN), que esteve no Brasil no I Seminário Latino-Americano de Performance do NEPAA, realizado na UNIRIO, foi concedida uma bolsa para participar do curso *Performing Citizenship, Performing Rights* no grupo de trabalho *Diablos Festivos (Derecho a la Fiesta)*, ocorrido em Bogotá – Colômbia, onde foi apresentada uma série de trabalhos desenvolvidos em diferentes países e que tinham como eixo comum a temática sugerida pelo curso, ou seja, a investigação teórica e prática sobre o personagem do *diablo festivo* (diabo festivo). Ainda na Colômbia, durante a participação no *VII Encuentro de Performance y Política: Ciudadanías en Escena*, realizado pelo *Hemisferic Institute* em parceria com a UN, foi possível entrar em contato com outros estudos que vêm sendo desenvolvidos e que foram apresentados dentro do grupo de trabalho *Diablos Festivos en America*, os quais buscam analisar a presença da figura do diabo dentro dos festejos, ligados inclusive ao Dia de Reis, em países como Colômbia, Bolívia, Cuba, Venezuela, Peru, Estados Unidos, entre outros. Foi na visita do professor Paolo ao Brasil, que tomei conhecimento da existência do Carnaval de Riosucio, em Riosucio – Colômbia, e da relação existente em suas origens com a Festa de Reis. Nesta viagem à Colômbia, pude conhecer um pouco mais sobre esta pesquisa.

Sendo assim, já na reta final do mestrado, no esforço de sintetizar um universo que me parecia tão amplo e tão complexo para se pretender dar conta em algumas folhas de papel, um novo universo me foi sendo apresentado, ainda mais amplo, ainda mais cheio de tramas, enredos, mistérios. Com essas viagens, fui descobrindo que os Reis não eram só três, eram três vezes todos os países da América do Sul e América Latina, por onde a colonização ibérica deixou seu rastro, sendo o mito recontado em cada país, à sua maneira. E como contadora de histórias lhes digo e repito o velho e sábio ditado popular: quem conta um conto aumenta um ponto. Neste caso aqui, não só aumenta, mas transforma, modifica, relê, inventa, reinventa, acrescenta, restaura, incorpora e extrapola

todos os limites que uma possível matemática do processo de mestiçagem poderia tentar imaginar ou calcular.

E foi assim, ao deparar com esse novo horizonte que se apresentava diante dos meus olhos, que decidi levar minha pesquisa adiante, extrapolando as fronteiras da floresta amazônica e adentrando o território dos países irmãos, unidos não só pela imensidão da floresta, mas pela dura história do nosso processo de colonização, mestiçagem e resistência, e do que cada um de nós, povos ameríndios, já euro-afro-ameríndios, pôde e conseguiu fazer desse processo.

Mas antes de começar a contar essa outra história, foi preciso, como em qualquer jornada de Reis, cumprir e fechar um ciclo de sete anos, que iniciou em 2003 e terminou em 2009, com a defesa do mestrado. Agora, peço licença aos foliões e aos guardiões desse legado de fé e devoção aos Santos Reis para dar seguimento a esse novo ciclo, iniciado em 2010, com a minha pesquisa de doutorado.

Este trabalho pretende investigar e analisar, histórica, antropológica e conceitualmente a Festa de Reis como uma performance cultural, a partir dos processos de mestiçagem, resistência cultural e restauração do comportamento ocorridos nos diferentes países latino-americanos – Brasil, Peru e Colômbia – no contexto desse festejo que têm como mito originário a passagem da bíblia que narra a saga dos três Reis Magos e que em cada país e cidade atende por distintas nomenclaturas. No caso desta pesquisa, conforme os países e cidades pesquisadas a festa responde pelos seguintes nomes: Brasil/Rio de Janeiro – Folia de Reis; Colômbia/Riosucio – *Carnaval de Riosucio*; Peru/Ollantaytambo – *Bajada de Reyes*.

No primeiro capítulo abordo a história dessas manifestações no contexto latino-americano, como se desenvolveram, no que se transformaram e como se encontram atualmente. Aproveitando a pesquisa já realizada em relação à história da formação das Festas de Reis (o que são, como se estruturam, seus fundamentos, entre outros elementos) e suas origens históricas. Neste capítulo introduzo o recorte dos países selecionados para realizar esta pesquisa: Brasil, Peru e Colômbia.

O capítulo 2 trata das Festas de Reis em cada país (Brasil – Folia de Reis, Peru – *Bajada de Reyes* e Colômbia – *Carnaval de Riosucio*) com base, principalmente, em pesquisa de campo. Este capítulo é resultado das viagens realizadas em pesquisa de campo nos anos de 2011 e 2012, somadas à pesquisa bibliográfica nos países visitados e ao material já recolhido e analisado em pesquisas anteriores no Peru e na Colômbia durante os anos de 2008 e 2009 respectivamente. Aqui analiso os elementos estruturais

das festas no contexto cultural de cada país, identificando pontos de convergência e divergência, processos de mestiçagem cultural e racial, intercâmbios, origem das festas e estado atual das mesmas. Este capítulo se subdivide em três partes, que tratam cada uma delas de um país e da estrutura e organização da Festa de Reis em cada contexto.

Início o terceiro capítulo tratando a Festa de Reis como uma performance cultural, conforme a definição oferecida por Singer (1959, 1972), que cunhou o termo “performances culturais”, entendendo-a como um estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas, seu desenvolvimento e possíveis contaminações, além de buscar entender as culturas através de seus produtos “culturais” em sua diversidade, a partir da análise dos processos de mestiçagem ocorridos nos referidos países em pesquisa, analisando os principais agentes neste processo semelhante, porém não idêntico, tendo sempre como contexto a Festa de Reis para, em seguida, partir para a análise dos diferentes processos de resistência cultural ocorridos no Brasil, Peru e Colômbia, para a constituição de suas respectivas culturas miscigenadas, mestiças, também podemos dizer. A partir da análise dos distintos processos de resistência cultural por parte dos povos que hoje formam a base da cultura desses três países (europeus, negros e índios), podemos abordar e investigar a participação e relevância de cada um deles na formação cultural do país e nesse contexto, a sua participação cultural dentro da Festa de Reis. Neste sentido, o conceito de “restauração do comportamento” trazido por Schechner (2003, 2002, 1985), entendido como uma recombinação de comportamentos conhecidos, previamente exercidos que, rearranjados, adquirem nova significação e vida própria; de “motrizes culturais” cunhado por Ligiéro (2011), que busca dar conta da complexidade e dinamicidade dos processos inter-étnicos e transitórios presentes nas performances culturais; apresentam-se como conceitos chave para tratar da contribuição cultural que cada povo teve para a construção de Festas de Reis, que apresentam claramente traços da mestiçagem, fruto de uma releitura e reelaboração e apropriação cultural muito peculiares, tendo em vista que todas as Festas de Reis investigadas se originam do mesmo mito fundador e, com o passar dos séculos, adquiriram facetas distintas, fruto do processo da mestiçagem ocorrido em cada país, da resistência cultural que cada povo empreendeu em sua respectiva proporção e das dinâmicas de restauração do comportamento desencadeados por esses processos.

Como considerações finais analiso de que maneiras a indústria cultural e turística tem se apropriado dessas festas no contexto de cada país, além das políticas de salvaguarda e as implicações deste fenômeno na própria manifestação e nas

transformações decorrentes, diante de um novo e perigoso conceito vem sendo utilizado e implementado, inclusive dentro do Ministério da Cultura, gerando uma série de discussões e questionamentos, o de economia criativa, que coincide com o momento em que países como Colômbia, vêm implementando políticas culturais inspiradas no modelo brasileiro, como o Cultura Viva e os Pontos de Cultura.

Esta investigação busca avançar nos estudos relativos aos Festejos de Reis, expandindo as fronteiras brasileiras a outros países sul-americanos. Atualmente, no Brasil, os estudos relacionados às Folias de Reis encontram-se bastante avançados, existindo vários estudiosos e trabalhos sobre o tema sob diferentes enfoques e em diversos estados do país. Entre eles estão: Castro e Couto (1961) realizam um estudo sobre diversas Folias de Reis do estado do Rio de Janeiro, dando um panorama histórico da origem dessa manifestação, sua estrutura hierárquica, organização ritual e descrição básica do ciclo da jornada, baseando a análise em materiais recolhidos em pesquisa de campo; Brandão (1977) descreve todo o ciclo ritual da Folia de Reis de Mossâmedes, sem perder de vista as relações rituais e sociais que se estabelecem entre os foliões e os devotos; Coutinho (1982) analisa a relação existente entre os versos dos palhaços de Folia de Reis e a literatura de cordel, tendo como base entrevistas realizadas com palhaços de Folias de municípios do estado do Rio de Janeiro, sendo de grande relevância o fato de a autora observar esse vínculo como dinâmico, sendo os palhaços consumidores e simultaneamente produtores dessa literatura; Monte-Mór (1992) investiga as formas de sociabilidade e os padrões de interação que se estabelecem entre os moradores do Morro da Mangueira – Candelária, a partir do estudo de grupos de Folias de Reis desta localidade; Frade (1997) analisa o saber popular como rede social, dentro da qual se constrói processos de produção e transmissão de conhecimento, a partir do estudo de grupos de Folias de Reis do estado do Rio de Janeiro.

Como estudos mais recentes têm-se: Chaves (2003) que apresenta a etnografia da Folia de Reis do mestre Tachico, situada na cidade de Rio das Flores – RJ, região do Médio Paraíba, descrevendo e analisando a trajetória do grupo, sob os pontos de vista: estrutural, social, ritual e performático; Monteiro (2004) aborda um dos personagens dessa manifestação, o palhaço da Folia de Reis, fundamentando-se nos Estudos da Performance para, através da análise de sua dança, estabelecer as matrizes afro-brasileiras desse brincante mascarado, propondo uma classificação e nomenclatura dos passos que compõem a sua dança. Para isso, pesquisou Folias de diversas regiões do estado do Rio de Janeiro, entre elas: o Vale do Paraíba, a Serrana, a dos Lagos e a capital, observando-

as sempre no contexto do ciclo ritual da Folia de Reis; Silva (2006) generosamente identificou, registrou e catalogou vasto material, que agrupou sob a definição Grupos de Reis, compreendendo um conjunto de fontes e referências sobre a história, arte e tradições relativas aos Reis Magos. Reunido, ao longo de quinze anos, compõe um acervo que considero um dos mais completos, organizado sob metodologia própria e referenciado, um a um, ao longo de seu livro. Na introdução, ainda é possível encontrar uma análise sintética de sua pesquisa a partir do material encontrado e dos caminhos percorridos, que extrapolam as fronteiras nacionais, na qual é possível encontrar valiosas informações, sendo este material, portanto, importante fonte bibliográfica para a realização deste trabalho; Amorim (2007) contribui com o estudo centrado na antropologia de Barba e no conceito de performance desenvolvido por Schechner, a partir dos quais analisa a construção e elaboração das práticas performativas, tomando como base para a pesquisa etnográfica, a Folia de Reis do Zumbi, encontrada na periferia de Cachoeiro de Itapemirim – ES. Além da tese de Bitter (2008), que realiza uma importante análise sobre a circulação de objetos rituais no contexto da Folia de Reis. Tendo como foco a bandeira e a máscara, Bitter descreve e analisa, a partir da pesquisa etnográfica realizada junto à Folia de Reis Sagrada Família, localizada na comunidade da Mangueira no Rio de Janeiro, a materialização de vínculos e de sentidos que esses objetos efetuam no contexto social e ritual da Folia.

No contexto nacional, existe uma série extensa de trabalhos realizados sobre o tema, um número do qual não daria conta de listar aqui em sua totalidade. Já nos outros países investigados, como a Colômbia, no caso do Carnaval de Riosucio, há um número significativo sobre o festejo, mas em número inferior aos estudos realizados no Brasil. Porém, deve-se levar em consideração que neste caso, trata-se do estudo de um único festejo, pontual, específico, localizado, e não pode ser comparado ao quantitativo de pesquisas e trabalhos encontrados no Brasil, já que aqui as pesquisas apontadas referem-se ao festejo da Folia de Reis num caráter genérico, em âmbito nacional. Entre os estudos mais relevantes desenvolvidos sobre o Carnaval de Riosucio, está o de Bonilla (2003) que, além de retomar os antecedentes do trabalho conjunto entre a antropologia ritual e a antropologia teatral, realiza seu trabalho a partir da pesquisa de campo, retomando os antecedentes históricos do festejo, sua estrutura ritual, abordando os ritos como processos identitários de representação e transformação de identidades; Gonzalez (2001) organiza uma importante antologia da festa, reunindo artigos que tratam de temas básicos na estrutura e desenvolvimento da festa, onde se aborda seus antecedentes históricos desde

o período colonial, as transformações ocorridas ao longo do tempo, seu estado atual, a simbologia, a presença do *Diablo*, a espacialidade, personagens presentes no festejo, significado sociopolítico, entre outras reflexões que põem em movimento o Carnaval; Rodriguez (200–), importante historiador local, que vem há vinte anos compilando material inédito sobre a história do Carnaval de Riosucio, nesta publicação traz importantes informações sobre a festa, elaborando uma espécie de glossário sobre os principais termos relativos à festa e elementos presentes na mesma, além de trazer informações históricas e sobre a estrutura do Carnaval de Riosucio. O autor é considerado um dos mais importantes estudiosos sobre este festejo, além de pesquisador sobre o folclore da região de Caldas, material recolhido e analisado em sua obra “Creencias del Occidente Caldense” (1988); Benitez (1989) rememora criticamente a importância da micro história, diante da constatação do desprezo e desvalorização por parte da própria população e de estudiosos pelo produto nacional e local e faz uma análise histórica e filosófica da figura do diabo e do diabo do Carnaval de Riosucio, além de descrever e analisar a festa, seus personagens e sua estrutura como um todo; Vinasco [199–?] descreve e analisa as quadrilhas no contexto do Carnaval de Riosucio, além da literatura carnavalesca e a cultura oral oriunda desta tradição; Villegas e Vinasco (1993) fazem uma análise da história universal da figura do diabo e seu significado nas diferentes culturas para, depois, partirem para uma análise do Carnaval de Riosucio e da figura do diabo no contexto desta festa, analisando suas diferentes facetas, sua iconografia e sua capacidade de interação como o povo durante o Carnaval de Riosucio; Díaz (1999) realiza um estudo sobre o carnaval, analisando o carnaval europeu, aspectos da etimologia e história, o carnaval latino-americano, seguindo para uma análise do Carnaval de Riosucio, história, estrutura e elementos semióticos presentes na criação verbal carnavalesca de Riosucio, tendo o diabo como elemento estilístico dessa criação.

Já no que tange aos trabalhos escritos e pesquisas desenvolvidas em relação à *Bajada de Reyes* como um todo no contexto peruano, pude encontrar alguns materiais, mas em número significativamente inferior ao encontrado no Brasil e na Colômbia. Como estudiosos sobre o folclore que tratam também deste tema, aparecem Koch (2001) que escreve um artigo sobre a *Navidad* e a *Bajada de Reyes* analisando e descrevendo aspectos dessa manifestação cultural; Romero (1993) faz um levantamento das músicas, danças e máscaras andinas e nesta investigação lista a *Bajada de Reyes* como uma das importantes tradições do Peru andino. No que diz respeito à *Bajada de Reyes* no contexto específico da cidade de Ollantaytambo, local onde foi realizada a pesquisa de campo, por estar

localizada em meio ao Vale Sagrado, houve uma grande dificuldade em encontrar publicações e outros materiais relativos a este festejo que pudessem servir como referência bibliográfica e fonte de pesquisa para este trabalho. Além da cidade não possuir uma biblioteca local, a produção acadêmica ou intelectual relativa ao folclore local ainda é incipiente. Diante disso, exponho aqui alguns autores através dos quais tive acesso a uma literatura básica sobre o festejo, mas que considero de grande relevância por serem uns dos poucos que iniciaram este processo de registro da cultura popular de Ollantaytambo e localidades próximas. Entre esses autores estão Castillo (2009) que faz uma breve descrição da estrutura geral da festa no transcorrer dos dias em que ela acontece, trazendo à tona alguns dados históricos e apontando todas as danças que compõem este festejo popular, além de nomear os personagens que compõem a rede hierárquica que organiza e mantém viva esta tradição; Orcotupa (2001) recupera as diversas versões da lenda que origina este festejo e explica o processo de transformação do mesmo até o formato em que a festa se encontra atualmente, apontando também para as danças presentes na Festa de Reis; Martinez (1971) realiza um importante estudo monográfico da cidade em que a descreve e analisa em todos os seus aspectos: histórico, geográfico, político, social, econômico, cultural, entre outros, incluindo neste trabalho descrições de alguns costumes, crenças, tradições e festas, entre elas, a Festa de Reis de Ollantaytambo, apresentando um trabalho de grande contribuição para estudos iniciais sobre a localidade, por sua abrangência; Prado (1999) recupera uma das versões da lenda que origina a festa da *Bajada de Reyes* em Ollantaytambo.

Além desse material, foi possível encontrar outros pequenos artigos e revistas locais que tratam da história da região e da cidade, incluindo no calendário e história local, breves descrições desse festejo, que servem como fontes para ratificar e complementar os relatos orais recolhidos e registrados durante pesquisa de campo, materiais genéricos e sem aprofundamento em suas análises, sendo a maior parte deles de caráter descritivo. Mas é importante apontar aqui para algumas fontes bibliográficas que não tratam especificamente da *Bajada de Reyes* e tampouco da localidade de Ollantaytambo exclusivamente, mas que se apresentam como trabalhos relevantes não só para o embasamento desta pesquisa, mas como para registro e conhecimento da cultura popular andina. Entre essas obras estão o livro de Verger (1951) que trata das festas e danças de Cusco e nos Andes, uma obra composta basicamente por belíssimos registros fotográficos que documenta danças e festas tradicionais dos Andes peruanos (permitindo-nos ter acesso à imagens antigas, que nos dão ideia de como eram esses festejos),

ênfatizando seus personagens, máscaras e elementos expressivos dessas festas, aparecendo entre os festejos, a Festa de Reis. Além das imagens, o prólogo apresenta uma interessante análise do processo de transculturação da América Andina, de indianização do elemento europeu no processo de colonização e entre outros aspectos, da “andinização” de elementos presentes na Festa de Reis e desta como uma “unidade indohispânica”; Aguila (1948) realiza um importante trabalho de elaboração de um calendário de festas populares do Departamento de Cusco, uma espécie de catálogo onde registra as festas populares (divididas em festas fixas, festas móveis e feiras) e outros “materiais folclóricos”, como denomina o autor (divididos em religião, crenças e superstições, comidas e bebidas, trajes e adornos, canções populares, música e danças, costumes populares, tradições populares, instrumentos musicais, instrumentos de lavoura, instrumentos de trabalho, artes populares, ditos populares e habitação), fazendo uma breve descrição, a incidência de cada festa ou “material folclórico” conforme datas, sua incidência em cada cidade e/ou região, além de registrar autores e um resumo bibliográfico de seus trabalhos de investigação publicados em diferentes revistas, somado a uma lista de danças populares peruanas, acompanhadas de um quadro geográfico e cronológico das mesmas.

Todos esses materiais dão suporte e embasamento teórico a este trabalho, mas é necessário afirmar aqui que, por ser esta uma pesquisa de ponta, no sentido de ser um caminho ainda não percorrido por outros estudiosos e ser um trabalho que trata de manifestações espontâneas de diferentes povos e culturas, de tradições dinâmicas, em permanente transformação e que são não totalmente orais, mas que, por serem frutos da cultura popular de diferentes povoados, resistem e se perpetuam basicamente através da oralidade. A principal fonte de pesquisa na qual este trabalho se fundamenta é o material recolhido através da pesquisa de campo, um dos métodos de abordagem fundamentais desta investigação, além da pesquisa teórica/bibliográfica. A observação direta, a ida a campo através das viagens para conhecer e reconhecer cada um desses festejos foi um fator condicionante para a realização desta pesquisa; sem esses dados coletados e registrados diretamente através de fotografias, filmagens e caderno de campo esta pesquisa se tornaria inviável. Aqui, mais do que em qualquer antecedente desta investigação, a observação participante ou mesmo a participação observante, tornou-se parte intrínseca dessa pesquisa; mais do que conhecer cada um desses festejos, sua estrutura ritual, hierárquica, elementos constituintes, foi necessário ir além, buscar compreender o contexto no qual eles estão inseridos, principalmente no que tange àqueles

que fazem parte de universo culturalmente estranho ao meu. Integrar-se ao povoado (já que tanto no Peru como na Colômbia estas festas estão radicadas em comunidades afastadas do centro urbano, até mesmo de difícil acesso, em alguns casos levando horas de viagem de ônibus ou mesmo longas e intermináveis caminhadas), misturar-se a ele, tentar realizar, pôr em prática ao máximo o “como se” fizesse parte dele, vivenciar a sua rotina, conhecer os seus costumes, buscar compreender a língua nas suas entrelinhas, fazer uma leitura não só da festa, do ritual, mas dos olhares, dos gostos, dos cheiros, das cores...uma abordagem sinestésica, se fez e se faz necessária.

Os desafios desta proposta de investigação já estão postos pela própria distância geográfica onde estão localizados os objetos de pesquisa, também pelas diferenças culturais e de idioma, além dos obstáculos encontrados no decorrer da pesquisa, como as mudanças de percurso, tanto no sentido literal, alterações nas rotas geográficas a serem percorridas, como os novos rumos teóricos que a investigação teve de incorporar ao longo das andanças. Apesar dos desafios e dificuldades encontrados, acredito na relevância deste trabalho, não só por concentrar seu olhar sobre a cultura popular, tema em que insisto em afirmar e reafirmar a importância e a necessidade de uma real compreensão de seu valor e a inserção definitiva e de maneira contundente dentro do espaço acadêmico, legitimando este conhecimento como um saber necessário para a compreensão da identidade nacional, mas também porque este trabalho expande esta proposta a outros países latino-americanos, estabelecendo relações e análises necessárias à compreensão dos fios que unem não só geograficamente, mas também culturalmente o Brasil aos países irmãos latino-americanos, através dos processos de mestiçagem, resistência e da arte que produzem a partir desses processos.

Este trabalho é uma espécie de giro de 180° para um lado do continente pouco observado, ousado dizer, em geral, pouco conhecido em seus aspectos culturais (suas culturas locais, produções artísticas, tradições orais) e políticos, buscando revelar as ricas relações existentes entre os países latino-americanos e buscando revelar uma história cultural que, sob o véu da colonização, sem nos darmos conta, temos compartilhado e transformado, como as Festas de Reis.

1 A FESTA DE REIS NA AMÉRICA LATINA

As danças dramáticas estão em plena, muito rápida decadência. Os Reisados de muitas partes já desapareceram. [...] Mas lutam furiosamente com a... civilização. Ou melhor: esta é que luta com elas e as domina. Engraçada a civilização... Eu que amo irrefletidamente, absurdamente a vida, e que por isso não sou também contra a civilização, não consigo imaginá-la mais do que uma criadora de conceitos. De preconceitos. Civilizar-se seria distinguir e fixar em conceitos as formas da vida. As formas da vida todas elas já existem entre os chamados selvagens. Mas desde que a uma delas se dá um preconceito que a define e delimita, está iniciada uma via de civilização. A civilização cria um conceito de conforto, mas não o próprio conforto que já existia antes dela. A civilização cria um preconceito de higiene, mas não a própria higiene. A civilização criou um preconceito de cidade moderna e progressista, com boa-educação civil. E como em Paris, Nova York e São Paulo não se usa danças dramáticas, o Recife, João Pessoa e Natal perseguem os Maracatus, Cabocolinhos e Bois, na esperança de se dizerem policiadas, bem-educadinhas e atuais. São tudo isso, com Cheganças ou sem elas. Mas quem que pode com o delírio de mando dum polícia ou dum prefeito, ou com a vergonha dum cidadão enricado que viajou na avenida Rio Branco! Cocos viram besteira, Candomblé é crime, Pastoril ou Boi dá briga. Mas ninguém não lembra de proibir escravizações ditatoriais, perseguições políticas, e ordenados misérrimos provocadores de greves, que de tudo isso nasce crime e briga também. Está se vendo: criaram preconceitos de policiamento, de briga, de crime também... Mas talvez as civilizações evitem com cuidado criar o conceito de felicidade, que desse lado é que estão os Cabocolinhos e Congados [e as Festas de Reis]... A decadência das danças dramáticas é “estimulada” pelos chefes, o seu empobrecimento é “protegido” pelos ricos. E elas vasquejam agora, como o teatro ibérico ao nascer.

- Mário de Andrade -

Antes de trazer aos olhos do leitor as descobertas realizadas na busca por essa micro história, esse fragmento, essa faceta da história cultural latino-americana, que são as diversas versões, releituras e recriações das Festas de Reis nos países latinos, trago a vocês a pergunta que me fiz e refiz tantas vezes, e que atravancou esta escrita por tanto tempo, antes de conseguir começar a desenhar as primeiras palavras: por onde começar?

A dificuldade em começar a esboçar as primeiras linhas é reveladora do quanto desconhecemos da história desses países irmãos, tão próximos geográfica, histórica e culturalmente de nós e ao mesmo tempo tão distantes, tamanha alienação e isolamento que cultivamos ao longo da nossa história. E quando digo “nossa história” refiro-me tanto à história que vivenciamos e temos vivenciado ao longo desses mais de 500 anos de colonização, que é o que conhecemos basicamente da nossa história brasileira, pois este tornou-se o marco temporal que determinou o quando “passamos a existir” diante do mundo e a fazer parte dos registros históricos, como também à história que nos é contada

nos livros, que começamos a ler desde o primário na maior parte das nossas escolas ainda fundamentadas num ensino tradicionalista.

Nos livros de História que temos contato ainda na escola, pouco ou quase nada nos é apresentado da América Latina; lembro-me bem das primeiras palavras e imagens com as quais tive contato no ensino e nos livros de História: como se fosse ontem, a imagem que a memória me apresenta é a do desenho da estrutura planificada do globo terrestre, com um recorte em que é possível ver todo o continente europeu, e nele a Península Ibérica. Lá no alto, no canto direito da imagem, onde está localizado esse continente, aparecem três barquinhos (as naus), seguidos de três linhas pontilhadas que traçavam o caminho supostamente percorrido por cada um deles por sobre a imensidão do oceano até chegar onde, mais abaixo, está localizado o Brasil. Não me lembro de conseguir enxergar nessa imagem o que estava atrás ou acima do nosso país e, muito menos, o que estava abaixo da Europa; tampouco as palavras que complementavam a imagem, traziam essas informações.

Os anos se passaram, as séries cursadas também e pouca coisa mudou no que tange às informações acrescentadas no âmbito da história latino-americana. Ao final do Ensino Médio, era capaz de narrar e dissertar, até mesmo com certo detalhamento histórico, sobre a Revolução Russa, o fim na União Soviética, a Revolução Francesa, sobre os conflitos no Oriente Médio, entre Israel e a Palestina, sobre os judeus, sobre a Guerra Civil Espanhola, sobre os curdos, sobre o fascismo de Mussolini, o nazismo de Hitler, sobre os xiitas, os sunitas, sobre os povos bárbaros, sobre Iluminismo, sobre os conflitos entre a Irlanda do Norte e a Inglaterra, sobre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais, sobre como Napoleão perdeu a guerra, enfim, poderia listar aqui mais alguns fatos e contextos históricos. Antes mesmo, se formos perguntados sobre as capitais de alguns países europeus, decerto responderíamos prontamente, sem sequer parar pensar, a de muitos deles. Façamos um teste: qual a capital da Espanha? E da França? Itália? Inglaterra? Portugal? Alemanha? Agora vejamos: qual a capital da Venezuela? E do Chile? Colômbia? Peru? Uruguai? Equador? Paraguai? Posso estar errada, mas com certeza, levamos mais tempo para chegar às respostas dos países que estão mais próximos de nós, mas para os quais historicamente estamos de costas. Quantos de nós estudamos a Revolução Mexicana? Quantos sabem sobre a Guerra do Paraguai, que exterminou três quartos da população indígena¹ do país, com a mesma riqueza de detalhes que poderiam

¹ Ver Campos (2013).

fornecer sobre a II Guerra Mundial? Quantos conhecem a história do Império Inca? E sobre o líder indígena do povo inca Túpac Amaru? E sobre os Tupamaros durante a ditadura uruguaia? E sobre Pablo Escobar e Tirofijo?

Na nossa formação educacional, social e cultural, somos induzidos ou conduzidos ao desconhecimento de nossa própria história e dos países que compõem o continente americano. Sabemos mais dos continentes que estão mais distantes e desconhecemos a história dos países que estão próximos a nós, que compartilham de uma história de colonização que, em muitos aspectos, nos aproxima, a começar pelo fato de termos sido violentamente colonizados, de arrastarmos até hoje as heranças desse passado tortuoso e carregarmos conosco a dialética da colonização.

Sáímos do Ensino Médio, adentramos a Academia onde muito pouco acrescentamos a esse conhecimento, já desigual, comparado ao que conhecemos dos outros países do outro lado do oceano ou mesmo de outros continentes, de sorte que escolhamos alguma disciplina eletiva que trate do assunto ou que o assunto seja eleito por nós como tema de trabalho de monografia, diferente disso, pouco ou nada acrescentamos ao que já sabemos. E assim se segue na pós-graduação onde, mais do que nunca, a busca é motivada pelo nosso interesse pessoal. Num formato de Universidade inspirado na Academia Francesa, há de se convir que o estímulo ou mesmo a oferta de conhecimento em torno das questões relativas aos países latino-americanos, sejam elas históricas, sociais ou culturais, é escassa. E é nesse contexto que se situa esta pesquisa: formação tradicional, universidade eurocêntrica, interesse pessoal servindo ao social.

Diante disso, o levantamento histórico das informações e referências relativas à existência e realização das Festas de Reis nos países latino-americanos apresentou-se como um grande obstáculo à esta pesquisa, por se tratar de um tema muito específico, de bibliografia escassa e, em grande parte, com um recorte superficial do tema. Ainda assim, foi possível rastrear e mapear a existência de diversos festejos relacionados à passagem bíblica da Adoração e aos Reis Magos em vários países da América Latina.

Sendo assim, contar a história da América Latina, significa deixar de fora parte do continente americano, ou seja, a América Anglo-Saxônica, e falar de uma região que engloba a quase totalidade das Américas do Sul e Central, compreendendo os vinte países, ou seja, os mais de 500 milhões de seres humanos² que falam, em sua maioria, de maneira mais ou menos deformada, as línguas castelhana e portuguesa; significa falar de uma

² Estimativa populacional levantada em 2006, disponível em Biblioteca Virtual da América Latina (2013).

unidade que não existe na geografia dos mapas, mas que pertence muito mais ao campo da geopolítica; significa falar de uma América que, para além da unidade trazida pelo apelido de “Latina”, é uma América que compartilha de um passado colonial violento de conquistadores que, sedentos por riqueza e movidos pela ânsia do lucro, travaram uma luta desigual entre o povo ibérico, representando uma civilização europeia em plena revolução técnica, contra ameríndios e africanos, luta esta que poderia ser traduzida como “a luta da panela de ferro contra a panela de barro.” (CHAUNU, 1964:9), que custou a vida de muitos homens, principalmente a dos povos nativos e dos negros escravizados. No “ponto de impacto da humanidade índia e da humanidade ibérica, nasceu a América Latina.” (CHAUNU, 1964:10), uma América que sendo “o produto de uma síntese que, incontestavelmente, se fez em detrimento em primeiro lugar do elemento índio [...]” (CHAUNU: 1964:11), se formou ao longo de três séculos e meio de uma história colonial, que operou a importante fusão entre ameríndios, africanos e europeus e que deu à América Latina os traços marcantes de seu caráter político, social e cultural.

Como bem afirmou Alphonse Dupront: “Há encontros que matam.” (apud BOSI, 1992:30) e caberá a nós escolher de que modo contaremos esta história. Iniciada por uma façanha apoiada pelo governo espanhol, um detalhe contado pela história, mas que muitos desconhecem, é que o navegador genovês Cristóvão Colombo, em sua empreitada marítima das primeiras grandes navegações, chegou ao continente americano no dia 24 de dezembro de 1492, e é nesta data, como ironia do destino, que é fundado o primeiro embrião do Império, que não por acaso, recebe o nome de Natividad, região atualmente conhecida como Santo Domingo. Segue-se a Colombo, Cabral, financiado pela Coroa portuguesa e que chega às terras brasileiras no tão conhecido ano de 1500.

Num feito marcado por um acelerado processo de conquista, a Espanha se destaca pela velocidade com que empreendeu seu domínio pelo território americano; comparados aos portugueses, os espanhóis, em cerca de 50 anos, já haviam encerrado seu processo de conquista, por volta de 1550, quando os portugueses ainda estavam começando a avançar sobre as terras brasileiras. Mas o fato é que, juntos, os conquistadores ibéricos, entre os anos de 1519 e 1550, percorreram um total de 24 milhões de km², revelando a extensão de sua conquista já nos primeiros trinta anos do século. Apesar de neste contexto serem utilizadas quase como sinônimos, as palavras conquista e colonização possuem significados bem distintos, principalmente quando se trata de abordar os diferentes processos de conquista e colonização empreendidos por todo o continente americano. Diferentemente da América Anglo-saxônica, caracterizada por uma colonização de

povoamento, ou seja, um processo em que a colonização precede a conquista, na América Ibérica (a Latina) a conquista precedeu a colonização. E esse foi um ponto crucial, que definiu os rumos latino-americanos:

[...] a ocupação sumária da terra na América Latina precedeu o seu aproveitamento, colocando problemas insolúveis à sua transformação em realidade. As marcas que trinta anos de conquista imprimiram na América Latina acentuaram-se ainda mais com dois séculos e meio de história colonial. (CHAUNU, 1964:26)

Apesar da diferença na velocidade em que portugueses e espanhóis empreenderam seus processos de Conquista, no quesito Colonização, suas histórias oferecem semelhanças flagrantes, tendo implementado sistemas coloniais em diversos aspectos irmanados, principalmente no que tange ao regime político-econômico baseado no sistema mercantilista que prevê a exploração das colônias pela Metrópole, sendo a primeira, fonte de matéria-prima barata e simultaneamente território de escoamento de produtos oriundos dessa mesma Metrópole que os explorou, revelando uma balança econômica desigual, gerando aquilo que Chaunu (1964) tratou como uma “economia destrutiva”. Uma economia pautada na exploração agropastoril, mas que teve como motor da Conquista, a caça às minas, a exploração até seu esgotamento e sua exportação, marcando negativamente a economia da América Latina e revelando-se preciosa, no sentido literal, para a história e para a economia do continente europeu.

Nada disso poderia ter sido feito sem o auxílio da Igreja, sob a figura da Inquisição, que agiu como o braço direito da Coroa, tendo o primeiro tribunal da Inquisição instalado em Lima – Peru. Com o papel decisivo de conversão dos índios, a Igreja iniciou esse processo de europeização que se estende até os dias de hoje como uma herança que guarda em si diversas contradições. Neste caminho, as ordens religiosas cumpriram uma missão capital, antes da chegada dos jesuítas, que deram prosseguimento ao trabalho. Neste processo, o uso da força, seja a física, seja a psicológica, oculta pelo véu da aculturação, empreendida principalmente pela Igreja e pelos jesuítas nos processos de catequese na América Latina, foi um instrumento voraz como bem sublinha Bosi: “O traço grosso da dominação é inerente às diversas formas de colonizar e, quase sempre, as sobredetermina. *Tomar conta de*, sentido básico de *colo*, importa não só em *cuidar*, mas também em *mandar*.” (1992:12). O sistema colonial, dessa forma, revelava a contradição embutida em sua própria lógica, que pretendia “salvar as almas enquanto condenava os corpos ao cativeiro, o sistema só era capaz de elaborar uma ideologia justificativa de sua ação

concreta junto aos indígenas e aos africanos.” (HOORNAERT; AZZI; VAN DER GRIJP; BROD, 1992:400). Estes povos eram condenados a aceitar essa ideologia que lhes era imposta em troca, necessariamente, da perda de sua personalidade.

Numa lógica colonialista que trabalhou, sob a figura da instituição eclesiástica, a partir do condicionamento pelo medo, é preciso penetrar até o núcleo do problema e

dizer que esta cristandade era fundamentalmente marcada pela idolatria, pois o deus dela é um deus falso, é a consagração da injustiça, do estado de injustiça perpetuado pelo medo. O evangelho não faz distinção entre caridade e justiça: onde não há justiça não pode haver caridade. Ora, a injustiça estabelecida é conatural do colonialismo, cuja religião é por conseguinte uma falsa religião, um apelo a um deus falso, a um ídolo: é uma idolatria.

Não podia ser diferente, pois para os indígenas e africanos e seus descendentes, o sistema colonial significou uma desgraça, não apenas um sofrimento. O sofrimento impede a caminhada, não a interrompe. A desgraça, contudo, interrompe violentamente a caminhada de um povo, tira-lhe o sentido da vida, quebra-lhe a evolução, destrói-lhe a personalidade, deixa o povo sem orientação. (HOORNAERT; AZZI; VAN DER GRIJP; BROD, 1992:408)

Neste sentido, os discursos produzidos pelos colonizadores para justificar a sua presença na colônia, eram, em sua maioria, discursos religiosos que tratavam de justificar o injustificável, ou seja, o estabelecimento de uma situação fundamentalmente injusta, pois, como afirma Bosi, os agentes da colonização, como um projeto totalizante pautado no processo de ocupação, exploração e submissão,

não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crenças que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer. Mortos bifrontes, é bem verdade: servem de agulhão ou de escudo nas lutas ferozes do cotidiano, mas podem intervir no teatro dos crimes com vozes doridas de censura e remorso. (1992:15)

Como um ciclo que se repete historicamente sob distintas roupagens, como verdades universais lançadas pelas sociedades humanas, todas as vezes que se põe em marcha um ciclo de colonização, as relações de poder, a esfera econômica, a política, se reproduzem e se potencializam. E como o regime do encontro foi, desde o início, a dominação, a questão que se coloca é:

foi a colonização um processo de fusões e *positividades* no qual tudo se acabou ajustando, carências materiais e formas simbólicas, precisões imediatas e imaginário; ou, ao lado de uma engrenagem de peças entrosadas, se teria produzido uma dialética de ruptura, diferenças, contrastes?” (BOSI, 1992:30)

Na lógica colonialista a luta se trava simultaneamente no campo material e no cultural, portanto revela-se como uma luta política, como uma luta que se trava no campo político, o colonizador não foi capaz de tolerar e perdoar aquilo que seus olhos enxergaram como a constituição do diferente, asfixiando sua sobrevivência. Ocorre assim a formação de áreas culturais mestiçadas que aparecem projetadas sobre as áreas culturais que aqui se encontravam anteriormente, neste caso a população ameríndia, por força do movimento colonial.

As embarcações que trasladaram os colonizadores ibéricos ao continente americano, trouxeram não só os agentes responsáveis por essa colonização repleta de contradições, mas com eles também, dando contorno e consistência a todo esse processo, sua cultura e tudo o que está embutido nesse conceito antropológico tão amplo. Sendo assim, todo um conteúdo cultural, embutido na matéria humana, transportada através do Atlântico para as Américas, chegou até nós. Nessa bagagem cultural estavam não só os hábitos alimentares europeus, seu *modus vivendi*, suas técnicas de construção de edifícios, sua arquitetura, suas engenharias, sua visão de mundo, sua organização da estrutura familiar, sua noção de sociedade e sua estruturação, seja ela política e/ou econômica, como também suas artes, como sua música, sua literatura, as danças, as artes plásticas, o teatro, além de sua religião, suas crenças e práticas religiosas, os modos de brincar e jogar, as cantigas e as festas e, junto com estas, todo um extenso calendário festivo permeado por hábitos, valores e significados culturais.

A religião, em meio a toda essa “bagagem”, foi o elo perigoso que serviu como aliança, mas também como algema, como cruz e como espada, que vestiu como máscara, mas também como mordaza, que cambiou entre salvação e castigo, como instrumento de vida e de morte, mas cumpriu um papel fundamental quando pensamos que foram as brechas não previstas em sua retórica que permitiram ao povo manter-se vivo, no sentido mais amplo da palavra. Foi nas práticas religiosas que o povo encontrou a possibilidade de remendar os fragmentos de sua identidade estilhaçada pelo processo de colonização, reconstruindo o que já não poderia resultar no mesmo, pois, na tentativa de unir os fragmentos, mesclaram-se as partes das identidades culturais de ameríndios, europeus e africanos, o que, ao final, revelou-se como um mosaico colorido, coeso e repleto de conteúdos e significados culturais permeados pelo rejunte religioso que só a criatividade popular é capaz de criar e recriar.

O Clero, na figura da Igreja, como principal aliado da Coroa, não poupou esforços para cumprir sua missão de conversão e catequese de nativos e africanos; assim sendo,

utilizou-se de instrumentos eficazes para mediar esse processo de aculturação, ou seja, de sujeição do povo a um padrão tido como superior, como o pensavam os europeus. O que é preciso lembrar é que, na transposição dos conquistadores para o Novo Mundo, um espectro de festas oriundas da Península Ibérica chegaram ao continente americano, que abrangiam desde festas cívicas à festas religiosas e seculares.

A Igreja, percebendo nas festas um mecanismo eficaz de conversão e controle, usou e abusou desse recurso junto a um povo que tinha nas festas religiosas sua alegria e quase único espaço e momento de diversão. Extremamente rica em suas manifestações, a religião do povo

brotava de três raízes: a herança das crenças medievais em que o sagrado e o misterioso apareciam em todas as atividades do dia-a-dia e que recebeu farta contribuição das culturas indígena e africana, criando uma prática religiosa que ocupa lugar de destaque na vida familiar e individual. Religiosidade que se transmitia em família, ou passava de pessoa a pessoa, numa troca de experiências do poder maravilhoso de certas orações, devoções e benzeções. (HOORNAERT; AZZI; VAN DER GRIJP; BROD, 1992:112)

Buscando entender o papel da religião e das práticas religiosas nas sociedades oprimidas, Bosi percebe “o movimento de certos grupos sociais para a expressão imaginária de seus desejos” que, na “vontade de livrar-se do jugo presente e ascender à fruição de valores que não pereçam”, acabam por desvelar-nos que

o labor simbólico de uma sociedade pode revelar o negativo do trabalho forçado e a procura de formas novas e mais livres de existência. Os ritos populares, a música e a imaginária sacra produzidas nos tempos coloniais nos dão signos ou acenos dessa condição anelada. Em algumas de suas manifestações é possível não só reconhecer o lastro do passado como entrever as esperanças do futuro que agem por entre os anéis de uma cadeia cerrada. A condição colonial, como o sistema, é reflexa e contraditória. (1992:30)

De fato, a luta de ameríndios e africanos pela manutenção de suas tradições foi uma maneira de manterem-se vivos material e simbolicamente, lutas estas que se estendem aos dias de hoje. Assim sendo, o esforço dos afrodescendentes em resistir às frequentes perseguições e interdições às suas práticas religiosas, como os candomblés, são exemplos disso. Essas lutas, como afirma Martha Abreu, “abriram espaços de visibilidade e reconhecimento de sua presença em termos musicais e religiosos.” (2014:49). Faz-se necessário atentar neste ponto para o fato de que a Igreja usou e abusou da musicalidade dos africanos e afro-brasileiros a seu favor, muitas vezes reconhecendo o nome de muitos destes como mestres artistas (como os chamados Mestres – Régio e de

Capela, respectivamente –, o pernambucano Luis Álvares Pinto e o carioca José Maurício Nunes Garcia), mas omitindo na maior parte das vezes sua cor, sob a descrição de “mulatos”³, quando na verdade as gravuras revelam tratar-se nitidamente de negros; mas estes também souberam usar a música como estratégia de ascensão social:

Historiadores dedicados ao estudo das expressões culturais de africanos e seus descendentes nas Américas destacam veementemente a rica musicalidade inerente às manifestações públicas destes sujeitos.

Na América Portuguesa a música surgia atrelada a danças e rituais religiosos, além de ser componente fundamental das capoeiras e do trabalho cotidiano dos negros. Como práticas coletivas, muitos historiadores analisam-nas não como atos “desinteressados” da parte dos homens de cor livres ou escravos, mas como constituintes da disputa cultural e política que envolvia sobretudo europeus e brancos em geral, de um lado, e africanos e crioulos com as máculas do cativo, de outro. O toque dos instrumentos e os ritmos daí decorrentes, configurados na América portuguesa, remetiam genericamente a um passado africano. A musicalidade negra pode ser vista, em suma, como uma arma essencial na resistência cultural. Entretanto, uma outra face da expressão cultural de homens de cor por meio da música pouco ou nada aludia a africanismos, sequer implicava resistência. Ao contrário, milhares de pardos, pretos e mulatos dedicaram-se intensamente ao estudo e ensino, produção e reprodução de música erudita no Brasil colonial. (SOUZA e LIMA, 2007:33-34)

Os negros e pardos livres, buscavam durante a Colônia e o Império, formas de mobilidade social e viram, na prestação de serviços à Igreja e ao Império, por meio de suas habilidades musicais, um instrumento eficiente, diante de uma liberdade mal proclamada de um povo que se via, ainda que liberto, atado socialmente à escravidão. Diante disso, o enquadramento em corporações de ofício, irmandades e no corpo militar, dos que eram tratados poucas vezes pelo nome, mas que respondiam na maior parte das vezes pelo estigma de “homens e mulheres de cor” era um “mal necessário”, digamos assim, levando em consideração que tais

corporações pautavam-se na divisão entre brancos e negros e, por conseguinte, vincular-se a uma instituição própria a pessoas de cor implicava a assimilação do estigma. Entretanto, emulados pelas possibilidades de ocuparem postos de destaque nas hierarquias, mediante os quais exerciam autoridade sobre seus pares, os indivíduos de cor aderiam a tais corporações. Tratava-se, nestas circunstâncias, de processo de ascensão social no interior do próprio grupo ou “classe” de pessoas. Por outro lado, havia outro nível de mobilidade social

³ É o que acontece, por exemplo, com José Maurício Nunes Garcia, filho de ex-escravos, nascido no Rio de Janeiro em 1767, músico talentoso, que revelou seus dotes musicais singulares já aos 16 anos e que viu na vida sacerdotal “uma forma de alimentar e dar visibilidade a seus talentos, fugindo da situação de pobreza de sua família.” (SCARRONE, 2014: 61). Maurício Nunes tornou-se mestre-de-capela da Sé a partir de 1793, compondo dezenas de obras e tornando-se conhecido como músico neste período, mas não reconhecido em sua identidade, já que na própria historiografia é tratado como “padre mulato”. Ver também Neto (2014)

ascendente, o qual consistia na passagem de um estamento a outro. Sobre esta matéria, alguns historiadores têm procurado demonstrar estratégias de longo prazo levadas a efeito por sujeitos considerados negros na América portuguesa que tinham como objetivo o branqueamento social, ou seja, se possível a desvinculação total dos estigmas da escravidão. Geralmente tais projetos de vida passavam pelo enquadramento em corporações religiosas, militares e de ofício, mas também eram assentados sobremaneira na relação pessoal mantida com as elites econômicas e autoridades locais, sobretudo por meio de laços teoricamente estáveis, como o compadrio, matrimônio, etc. Em decorrência, tratava-se não somente de uma trajetória individual, mas de um processo geracional, com avanços e percalços. (SOUZA e LIMA, 2007:40-41)

A dialética da colonização imprimiu marcas que, como ferro em brasa, deixaram cicatrizes feito tatuagem na pele de negros e mestiços que, conforme o estudo acima, revela que alguns destes buscavam na sua habilidade como músicos e regentes, estratégias que tinham como objetivo sua ascensão na sociedade, mas como consequência o “branqueamento social” que, a meu ver, não deve ser meramente julgado como uma negação de sua africanidade, mas como uma negação à imagem simplista relativa aos povos africanos e ameríndios que a visão eurocêntrica construiu e imprimiu durante a Colônia, o Império e cujos fantasmas ainda nos assombram. Visão esta que via e ainda vê essas culturas como primitivas e que colocou os negros e índios, durante séculos, com resquícios ainda nos dias de hoje, em condições desumanas. Como colocam Souza e Lima esta outra face das expressões culturais de negros e pardos por meio da música, pode não ter significado um forma de resistência, mas acredito que decerto foi uma das diversas formas encontradas de reagir e sobreviver diante da condição animalésca à qual foram submetidos, utilizando a música como forma de empoderar-se ludicamente e refutar sua “animalização” (ALVITO, 2013). Diante disso:

Os músicos de cor jogavam individual e coletivamente com as possibilidades engendradas em cada realidade. Seus movimentos certamente contribuíram para a reprodução e transformação assim da música erudita nos trópicos como das oportunidades a sujeitos galgarem obstáculos rumo a um status social que os afastasse cada vez mais das marcas do cativo. (SOUZA e LIMA, 2007:62)

Deixo aberta ao leitor a livre interpretação deste fato, que pode suscitar uma série de questionamentos, mas que considero importante, através de seus autores, trazer à luz, lembrando como bem afirma Bosi que:

Há casos de transplantes bem logrados, enxertias que vingam por gerações e gerações, encontros afortunados; e há casos de acordes dissonantes que revelam contrastes mal resolvidos, superposições que não colam. De empatias e antipatias se fez a história colonial. (1992:30)

Diante de tudo isso, as festas revelam-se, então, como espaços de liberdade numa vida comandada pela escravidão de um povo que, dia a dia, reconstrói sua identidade e busca nesses espaços reencontrar-se e redescobrir-se, pois a sabedoria popular reconhece que o melhor da festa é que ela existe, apesar de toda a opressão colônia, apesar de tudo.

O que é preciso ter em mente é que quem

procura entender a condição colonial interpelando os processos simbólicos deve enfrentar a coexistência de uma cultura ao rés-do-chão, nascida e crescida em meio às práticas do migrante e do nativo, e uma outra cultura, que opõe à máquina das rotinas presentes as faces mutantes do passado e do futuro, olhares que se superpõem ou se convertem uns nos outros. (BOSI, 1992:36)

Nesta via de mão dupla, de um lado a Igreja se utiliza das festas como recurso para a catequese e controle social e, do outro lado da via está o povo, que percebe as brechas deixadas pelo sistema colonial e enxerga nas festas espaços de liberdade, onde o controle existe, mas não da forma hermética e controlada como previa a Igreja e a Coroa, pois o povo tem a sensibilidade de enxergar que, como escravo, “tem que trabalhar para o senhor, mas dança para si.”, fazendo-nos compreender o entusiasmo com que “manifestou e continua manifestando pelas festas: quanto mais duro e desumano o cativeiro de cada dia, tanto mais exuberante a festa. A festa revela de certa forma a verdade acerca da vida [...]” (HOORNAERT; AZZI; VAN DER GRIJP; BROD, 1992:390). Nas procissões católicas, como profissões de fé diante da sociedade

a participação de africanos e indígenas aos atos públicos da religião católica era condição básica de integração na sociedade: não ir à procissão é pecado, significa rejeição da sociedade. Os cultos propriamente africanos ou indígenas foram desta forma relegados à clandestinidade, pelo menos diante dos olhares do Santo Ofício, pois os governadores e senhores de engenho tiveram que tolerar muita coisa menos “ortodoxa” no Estado ou no engenho. [...] O Santo Ofício reprovava estes cultos em nome da ortodoxia cristã, mas o governador os desculpava, alegando que se tratava de danças puramente profanas, como os fandangos na Espanha ou semelhantes danças “folclóricas”. Foi aliás pelo enfoque do “folclore” que a cultura popular brasileira conseguiu escapar do Santo Ofício”. (HOORNAERT; AZZI; VAN DER GRIJP; BROD, 1992:326)

Assim sendo, desde os primeiros momentos da colonização era possível entrever algumas dessas manifestações culturais em território nacional. Da mestiçagem ocorrida entre brancos, negros e índios no Brasil, nasce como resultado uma diversidade e riqueza de manifestações culturais incalculável, expressões da cultura popular, que são como que narrativas implícitas de todo esse processo de fusão racial e cultural.

Um dado fundamental, refere-se aos negros que trabalhavam nas fazendas de café, tema sobre o qual é possível encontrar um maior número de estudos e fontes documentais. Em quase todas as fazendas de café do Vale do Paraíba, por exemplo, era comum encontrar bandas de escravos, formadas basicamente por negros e regidas, em sua maioria, por maestros europeus. Conforme Freitas, esta era uma forma encontrada pelos barões de “estabelecer um canal com toda a aristocracia utilizando-se da música europeia” (2005:6), a qual se transforma nas mãos dos negros extremamente musicais, que imprimem nessa música traços de sua identidade musical, atribuindo a ela uma identidade singularmente brasileira, que está nas raízes do choro, expressão musical genuinamente brasileira.

Um veículo eficaz para transmissão das tradições e da(s) própria(s) identidade(s) africanas, no plural, já que a África não é uma, mas várias, foram as confrarias, como afirma Bastide:

O que sabemos é que em toda parte onde existiam confrarias de negros, a religião africana subsistiu, no Uruguai, na Argentina, no Peru e na Venezuela, e essas religiões africanas desapareceram nesses países quando a Igreja proibiu as confrarias de se reunirem fora da igreja pra dançar. (1971:79)

Sobre as confrarias, estas manifestavam “toda sua força vital por ocasião da *feira*. Tudo convergia para a festa: o local em que se situava a igreja da confraria, as ornamentações da própria igreja e sobretudo a imagem.”. E continua: Os descendentes de africanos e indígenas se reuniram em torno da igreja-símbolo para conseguir espaço de vida no Brasil.” (HOORNAERT; AZZI; VAN DER GRIJP; BROD, 1992:387).

O que durante séculos dificultou o entendimento real de nossa história, principalmente no que tange aos povos ameríndios, foi a falta de documentos que nos permitam mapear essa história que, século após século, vem sendo escrita pelos conquistadores e seus cronistas, a qual temos lido sob a ótica do vencedor; resta-nos buscar a história contada pelos colonizados, perguntar-nos sobre onde estaria a versão da história contada sob a ótica do vencido. Uma fonte primária recentemente descoberta na América Latina e que revela parte fundamental de nossa história, encontrada em países como Peru, Colômbia, México e Chile, são os testamentos indígenas. As centenas de testamentos são um testemunho da realidade vivida pelos nativos nas colônias, neles há relatos impressionantes que nos revelam informações preciosas sobre os processos de mestiçagem, aculturação, assimilação, transformação cultural vivida naqueles tempos.

Neste sentido, encontramos o testemunho deixado em testamento por Leonor, índia de Suba (nome que acabou se tornando o nome de um dos bairros de Bogotá – Colômbia), escrito em 1585, encontrado em Bogotá – Colômbia, e que revela o processo de mestiçagem entre índios e espanhóis, marcado pela dominação através da força:

Em nome de Deus, amém. Saibam quantos esta carta de testamento chegar, como eu, Leonor, índia e cristã, a serviço do capitão Hernando de Velasco, vizinha desta cidade de Santa Fé deste Novo Reino de Granada... parente do cacique velho que morreu a cinco ou seis anos e sendo muito pequena, fui batizada por alguns frades que me levaram da minha pátria natural, e depois da chegada a este reino, sempre estive em casa de espanhóis... e porque sou de idade de mais de sessenta anos no presente e não sei nem o dia nem a hora em que Deus nosso senhor será incumbido de me levar desta vida... Declaro que servi a Gonzalo Sánchez, que morreu na cidade de Sevilha no reino da Espanha, com o qual tive uma filha mestiça em mim, chamada Beatriz, e um filho mestiço chamado Francisco Sánchez...Declaro que faz quarenta anos que sirvo ao capitão Hernando de Velasco, meu amo, que não me pagou nem gratificou como deveria, apenas me dando uma horta sem cerca... Declaro que até o presente tenho outros dois filhos naturais, um chamado Luís, o qual é filho do capitão Herculano de Velasco, meu amo, e outro chamado Francisco Sánchez, o qual é filho natural do citado Gonzalo Sánchez, que os tive em mim sendo eles pessoas solteiras, aos quais declaro como meus filhos naturais para que recebam e herdem meus bens que sobrarem depois do meu falecimento. (ARQUIVO GERAL DA NAÇÃO apud JIMÉNEZ, 2011:42).

Jiménez aponta para o pertencimento dos indígenas, assim como o fizeram os africanos, às irmandades e confrarias:

Impressiona a profunda devoção que demonstravam pelas santidades cristãs. Não estão errados os que levantaram a possível relação entre as imagens pré-hispânicas e as de santos e santas cristãos. Nos testamentos aparece claramente o sentido de pertencimento dos indígenas às irmandades e confrarias de culto cristão. Normalmente, um espanhol da época pertencia a uma confraria. Os indígenas pertenciam a quatro ou cinco confrarias. Cada irmandade costumava render culto a um santo ou santa. Parte importante de sua atividade era comemorar seu dia [...]. Esse abraço dado pelos indígenas à nova fé caminhou, por vários séculos, de mãos dadas com suas antigas crenças. (JIMÉNEZ, 2011:43)

Sabe-se muito pouco da história dos índios no Brasil, comparado à história dos afro-brasileiros, mas há alguns estudos sobre o tema que constata a extrema musicalidade dos índios. Um exemplo de expressão cultural, neste caso nativa, existente nos tempos da colônia, é a Catira ou Cateretê dança de origem ameríndia e de nome tupi, caracterizada por batidas de pé e palmas, anteriormente executadas em tribos indígenas, é que ainda hoje é dançada pelos foliões de Reis, em algumas Folias, após o jantar no pouso de dormir ou em outros momentos de descontração. Os homens, após cantarem uma moda de viola em que narram uma história satírica, se colocam em fileiras e, frente

a frente, sapateiam e batem palmas ao som do ritmo marcado pela viola. A Catira, segundo Brandão (1977), é uma herança dos povos indígenas dentro da Folia de Reis, já que os próprios padres jesuítas, incluindo o Pe. Anchieta, já haviam incorporado esse e outros elementos da cultura nativa em suas cerimônias litúrgicas como estratégia para o êxito da catequese, “deformando-lhes o texto no sentido da Religião Católica” (ANDRADE, 2003:182). Importante informação nos fornece Andrade ao afirmar que o Cateretê também foi registrado na África (1989:121).

Um exemplo dos recursos utilizados pela Igreja e pelos colonizadores, como estratégia do empreendimento colonial, mas neste caso revelando não a assimilação, mas a aniquilação do ameríndio, é o que se refere às experiências dos aldeamentos. Na descrição do processo de aldeamento que ficou conhecido como “Missão dos Mares Verdes”, ocorrido em 1624, afirma-se que 450 índios paranaubis, foram levados pelos padres jesuítas João Martins e Antônio Bellavia, do interior do atual estado de Minas Gerais para as proximidades do que hoje conhecemos como Vitória – ES, para uma aldeia cristã, conhecida como Aldeia dos Reis Magos. O final deste relato é trágico, com a contaminação desses índios pelos demais que já estavam na aldeia, fato e estratégia muito comuns em tempos coloniais (HOORNAERT; AZZI; VAN DER GRIJP; BROD, 1992:127).

Sobre a utilização estratégica de elementos ameríndios pela igreja, como bem coloca Wittmann, os jesuítas, para catequisar, como o fez padre Anchieta ao utilizar-se da catira, “também dançaram conforme a música dos índios.” (2011:24), revelando diversos eventos em que, nas missões jesuíticas, padres cantavam ao modo indígena, como também o fez padre Navarro, para ensinar a oração do Pai-Nosso, acreditando que assim cairia no gosto dos nativos. Como coloca a autora:

Tudo isso prova que a mistura cultural com os índios foi longe, levando inclusive os meninos portugueses a cortar o cabelo igual ao dos curumins. Padres e meninos órfãos, vindos de Lisboa para auxiliar na catequização das crianças indígenas, participaram de festas gentílicas tocando e dançando ao som do maracá, instrumento que emitia som similar ao das cascavéis trazidas pelos europeus para escambo com os nativos. Ambos são uma espécie de chocalho, cujas esferas ocas têm pedrinhas no interior que produzem som por meio da percussão, sendo a cabaça natural do maracá sustentada por um pedaço de pau e decorada com penas, grafismos e, às vezes, feições humanas. (2011:26)

Nessa mescla musical, fica evidente que todos foram protagonistas, pois houve adaptações e concessões de ambos os lados: “Para além do verso modernista de Mário de

Andrade, ‘sou um tupi tangendo um alaúde!’ , temos também aqui uma imagem inversa, mas nem por isso oposta: o jesuíta que toca o maracá.” (WITTMANN, 2011:27).

Uma interessante descrição de um sermão que mais parecia um espetáculo, ao utilizar-se de recursos cênicos dos mais variados, com uma expressão corporal eloquente, nos fornece, ainda no século XVII, o cronista jesuíta Simão de Vasconcellos, sobre a maneira como doutrinava os nativos, o Padre Navarro:

Começava a despejar a torrente de sua eloquência, levantando a voz, pregando-lhes os mistérios da fé, andando em roda deles, batendo o pé, espalmado as mãos, fazendo as mesmas pausas, quebras e espantos costumados entre seus pregadores, para mais os agradar e persuadir. (apud HOORNAERT; AZZI; VAN DER GRIJP; BROD, 1992:330).

Assim como a igreja se apropria de elementos da cultura ameríndia e africana, estes se utilizavam da mesma manobra, ousado dizer, com maior perspicácia para professar veladamente sua fé, sendo assim, enquanto cantavam a ave-maria “em procissão com cruz alçada para o cruzeiro que ficava no meio do terreiro.”, já na casa dos padres, destino final da mesma, “as crianças pediam a benção aos padres e cantavam de novo: ‘Bendito e louvado seja...’.” (HOORNAERT; AZZI; VAN DER GRIJP; BROD, 1992:334), verso este que, mais tarde nas senzalas e terreiros, voltariam a ecoar as vozes africanas e afro-brasileiras, já em suas rodas de jongo de ontem e de hoje, num diálogo cantado em linguagem que só a sabedoria popular seria capaz de compreender e dialogar, como neste ponto de jongo: “Bendito louvado seja, é o rosário de Maria! Ô louvado seja, é o rosário de Maria!”⁴. A própria adoção e identificação por parte de negros e pardos com as imagens de santos negros, como São Benedito, Nossa Senhora Aparecida (versão negra, criada pelo imaginário popular a partir da “aparição” da imagem de Nossa Senhora da Conceição no Rio Paraíba, na altura da atual cidade paulista Aparecida do Norte, e dos milagres daí decorrentes), São Gonçalo, são testemunhos desse processo de apropriação e releitura, bem como a imagem de um dos Reis Magos, interpretado por alguns como sendo Baltazar e por outros como Gaspar, que, conforme a história, teria vindo do reino de Sabá, localizado na região da atual Etiópia e que em diferentes versões escritas e iconográficas, assume a cor negra. Processo semelhante acontece por toda a América Latina, como com a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe, cultuada por nativos e africanos em quase toda a América espanhola, sendo padroeira, assim como Nossa

⁴ Este ponto de jongo, manifestação afro-brasileira de nossa cultura popular, é cantado pela maioria dos grupos jongueiros espalhados pelo Sudeste do Brasil ainda nos dias de hoje.

Senhora Aparecida o é do Brasil, do México e cultuado em todo país, como a imagem do *Señor de los Temblores* (Senhor dos Tremores), única imagem de um cristo negro crucificado de que tenho notícia, declarado padroeiro de Cusco, e é uma das imagens mais veneradas no Peru, tendo dedicada à imagem a *Fiesta del Señor de los Temblores del Cusco*, que se realiza desde 1650, declarada patrimônio cultural da nação peruana em 28 de dezembro de 2007, por ser um culto religioso que conforma uma gama de ricos elementos numa tradição, que contribui para a compreensão e reconhecimento da identidade nacional peruana.

A presença afro-ameríndia pode ser percebida nas diversas manifestações da cultura popular existentes pelos interiores do Brasil como: calango, seresta, ciranda, fanfarras, bandas marciais, blocos carnavalescos, bate-bolas, samba, jongo ou caxambu, fado, batuque de umbigada, congada, fandango, lundu, carimbó, moçambique, cana-verde, boi-pintadinho, cavahada, dança dos caiapós, catira, marujada, maracatu, cateretê, cocos, bumba-meu-boi, cabocolinho, samba de roda, tambor de crioula, congada, congo, capoeira, maculelê, cavalo-marinho, chegança, pastoril, folia do divino, folia de reis e uma infinidade de outras manifestações, das quais este estudo não dá conta.

Dentre estas destacam-se os Congos, Congados, Maracatus e Moçambiques, praticados segundo indícios, desde o primeiro século de colonização, como danças-dramáticas de origem africana, aqui singularizadas e que entronizam simbolicamente em terras americanas, verdadeiros reinados negros. O samba, a capoeira, o maculelê, o samba de roda, o jongo, caxambu, o lundu, calango, o tambor de crioula, a marujada, os batuques de umbigada, como heranças do processo de mestiçagem afro-brasileira, muitas dessas expressões praticadas ainda nas senzalas, como forma de diálogo, resistência e luta.

Os cabocolinhos, as catiras, cateretês, carimbós, a dança dos caiapós, são heranças nitidamente ameríndias em nossas manifestações, uma forma de resistência que, muitas vezes, através de suas danças e entrecos dramáticos, nos revelam um pouco sobre esse passado colonial; como na dança dos caiapós, que leva o nome da tribo do Caiapós e que narra em suas diversas versões o encontro violento entre brancos e índios, dançada desde os tempos de Colônia como forma de representar o combate entre os índios caiapós e os bandeirantes. As variações do boi, como o bumba-meu-boi, o boi-pintadinho talvez sejam, dentre as manifestações, as que guardam traços mais proporcionais da contribuição ibérica, ameríndia e africana no processo de mestiçagem que deu origem à esta dança dramática, tornando-se inclusive difícil a identificação e até afirmação de uma origem

primeira, tamanha mescla de elementos culturais que esta expressão da cultura popular preserva e representa.

As cirandas, serestas, cana-verde (mais conhecida como caninha-verde), fandango, cavallhada, chegada, fanfarras, bandas marciais, blocos carnavalescos, bate-bolas, cavalo-marinho, pastoril, folia do divino, folia de reis, são as festas de origem ibérica, que sofreram diversas transformações mesclando elementos, em distintas proporções e nuances, das culturas ameríndia e africana e adquirindo uma riqueza e singularidade próprias da cultura popular.

Um relato feito por W. Beckford, datado de 14 de junho de 1787, descreve uma folia:

Saboreávamos pacificamente o chá, quando despertados por uma grande algazarra na rua e correndo à varanda demos com um grosseiro magote de velhas bruxas, rapazes e mendigos andrajosos, trazendo à sua frente meia dúzia de tambores e outros tantos pretos de vestias encarnadas, tocando trombetas com uma veemência insólita, e apontando-as diretamente para minha casa! Estava eu admirando este modo de pôr cerco às portas alheias à moda de jericó, e recuara um pouco para evitar ser queimado por um foguete, quando um dos meus criados entrou com um crucifixo numa salva de prata e uma amabilíssima mensagem das freiras do convento do Sacramento, que enviavam os seus músicos com tambores e foguetes, a convidar-nos para uma grande festa no seu convento, em honra da coroação de Jesus. (A corte da Rainha D. Maria I: 37). (OA-MA). (apud ANDRADE 1989:229)

Este relato revela-nos a utilização por parte da igreja de elementos de caráter popular, encontrados nas ruas e praças públicas, como as folias, dentro das quais é possível identificar diversos aspectos carregados de características profanas, apropriadas pela igreja como uma forma de atrair os fiéis para suas missas e festas, tamanha a força da cultura popular dentro da sociedade naquele momento e a evidente afinidade do povo com esse tipo de manifestação. Isso justifica a apropriação e reutilização feita pela igreja ainda no século XVIII, com fins propagandísticos e panfletários, “quebrando” com as regras do sagrado e incorporando um caráter próprio do que é popular: o tom profano que confere às suas manifestações espontâneas.

Dentro do extenso leque de festas e festejos religiosos oriundos do universo cultural ibérico e mestiçados à cultura ameríndia e africana, encontramos o importante festejo realizado anualmente no calendário cristão desde os primórdios do cristianismo, que responde por diferentes nomenclaturas nas mais diversas partes do mundo, mas que é conhecido genericamente sob o nome de Festa de Reis.

A Festa de Reis é oriunda do calendário cristão e tem como influência os autos natalinos, não só por sua forma, mas também por sua temática. Os autos são formas de expressão teatral religiosas, que acontecem dentro do ciclo natalino, que compreende o período de 24 de dezembro a 6 de janeiro. Neste período é constante a presença de autos e peças teatrais de caráter moralizador, cuja origem data da Idade Média. De acordo com Gustavo P. Cortês “o surgimento dos autos natalinos é atribuído a São Francisco de Assis, que teria realizado a primeira apresentação viva de um presépio em 1223 com a inclusão de personagens bíblicos.” (2000:131). O auto pastoril seria assim, de origem ibérica⁵.

Sobre a relação entre a Festa de Reis e o teatro religioso da Península Ibérica, os autos, Andrade conclui:

Está certamente entre as primeiras destas influências aquele teatro religioso semipopular ibérico, de que se destacou depois o teatro profano da península. Pfandl (14, 90) observa que a nota característica da celebração das datas católicas da Espanha (e de Portugal a gente dirá a mesma coisa) é que elas não são apenas uma festa eclesiástica, porém ao mesmo tempo festa popular. “É especialmente um dia em que, desde tempos muito antigos a fins do século XVI, são apresentadas aquelas peças em um ato, relativas ao Advento, Natal, Reis, Páscoa, Corpo de Deus, e aos santos – misturada ingênua de elementos pastorais e alegóricos, de bailados, falações e cantorias, que são a origem mesma do teatro nacional espanhol”. (2002:36)

Sobre os autos afirma:

Quanto aos autos, mais representados que bailados, mais falados que cantados, e com intermédios de danças e cantorias, é sabido que se vulgarizaram aqui desde o primeiro século. Um dos chamarizes empregados pelos jesuítas nos trabalhos de catequese foi a realização desses autos, dramas religiosos mesclados de canto e dança, em que tomavam parte irmãos e índios já submissos. Não careço me documentar disso, mas cumpre verificar que desde início esses autos tinham uma tendência muito forte pra se profanizar. (2002:36)

Na Península Ibérica, as informações e notícias mais antigas que se têm relatadas “a respeito de representações dramáticas na península pressupõem a existência do drama litúrgico lá, desde o sec. XII. [...] datando mesmo dos meados do século o Auto de Los Reyes Magos, que é o monumento mais antigo conhecido do teatro espanhol.” (ANDRADE, 2002:320). Fato este que reafirma a importância da Festa de Reis para espanhóis e portugueses e a repercussão que teve a reprodução desse festejo nos países latinos.

⁵ Sobre os autos natalinos e o *Auto de Los Reyes* ver Andrade (2002).

No trabalho de Horstmann, encontra-se uma importante referência ao formato dos dramas litúrgicos medievais: “Sua celebração era solenizada com incomum alegria e esplendor, com personificações dentro da igreja, com mascarados e representações [sic] fora” (apud SILVA, 2006:28). Nesta citação identificamos a existência de representações e a presença de mascarados nas festas da Epifania, elementos estes de natureza nitidamente profana. Neste ponto o autor remete à nota de rodapé, e complementa:

Estas personalizações que dramatizam a liturgia do dia, primeiro feito em latim em breves palavras da bíblia pelo clérigo, como parte do rito, mas gradualmente dilatando e se estendendo para o laico, forma um dos primeiros elementos da história do teatro medieval. [...] Essas peças eram freqüentes em Colônia, Hildesheim, Milão; e na verdade em todos os lugares onde os Três Reis Santos eram especialmente cultuados. (SILVA, 2006:28)

Diante da propagação dessas representações litúrgicas, de acordo com Silva, o Papa Inocêncio III (função ocupada de 1198 a 1216) reage estabelecendo um decreto, proferindo as seguintes palavras: “De vez em quando, têm lugar, nas próprias igrejas, espetáculos teatrais, e não somente se introduzem com fins de escárnio, mascaradas monstruosas, como também nos dias de festas que se seguem ao Natal.” (apud SILVA, 2006:29).

Foi o Papa Júlio I quem fixou a data, no ano 337, do dia do nascimento de Jesus Cristo a 25 de dezembro, data que coincidia com o período dos festejos pagãos da Europa Ocidental, relacionados aos cultos e festas do solstício de inverno. Um ponto extremamente relevante para a escolha da data da comemoração do Dia dos Santos Reis é o fato de que até o século IV, os cristãos comemoravam o Natal exatamente no dia 6 de janeiro. A igreja, ao deslocar a comemoração do Natal para o dia 25 de dezembro, data do nascimento do “Sol Invictus”, acabou por manter a tradição das civilizações da Antiguidade, justificando assim, a permanência das doze noites festivas. Em continente americano, essa tradição cristã originalmente europeia, em virtude da imposição sobre os colonizados de um modelo cultural europeu por parte dos colonizadores e também pelo processo de mestiçagem ocorrido, adquiriu uma repercussão incomum atraindo e congregando diversas manifestações.

Propicia-se assim o encontro dessa festa cristã com outras manifestações, não cristãs, mas que naturalmente, pela própria relação ritual que os povos nativos colonizados na América, já estabeleciam com a natureza, somados aos rituais tribais dos negros africanos que para cá vieram, se ligaram ao ciclo natalino mesclando a ele

elementos próprios. Desse modo, mantém-se a relação primordial que esses povos estabelecem com o cosmos, restando à igreja agregar esses novos elementos culturais, a fim de dar continuidade à missão de catequese.

As chamadas “Maias” e “Janeiras” também figuram entre os elementos que compõem as raízes históricas e culturais do “Reis” e essas raízes ficam evidentes quando constatamos que ainda preservamos nas Festas de Reis espalhadas pelo continente americano, diversos elementos como o cortejo, o peditório, as saudações de entrada e despedida, as louvações à casa, a seu dono, dona e pessoas presentes.

Debruçando-se mais atentamente sobre este ponto, Andrade percebe que nos cortejos duas noções de magia se estavam presentes, de forma a confundir-se:

o princípio analógico da chamada do benefício, e o princípio de exorcisão das forças daimoniacas, de expulsão do malefício. A música, está claro, elemento imprescindível de magia [...], faz parte sempre desses cortejos pagãos ou cristianizados, das Maias, Janeiras, Folias, etc. [...] O princípio da música nesses cortejos europeus, é nitidamente de encantação atrativa, pois os instrumentos de sopro são mais comumente empregados como chamamento mágico dum qualquer benefício. [...] Já a “música-de-pancadaria”, a percussão, é pra exorcismo dos espíritos maus, do malefício. As batidas, as palmas, chicotadas da *Klopfnacht* (85, 1, 1191) e outras ocasiões, são práticas claramente exorcisadoras. [...] E também nestas ocasiões os indivíduos do cortejo costumam andar feiamente mascarados, na intenção de pôr fuga, com maior facilidade, os espíritos maus. [...] Todos esses costumes existem em nossos Reis. A música, os mascarados exorcisadores, as Despedidas de bem – ou maldizer, tudo persevera desabusadamente concebido, só pra divertir, imaginam. (2002:62)

E para ilustrar a presença dessa herança em nosso Reis, Andrade generosamente nos apresenta a seguinte descrição:

Se veja esta mais cuidadosa descrição da tirada de Reis, por Joaquim Manuel de Macedo (86, II, 149): “E enfim o dia de Reis fazia-se muito apreciado pelas cantatas de Reis, que começavam na noite de cinco e repetiam-se na de seis de janeiro. Eram numerosos os Reis que corriam a cidade, cantando às portas das casas das famílias amigas, que ofereciam a esses obsequiadores ceias opíparas e riquíssimas mesas de doces: havia cantador de Reis que atacava dez ou doze ceias em uma noite, e não tinham indigestão. Os cantadores de Reis compunham-se de mancebos e moças, de ordinário vestidos à camponesa, e de alguns mascarados a quem competia alegrar as companhias, provocando risadas. (2002:62-63)

A figura mascarada que cumpre missão exorcística, afirma o autor “às vezes de caráter mimético e finalidade de encantação e chamamento, é universal [...]” (2002:63), e para exemplificar a universalidade dessa figura, cita o exemplo de Cuba, em que “a figura mascarada dos cortejos negros leva o nome de *Diablito*. É a identificação fatal do

mascarado com o Diabo, de que as religiões cristãs usaram e etnograficamente abusaram, num confucionismo proposital que não deixa de ser lamentável.” (2002:63). Sobre os *diablitos* Monteiro (2004) nos informa que os povos Ejagaham (no sudoeste dos Camarões e sudeste da Nigéria), chegando a Cuba no início do século XIX, organizaram sociedades secretas de ajuda mútua (irmandades ou confrarias), processo similar ao que acontece em diversos países da América Latina, inclusive no Brasil, compostas por homens escravos *Abakuás*⁶, que reuniam trabalhadores diversos, em forma de agremiações. Reunidos por nação, os escravos tinham a oportunidade de reviver suas tradições. Essas sociedades, conforme Monteiro (2004:60) passaram a ser chamadas de *ñááñigas* e, depois, ganharam o nome de *diablitos*, termo que dará nome às figuras mascaradas que dançam (*íremesn*) nos cortejos chamados de Plantas. Vale ressaltar que esses *diablitos* compunham as Festas de Reis realizadas em Cuba, no dia 6 de janeiro em Havana, figurando entre as festividades afro-cubanas, em que os personagens mascarados estavam presentes (SILVA, 2006).

Esses são costumes pagãos, que a igreja, ainda na Europa do século XIV, apesar de seu empenho em extingui-los, viu-se, enfim, obrigada a incorporá-los como elementos do próprio cristianismo, como o meio mais eficaz e hábil de destruir cautelosamente esses costumes. Assim, passaram a organizar, ao invés de “Maias” e “Janeiras”, procissões, com o mesmo formato dos cortejos.

Essas mesmas ferramentas foram utilizadas no processo de cristianização empreendido pelos jesuítas na América Latina dois séculos depois. Só que em continente americano essas ferramentas sofreram um intenso processo de semiprofanização, já que os jesuítas, como foi dito, buscando maior eficácia no processo de catequese, permitiam que índios e africanos inserissem nas cerimônias elementos de sua própria cultura, como as danças e os instrumentos musicais (principalmente os de percussão). Com isso, aos poucos, as procissões foram agregando em si o elemento religioso-coreográfico semelhante aos Brinquedos Ambulatórios de que fala Andrade (2002). A descrição dessas procissões está documentada em diversas cartas dos padres jesuítas que participaram das missões no Novo Mundo.

Nesse processo de semiprofanização das manifestações com

⁶ De origem ‘carabali’, nome genérico dado às etnias que hoje vivem na região ao sudeste da Nigéria. (ORTIZ, apud MONTEIRO, 2004). Ligiéro (2003) aponta para a semelhança entre o palhaço da Folia de Reis e o espírito Abakuá cubano.

o decorrer dos anos, incham certos elementos ou artes desse todo tão complexamente interessado [...] e a qualidade religiosa originária vai degradando aos poucos. O interesse pelo cômico é sempre um dos elementos principais dessa degradação religiosa das criações populares teatrais. [...] A vontade de caçar, de se libertar dos valores dominantes por meio do riso, produzindo a inflação de episódios como esses, em que o povo atinge inocentemente o próprio sacrilégio, numa serena ausência de pecado. (ANDRADE, 2002:34)

Como indício desse processo, Andrade menciona as corporações que, naquela época, tinham eco por toda a América Latina e afirma que: “No Peru as corporações negras também saíam dançando e cantando nas procissões católicas.” (2002:76). E informa que nos “bailados negros é de tradição cantar na gente das igrejas, peças de finalidade religioso-católica, rito derivado de outros mais antigos [...]. Ficaram assim obrigatórias nesses bailados as cantigas de São Benedito, de Santa Catarina, da Senhora do Rosário.” (2002:60). O autor, cita também as louvações, que “ou são profanas, dirigidas ao dono da casa em que dançam, e sua família, ou religiosas, salvando o Natal, e os Santos Reis. As Despedidas são geralmente de elogio ou de escárneo, conforme a dádiva recebida, mas também celebram de alguma forma a terminação do bailado.” (2002:61). E ao mencioná-las, afirma em nota que

estes costumes europeus persistem em quase toda a América. Provavelmente em toda [...]. No México (80, 103) a cristianização da usança persiste lindamente nas “posadas” celebrando as negativas de hospedagem e final agasalho recebidos por Santa Maria e São José. Os cantadores na Colômbia (81, 87) também usam saudar a casa em que cantam e, se maltratados depreciá-la com versos. E até incêndios!”. (2002:83)

No Brasil esta herança aparece nas Folias de Reis. No artigo publicado no jornal “Diário de Notícias” em 1944, intitulado “O Cantador Pedinchão”, tive acesso a uma das poucas análises que pude encontrar até agora em que Mário de Andrade menciona a tradição da Folia de Reis. Nele, Andrade estuda os costumes e processos de pedir dinheiro aos ouvintes, típico do cantador profissional. Nesta análise o autor afirma que “o princípio de louvação, de despedida e de peditório teatrais pelos seus costumes e mesmo textos, deriva de noções mágico-religiosas mais gerais, de que o próprio teatro deriva também. Ou que lhe proporcionou o nascimento.” (1944:1). O autor menciona a pesquisa realizada por Leite de Vasconcelos sobre este costume exorcístico dizendo que “também nesses cortejos da Europa atual, como entre nós tanto as folias de reis, como nas danças dramáticas, conforme a dádiva, as despedidas cantadas são do bem ou maldizer.” (1944:5).

Dentre as raízes históricas da Festa de Reis está o Vilhancico, nome dado às canções (mais precisamente, diálogos intercalados por canções) de origem espanhola difundidas na Península Ibérica a partir do século XIII. Essas canções eram escritas em galego, português e castelhano. Entre cada estrofe normalmente seguia-se um estribilho. Os versos eram de conteúdo sacro, embora, naquele tempo muitos poetas tenham também escrito Vilhancicos profanos. Andrade cita um texto de Joaquim de Vasconcelos em que esse autor afirma que o Vilhancico “foi um produto espontâneo e característico do sentimento popular, que era o único poeta capaz de fazer versos e de criar a música para eles” (apud ANDRADE, 1989:557). Os Vilhancicos, que estão também na origem dos Pastoris, são citados por Lapa, que refere-se à existência desses nos séculos XVII e XVIII “sobretudo nos dos dias de Natal e Reis.” (apud ANDRADE, 2002:36). Andrade afirma:

No sec. XV, que é justo o período de que, pelas Constituições diocesanas, se tem as notícias portuguesas mais antigas a respeito de dialogações melodramáticas de Natal (19, II, 29), o Vilhancico já estava perfeitamente desenvolvido na Espanha, muitas vezes usando o dialeto galego-português suavíssimo (194, 389 e ss.), que Afonso o Sábio pusera em moda nas *Cantigas*. O Vilhancico, que vem do espanhol “vilhano” (vilão), eram as cantigas a solo e refrão coral, cantadas provavelmente por populares encarnando pastores, nas representações da Natividade (3, IV, 1933). (2002:321)

A Festa de Reis que imigrou para o continente americano é baseada na passagem bíblica retirada do Novo Testamento, que narra a peregrinação dos três Reis Magos (Gaspar, Baltazar e Belchior), assim chamados por serem astrônomos, os quais partiram, guiados pela Estrela do Oriente para adorar o Menino Jesus, que havia nascido, e lhe ofertar os presentes (incenso, mirra e ouro respectivamente). Assim diz no Evangelho de Mateus:

1 Tendo Jesus nascido em Belém da Judéia, em dias do rei Herodes, eis que vieram uns magos do Oriente a Jerusalém. 2 E perguntavam: Onde está o recém-nascido Rei dos judeus? Porque vimos a sua estrela no Oriente e viemos para adorá-lo. 3 Tendo ouvido isso, alarmou-se o rei Herodes, e, com ele, toda a Jerusalém; 4 Então, convocando todos os principais sacerdotes e escribas do povo, indagava deles onde o Cristo deveria nascer. 5 Em Belém da Judéia, responderam eles, porque assim está escrito por intermédio do profeta: 6 E tu, Belém, terra de Judá, não és de modo algum a menor dentre as principais de Judá; porque de ti sairá o Guia que há de apascentar a meu povo, Israel. 7 Com isso, Herodes, tendo chamado secretamente os magos, inquiriu deles com precisão quanto ao tempo em que a estrela aparecera. 8 E, enviando-os a Belém, disse-lhes: Ide informar-nos cuidadosamente a respeito do menino; e, quando o tiverdes encontrado, avisai-me, para eu também ir adorá-lo. 9 Depois de ouvirem o rei, partiram; e eis que a estrela que viram no Oriente os precedia, até que, chegando, parou sobre onde estava o menino. 10 E, vendo eles a estrela, alegraram-se com grande e intenso júbilo. 11 Entrando na casa, viram o menino com Maria, sua mãe. Prostrando-se, o adoraram; e, abrindo os seus

tesouros, entregaram-lhe suas ofertas: ouro, incenso e mirra. 12 Sendo por divina advertência prevenidos em sonho para não voltarem à presença de Herodes, regressaram por outro caminho a sua terra. (A BÍBLIA, 2003)

Percebe-se nesta passagem do Evangelho, que em momento algum se faz referência aos magos como reis. Sobre este tema, encontra-se em Silva um importante estudo:

Entrementes, a realeza dos Magos, conotados como Reis Magos, já havia sido interpretada do ponto de vista teológico, com base no Salmo 72, e nos Escritos de Isaías (Capítulo 60, versículo 6). Ambos, elaborados entre os séculos X e XII d.C, prescrevem: o primeiro – “Os reis de Târsis e das Ilhas enviarão presentes, os Reis de Sabá e Seba pagarão tributo (...)”; o outro – “Caravanas de camelos te inundarão, dromedários de Madiã e Efá. Os Sabeus [de Sabá] ocorrerão em massa, portando Ouro e Incenso, e proclamando as façanhas do Senhor”. (2006:20)

Mais adiante Silva aponta as fontes em que, pela primeira vez, fizeram referência à quantidade, ou seja, à existência de três Reis Magos:

A propósito do título de Reis, atribuído aos Magos do Oriente, foi devido a Cesário [São Cesário], Bispo de Arles, França, no século VI. No século seguinte, o citado Papa Leão I assegurou, em seus “Sermões” sobre a celebração da Epifania, que os Reis Magos eram em número de três. Todavia, seus nomes foram, somente mais tarde, estabelecidos, levando em conta duas fontes documentais mais citadas. A primeira intitulada “Excerpta latina barbari”, obra anônima, custodiada na Biblioteca Nacional de Paris [Manuscrito Nº 4884], e a outra, “Excerptiones Patrum, Collectanea et Flores et Diversis” atribuída ao monge beneditino inglês conhecido por Venerável Beda [675–735], considerado o “Pai da História inglesa”, por ter escrito o famoso livro sobre a história do país e da Igreja na Inglaterra, de acordo com o livro *The Age of Bede* [1D]. (2006:20)

Conforme explicitado acima, a atribuição de nomes aos Magos também se deu posteriormente, somando-se a isto as características físicas de cada um deles. O mesmo autor cita o trecho referente a estas informações:

Ambas as fontes especificam os nomes e as características físicas dos Três Reis Magos, com algumas diferenças. Em latim, Cardini e Anelli utiliza, como epígrafe, os termos da segunda fonte, e os nomes dos Magos correspondem à forma latina que prevaleceu: “Primo fuisse dicitur Melchior, senex et canus [...]. Secundus nomine Caspar iuvenis imberbis [...]. Tertius, fuscus integre barbatus Balthasar nomine”. Em tradução livre, “O primeiro denominado Melquior, idoso, de barba branca, ofereceu ouro; o segundo, de nome Gaspar, jovem e imberbe, deu Incenso; o terceiro, Baltazar, de cor escura e barba espessa, deu a Mirra”. (2006:21)

Este trecho faz referência também aos presentes ofertados pelos Reis Magos, mas não chega a interpretar sua simbologia. Nesse sentido, encontramos a seguinte interpretação dos régios presentes:

Una de estas interpretaciones fue hecha en el Siglo XII por el Pseudo Bea en el texto de *Collectanea sive Excerptiones Patrum en Patrologia Latina*, XCIV, col. 541. El autor vincula a cada Mago con un dom específico y un significado que se desprende de las tres cualidades de Cristo como verdadeiro Dios, verdadeiro Rey y verdadeiro Hombre. Así, Melchor ofrece oro, presente adecuado para el Señor en tanto que es Rey; Gaspar aporta incenso, don que se ofrece a Dios; y Baltasar dona la mirra, don adecuado para un mortal.⁷ (CARDINI apud VIDAL, 2005:18)

Nos versos do mestre de Folia de Reis, Luizinho⁸, a explicação ganha vida nos seguintes versos:

O meu nome é Melquior
Sou o jovem rei da Arábia
Minha gente é poderosa
Muito forte e muito sábia.
Lá, nossa grande vocação
É acumular tesouro
Por isso, para Jesus
Eu trouxe ciclos de ouro.
Ouro é metal precioso
É um presente de rei
Por isso é que eu trouxe ouro
Para saldar o Rei dos reis.
Salve senhora Maria!
O meu nome é Baltazar
Sou o humilde rei de Társis
Até das ilhas do mar.
Eu li num livro sagrado
Que um profeta escreveu
Que o santo sábio senhor
Sabedoria lhe deu.
De toda as divindade
A nossa vida é a mais sagrada
Até mesmo a nossa vida
É chama que não se apaga.
Pode um corpo cair morto
E rolar no meio da rua
Que a chama que vivifica
Em vida ainda continua.
Meu povo é laborioso

⁷“Uma das interpretações foi feita no século XII pelo Pseudo Bea no texto de C Una de estas interpretaciones fue hecha en el Siglo XII por el Pseudo Bea en el texto de *Collectanea sive Excerptiones Patrum en Patrologia Latina*, XCIV, col. 541. O autor vincula a cada Mago com um dom específico e um significado que se desprende das três qualidades de Cristo como verdadeiro Deus, verdadeiro Rei e verdadeiro Homem. Assim, Melquior oferece ouro, presente adequado para o Senhor tanto que é Rei; Gaspar fornece incenso, dom que se oferece a Deus; e Baltazar doa a mirra, dom adequado para um mortal.” (tradução própria).

⁸ Mestre da, por ele criada, Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, RJ.

É de um respeito imenso
Por isso para Jesus
Eu trouxe o mais puro incenso.
Incenso é purificação
Pela fumaça sagrada
Unindo a chama da vida
Ô vida complicada!
Salve senhora Maria!
O meu nome é Gaspar
Meu reino é cidade-estado
Conhecido como Sabá.
Apesar de pequeno
Meu reino é desenvolvido
Nos quatro canto do mundo
É por demais conhecido.
Meu povo é laborioso
É conservador de costumes
A nossa especialidade
São aromas e perfumes.
O perfume está presente
Na luta do dia-a-dia
Por isso é que eu trouxe mirra
Pra saldar o Deus Messias.

Nas mãos do povo, os textos bíblicos adquirem novas feições. São interpretados, relidos e adaptados pela sabedoria e religiosidade popular, que opera constantes transformações e que com sua capacidade de “gerar maneiras especificamente locais de ‘estar en el mundo’, de preservar o renovar mecanismos expressivos que son a la vez nacionales y regionales para representar, recrear, imaginar, celebrar la experiênciã própria de un modo autónomo ha encontrado sagaces, ricos y contemporâneos mecanismos de expresi3n en medio al nuevo y avassalante ordenamento tecnol3gico y cultural, mundial y regional.”⁹ (HERNANDÉZ, 2005:4).

Nos países da América Latina a Festa de Reis assume diferentes roupagens, com nuances, estruturas, configurações, organizações, cores, gostos, cheiros, texturas, sonoridades e formas distintas, moldadas pelo que os diferentes processos de mestiçagem, resistência cultural e restauração do comportamento lhes imprimiu como cicatrizes da colonização¹⁰. E como cicatrizes, como marcas indeléveis, podem ter um sabor amargo e doce simultaneamente, dependendo do repertório de lembranças que suscitam na memória afetiva do corpo cultural que as carrega.

⁹ “gerar maneiras especificamente locais de ‘estar no mundo’, de preservar ou renovar mecanismos expressivos que são ao mesmo tempo nacionais e regionais para representar, recriar, imaginar, celebrar a experiência própria de um modo autónomo tem encontrado sagazes, ricos e contemporâneos mecanismos de express3o em meio ao novo e avassalante ordenamento tecnol3gico e cultural, mundial e regional.” (tradução própria).

¹⁰ O impacto desses processos na configuraç3o das Festas de Reis nos diferentes países é analisado no capítulo três deste trabalho.

Num giro pela América Latina, é possível identificar a presença da Festa de Reis em diversos países, existindo e realizando-se com forma e força distintas, com maior ou menor representatividade em cada país, mas confirmando o fato inegável de que, por onde passaram os colonizadores ibéricos, o rastro das pegadas da extensa jornada trilhada pelos Reis Magos pode ser observado como herança cultural deixada pelos colonizadores e transformada e recontada pelos colonizados.

Em países como Paraguai, Venezuela, Argentina, Uruguai, Equador, México, Porto Rico, Chile, Guatemala, Cuba, além do Peru, Colômbia e Brasil, é possível encontrar diversos registros que atestam a existência do festejo, que resiste em cada país com maior ou menor força, mas que revela, criativa e surpreendentemente, em cada um deles, traços da identidade cultural desses países.

O importante, porém não tão conhecido, antropólogo sergipano Paulo de Carvalho Neto, aluno de Artur Ramos, foi um dos brasileiros precursores no estudo do folclore latino, tendo passado e deixado seu legado em países como Equador, Chile, Uruguai, México e Paraguai. Sobre este último, o autor realiza um estudo sobre seu folclore, no qual podemos encontrar informações sobre a realização da Festa de Reis no Paraguai, além de uma festa, realizada na mesma data, ou seja, 6 de janeiro, intitulada *Fiesta de San Baltazar* (nome de um dos Reis Magos, o que em geral é conhecido como o Rei Mago negro), que acontece na região conhecida como *Campamento Lome*, figurando entre as *fiestas patronales* do país, ou seja, “fiestas católico-oficiales-folclóricas. Como católicas tienen lugar generalmente una vez al año y de preferencia en una sola área. Sus rasgos oficiales y folclóricos pueden o no serles propios, específicos.”¹¹ (1961:337). Já a Festa de Reis aparece entre as festas não patronais, que se diferenciam pelo fato de se realizarem em diferentes áreas ao mesmo tempo.

Nesta breve jornada pelos países latinos encontramos uma tradição que perpassa praticamente todo continente americano e outros diversos países espalhados pelos demais continentes, que é o ato de se montar presépios, também chamados de *pesebres*, *belenes* ou *nacimientos*, presentes também no Paraguai, onde existe o costume de se montar *pesebres* no dia 24 de dezembro, os quais são desmontados no dia 6 de janeiro, Dia de Reis. Segundo Coluccio:

¹¹ “fiestas católico-oficiales-folclóricas. Como católicas tem lugar generalmente una vez ao ano e de preferencia em uma só área. Seus traços oficiais e folclóricos podem ou não ser-lhes próprios, específicos.” (tradução própria).

Se acostumbra visitarlo, y si el dueño de casa no ofrece bebidas, refrescos, etc., al Pesebre le llaman *peseco*. Entre las creencias y supersticiones mas comunes relativas al Nacimiento están las siguientes: 1º Hay que poner Pesebre siete años seguidos (si es que se comenzo a poner), porque si no trae mala suerte; [...].¹² ([19-?]:13)

Estas palavras nos revelam costumes que, mais adiante, poder-se-á observar que estão presentes em algumas tradições cultivadas, em diferentes países, no Natal e Dia de Reis, como o de visitar os presépios e receber alimentos em troca, e quando não há algum tipo de troca ou recompensa, os donos da casa ou mesmo o presépio, como neste caso, são alvo de piadas, sarcasmos, brincadeiras cômicas e degradações. Além disso, uma outra informação nos é fornecida que refere-se à crença da necessidade de, uma vez montado um presépio, cumprir-se um ciclo de sete anos (um número cabalístico) seguidos de montagem do presépio sobre pena de adquirir má sorte ou cair em desgraça, caso não cumpra este ciclo, costume também existente no Brasil, que inclusive é citado pelo autor. Este ciclo de sete anos é simbólico e está presente, por exemplo, nos Fundamentos de Reis das Folias de Reis brasileiras que, uma vez que saiam às ruas, seja por devoção, seja por promessa aos Santos Reis, deve-se cumprir um ciclo de sete anos seguidos, caso contrário não serão dignos da dádiva ou da benção dos Santos Reis¹³.

O autor menciona também o costume de cantar Vilhancicos, chamando a atenção para o fato de que estes são entoados em língua guarani, ou seja, em língua indígena. O que nos mostra mais uma vez o fruto das mesclas culturais, em que se põe em prática anualmente um costume cristão, oriundo da Península Ibérica, como cantar Vilhancicos diante dos presépios, mas em língua nativa.

No Chile as festas relacionadas ao Natal e a Reis fazem parte do calendário nacional e o costume de montar presépios está difundido pelo país como parte da tradição. Em Santiago, capital do país, há o costume de montar um grande presépio diante do qual se encenam cenas sacras e cantam-se Vilhancicos em homenagem ao Menino Jesus (COLUCCIO, [19-?]), como nos seguintes versos transcritos por Coluccio:

*Señora Doña Marida,
Vengo desde Pichidegna
montá em mi linda yegna
caminando a linea reuta.*

¹² Se costuma visitá-lo, e se o dono de casa não oferece bebidas, refrescos, etc., ao Presépio, lhe chamam *peseco*. Entre as crenças e superstições mais comuns relativas ao Nascimento estão as seguintes: 1º Há de se pôr o Presépio sete anos seguidos (se é que se começou a pôr), porque se não traz má sorte; [...].” (tradução própria).

¹³ Sobre este assunto, ver capítulo 2.

*De que el Niño es muy bonito
traigo gran seguridad
porque misia Triniá
y mi compaire lo han visto*

*Unos quesillos le treida
de la vaquilla mida;
me los merendé Marida
porque de hambre ya no veida.*

*Señora Doña Marida,
aunque usé de los quesillos
le traigo un saco de harina
y harto mose con huesillo.*

*Ya con esta me despido.
Vengo desde el Peralillo
suando la gota gorda
sólo por ver su chiquilla.¹⁴
([19-?]:22)*

É possível notar nestes versos um aspecto rudimentar; pronunciados numa linguagem modesta, numa espécie de espanhol “popular”, escritos possivelmente como são falados, com a modéstia, simplicidade e informalidade da linguagem popular, mas com a riqueza de criatividade característica da mesma, como acontece com os versos pronunciados pelos mestres e palhaços das Folias de Reis brasileiras. O que se explica o fato de muitas dessas festas e costumes se realizarem nas zonas rurais, como nos revela Plath:

Las iglesias y las parroquias montaban Nacimientos y se visitaban por años con renovada emoción.
En humildes iglesias rurales, se hacían representaciones a lo vivo de este hecho bíblico, y era así como se veía a los Reyes Magos y pastores en carretas y al pueblo que los acompañaba cantando tonadas y cogollos.¹⁵ (1969:351)

Essa tradição tem sido resgatada no país a fim de recuperar o “perfil de las viejas navidades y han relievando el sentido que tuvieron, es decir, ese todo divino y humano,

¹⁴ “Senhora Dona Marida / Venho desde *Pichidegna* / montar em minha linda *yegna* / caminhando a linha reta. / De que o Menino é muito bonito / trago grande segurança / porque *misia Triniá* / e meu compadre o viram. / Uns queijinhos lhe trazia / da vaquinha minha; / os merendei Marida / porque de fome já não vinha. / Senhora Dona Marida, / ainda que tenha usado os queijinhos / lhe trago um saco de farinha / e farto *mose* com *huesillo*. / Já com essa me despeço. / Venho desde *Peralillo* / suando a gota gorda / só por ver sua menina.” (tradução própria)

¹⁵ “As igrejas e as paróquias montavam Nascimento e se visitavam por anos com renovada emoção. Em humildes igrejas rurais, se faziam representações ao vivo deste fato bíblico, e era assim como se via aos Reis Magos e pastores em vagões e ao povo que os acompanhava cantando toadas e *cogollos*.” (tradução própria)

que se lo daban los Belenes o Nacimientos desde la Colonia”¹⁶ (1969:354). Sendo assim, com o tempo, por meio do interesse de algumas pessoas em resgatar essa tradição e esses “altares vuelven a aparecer con los presentes de sabor criollo y se llevan voces para cantar villancicos o cogollos, acompañados de músicos de arpa y guitarra.”¹⁷ (1969:354). Em algumas províncias do Norte Grande, os povos do interior, habitantes das serras preservam essas festividades, assumindo inclusive outras variantes, como acontece em Pica, onde “la Navidad se celebra el 6 de enero, Fiesta de Reyes. Para esta ocasión se construye el Pesebre, verdaderos bazares en que se ven muñecos de tipos índios, incásicos; figuras de llamas, vicuñas.”¹⁸ (1969:355). A festa em início no dia 4 e o dia 5 faz véspera à grande culminância, que se dá no dia 6 de janeiro, dia em que a igreja trata de recordar da passagem bíblica da adoração dos Reis Magos. Diante disso:

La Iglesia levanta su Pesebre, el que es objeto de la visita de grupos danzantes, bailes religiosos. Estos bailes llevan en procesión al Niño Dios por las calles para visitar los Pesebres familiares que se asocian de esta manera a la celebración.

Los bailes ofrecen versos y la ofrenda de los versos se hace de rodillas, rezan y cantan avanzando y retrocedendo y este esfuerzo se realiza bajo una temperatura de treinta grados.¹⁹ (1969:355)

Em províncias chilenas como Melipilla, há o costume de se organizarem nas casas paroquiais Autos Sacramentais e de Natal, onde as figuras dos três Reis Magos, aparecem montadas em cavalos. Assim como em outros países latino-americanos, o Vilhancico aparece no Chile, como uma tradição enraizada nas festas de Natal e Reis, cantado pelos campesinos diante dos presépios em visita às igrejas e casas, antigamente celebradas pelo povo em alegres comparsas que caminhavam pelas ruas da cidade cantando Vilhancicos. Em certas épocas, afirma Plath (1969) a Igreja chegou a proibir os Vilhancicos por alguns assumirem caráter burlesco, que animava a vida humana tanto pelo riso gerado por sua comicidade como pela musicalidade. Sobre os Vilhancicos Andrade afirma que os textos

¹⁶ “perfil dos velhos Natais e tem dado relevo ao sentido que tiveram, quer dizer, esse todo divino e humano, que se davam aos Beléns ou Nascimento (Presépios) desde a Colônia.” (tradução própria).

¹⁷ “altares voltam a aparecer com os presentes de sabor crioulo e se levam vozes para cantar Vilhancicos ou *cogollos*, acompanhados de músicos de harpa e violão.” (tradução própria).

¹⁸ “o Natal se celebra em 6 de janeiro, Festa de Reis. Para esta ocasião se constrói o Presépio, verdaderos bazares em que se veem bonecos de tipos indígenas, incas; figuras de lhamas, vicunhas.” (tradução própria).

¹⁹ “A Igreja levanta seu Presépio, o qual é objeto da visita de grupos dançantes, danças religiosas. Estas danças levam em procissão ao Menino Deus pelas ruas, para visitar os Presépios familiares que se associam desta maneira à celebração. As danças oferecem versos e a oferenda dos versos se faz de joelhos, rezam e cantam avançando e retrocedendo e este esforço se realiza baixo uma temperatura de trinta graus.” (tradução própria).

eram geralmente sacros, mas nos informa que diversos artistas de renome chegaram a escrever Vilhancicos profanos e cita uma passagem de “Os músicos portugueses” em que Joaquim de Vasconcelos afirma que o Vilhancico “foi um produto espontâneo e característico do sentimento popular, que era o único capaz de fazer versos e de criar a música para eles.” (VASCONCELOS apud ANDRADE, 1989:557).

Na Venezuela, além da forte tradição de se armar presépios a partir de dezembro até o Dia de Reis, presépios estes, diga-se de passagem, que guardam aspectos indígenas tanto na indumentária dos personagens escultóricos, como pelos próprios índios que figuram em meio ao presépio, também os Vilhancicos compõem o leque das tradições de Natal e Reis no país (COLUCCIO, [19-?]). Os Vilhancicos também são entoados durante a chamada *Paradura del Niño*, que consiste numa cerimônia ritual em torno do ato de pôr de pé a imagem do Menino Jesus. Neste ritual figura o dono da casa onde se arma o presépio, nomeia-se quatro padrinhos que repartirão as velas da procissão. Este ritual acontece em diversas localidades venezuelanas como Táchira, Mérida e Trujillo e, em algumas regiões, a *Paradura* é precedida da ação conhecida como *Robo del Niño*, em que um vizinho rouba do presépio a imagem do Menino Jesus. Esta ação de caráter lúdico potencializa seu sentido e significação quando tomamos conhecimento de que sua fundamentação é de fundo religioso, ou seja, geralmente é feita em nome do pagamento de uma promessa, adquirindo assim um sentido sagrado (HERNÁNDEZ, 2005). Este ato é pretexto para que ocorra uma ação teatral conhecida como *Busqueda del Niño*, assim, o suposto ladrão avisa em carta ou verbalmente onde a imagem se encontra, aviso ao qual respondem os donos marcando o dia do resgate da imagem. Neste dia seguem em procissão meninos e meninas vestidos com a indumentária dos personagens que figuram no presépio, entre eles: pastores, Virgem Maria, São José, os Reis Magos, anjos, entre outros figuras como doutores e policiais. Segundo Hernández, em Boconó encontramos, além destes, outros personagens como o *Viejo*, a *Vieja* e o *Bobo*. Durante essas procissões costuma-se presenciar grupos de *Aguinaldos* ou de *Pastores* entoando *Aguinaldos* ou Vilhancicos (PALMA, [2000?]) e após encontrar a imagem, realizam os *Velorios del Niño Perdido e Retorno del Niño*. No dia da *Paradura*

los padrinos se dirigen al pesebre y toman la imagen colocándola sobre un pañuelo de seda. Cada uno de ellos toma una punta del pañuelo y se inicia entonces la procesión o *Paseo del Niño* alrededor de la vivienda o por el pátio de la misma. En el estado de Trujillo, este ritual se conoce como *Serenada del Niño*, y los creyentes participan en él con rezos y coplas alusivas al acto. Este paseo tiene como objetivo lograr que el recién nacido bendiga y proteja el

bienestar familiar y asegure la prosperidad de las tierras en los campos. Al terminar el paseo, la procesión regresa al pesebre frente al cual se realiza el *Beso del Niño*, acto en el cual los presentes se arrodillan para besar la figura de Jesús. Seguidamente el dueño de la casa hace la Parada o *Paradura*, colocando de pie la imagen del Niño en médio de cantos que celebran al acto; se entonan versos pidiendo a Dios por la salud, protección y fortuna de los presentes durante el nuevo año. Para finalizar se hace un brindis, en el cual tradicionalmente se ofrece bizcochuelo o mantecada, vino y miche. Después el *rezandero* conduce el rosário, finalizando toda la secuencia con decimas y romances alusivos a la devoción.²⁰ (HERNÁNDEZ, 2005:14)

A descrição acima se aproxima em diversos aspectos dos festejos relacionados aos Reis Magos realizados em outros países, como Brasil e Peru, sobre os quais trataremos mais adiante.

Ainda na Venezuela, em Gibraltar, realizam-se Autos Sacramentais de caráter essencialmente popular, onde figuram os Reis Magos, sendo a festa aos Reis Magos em Cumanacón, uma das mais tradicionais, por ser São Baltazar seu patrono (ARETZ, 1957). Em San Miguel de Boconó (Venezuela) acontece a festa dos *Pastores y Reyes Magos*, uma festa em que “se reúnen en sincretismo elementos y ritos tomados del simbolismo religioso junto a otros más bien paganos com sentido burlesco y de expansión psicológica.”²¹ (HERNÁNDEZ, 2005:13). Esta festa inicia-se no dia 4 de janeiro com os já mencionados *Velorios del Niño*, seguidos no mesmo dia e até o amanhecer, da *Serenada o Paseo del Niño*. No dia 5 acontece o *Rompimento do Velorio*, ato realizado pelos moradores locais que vão à igreja e entoam versos ao “divino”.

O ponto alto da festa se dá no amanhecer do dia 6 de janeiro, Dia de Reis, com a descida desde os casarios mais próximos, das *negreras*, que trata-se de grupos de campesinos que seguem para a missa carregados de imagens e bandeiras. Os *Pastores*, agrupados em filas paralelas conhecidas como *Partidas*, carregam varas de cana em suas mãos, as quais golpeiam ritmicamente contra o chão enquanto se agrupam. A figura de

²⁰ “os padrinhos se dirigem ao presépio e tomam a imagem colocando-a sobre um lenço de seda. Cada um deles toma uma ponta do lenço e se inicia, então, a procissão ou Passeio do Menino ao redor da casa ou pelo pátio da mesma. No estado de Trujillo, este ritual se conhece como *Serenada del Niño* (*Serenada do Menino*) e os crentes participam nele com rezas e dísticos alusivos ao ato. Este passeio tem como objetivo conseguir que o recém-nascido abençoe e proteja o bem estar familiar e assegure a prosperidade das terras nos campos. Ao terminar o passeio, a procissão retorna ao presépio diante do qual se realiza o Beijo do Menino, ato no qual os presentes se ajoelham para beijar a figura de Jesús. Em seguida o dono da casa faz a Parada ou Paragem colocando de pé a imagem do Menino em meio de cantos que celebram o ato; se entoam versos pedindo a Deus pela saúde, proteção e fortuna dos presentes durante o novo ano. Para finalizar, faz-se um brinde, no qual tradicionalmente se oferece *bizcochuelo* ou *mantecada* (bolo seco friável), vinho e *miche*. Depois o rezador conduz o rosário, finalizando toda a sequência com décimas e romances alusivos à devoção.” (tradução própria).

²¹ “se reúnen em sincretismo elementos e ritos tomados de simbolismo religioso junto a outros bem mais pagãos com sentido burlesco e de expansão psicológica.” (tradução própria).

um *Capitán*, no momento da comunhão, durante a missa, agita uma bandeira, o que significa que é chegada a hora de fazer rufar os tambores e soar os apitos e demais instrumentos. Ao final do sermão a imagem do Menino Jesús é conduzida em procissão a um altar na entrada da igreja, a quem rendem honras e versos. Finalmente, às três da tarde a população se reúne diante do altar público para ver chegar, a cavalo, os três Reis Magos. Os Santos Reis, caracterizados como tal, prostram-se três vezes diante na imagem do Menino e lhe recitam versos. A celebração se encerra na manhã do dia 7 de janeiro, quando, ao final da missa, realizam-se pantomimas e jogos como o da cana e o da galinha, protagonizados por figuras cômicas e burlescas mascaradas e com indumentária característica dos personagens, dentre as quais se destaca o *Bobo*, que nesta etapa do festejo, tem a função de, numa ação teatral, simular impedir que os *Payasos*, o *Diablo* e o *Zorro*, com suas machetes de madeira, lhe roubem uma galinha, agarrada finalmente pelo *Zorro*, que acaba perseguido pelo *Bobo* e o restante do conjunto. Pelas descrições diversificadas e ricas sobre estes rituais relacionados aos Reis Magos, é possível perceber e confirmar que a Festa de Reis consta entre uma das festas mais importantes no calendário oficial de festas tradicionais venezuelanas.

Em Porto Rico o festejo adquire igual ou maior importância, sendo a *Fiesta de Reyes* uma festa nacional no país. Vidal (2005) percorre a Festa de Reis em toda sua complexidade:

las trullas del campo y las de la ciudad; los muchachos que, vestidos de Reyes Magos, recorren los barrios rurales y urbanos pidiendo Aguinaldo, las promesas de Reyes; la costumbre de dedicar un día especial para festejar a cada Mago individualmente; la octava, octavita y media raja; la procesión del Día de Reyes; los Nacimientos o Belenes; y los regalos a los niños, expresiones todas que encierran auténticos reflejos de la personalidad cultural distintiva del País.²² (2005:viii)

Todos os elementos descritos acima revelam a riqueza do festejo no país, somados à veneração popular pelos Reis Magos manifestada não só através da festa, mas também pela profusão e abundância de imagens iconográficas dos três Reis, a ponto de haver no país um *Encuentro de Talladores de Reyes Magos*, o que, ao lado dos testemunhos dos milagres pelas imagens realizados, nos dão a dimensão da devoção popular pelos Santos

²² “as *trullas* do campo e as da cidade; os rapazes que, vestidos de Reis Magos, percorrem os bairros rurais e urbanos pedindo doação de Natal, as promessas de Reis, o costume de dedicar um dia especial para festejar a cada Mago individualmente; a *octava*, *octavita* y *media raja*; a procissão do Dia de Reis; os Nascimentos ou Beléns (Presépios); e os presentes aos meninos, expressões todas que guardam autênticos reflexos da personalidade cultural distintiva do País.” (tradução própria).

Reis, que chega a criar no imaginário popular a imagem e devoção à singular *Virgen de los Reyes* que, conforme a crença, teria conduzido os Reis Magos ao Meninos Jesus, com a ajuda do brilho da Estrela de Vênus que carrega em suas mãos e que teria iluminado e orientado a jornada dos três Reis do Oriente.

As Festas de Reis, que em Porto Rico deram origem a um vocábulo *reyar*, de uso muito comum no país, que nada mais significa do que o ato de sair durante os dias de Natal e Reis a participar dos festejos, são de uma estrutura rica e complexa, dentro da qual encontramos um elemento interessante, que se aproxima em muitos aspectos das Folias de Reis brasileiras, que são as *Trullas*. Estas, correspondem a

grupos de gente que en la época de Navidad y Reyes sale con ánimo a divertirse, cantando y tocando instrumentos musicales típicos. Van de casa en casa obsequiando con música navideña y pidiendo aguinaldo que muchas veces consiste en comida y bebida; aunque de tratarse de personas muy pobres el regalo puede ser, por igual, de carácter metálico.²³ (VIDAL, 2005:46)

Como podemos observar na definição acima, assim como as Folias de Reis, as *Trullas* se conformam como grupos organizados oriundos das classes mais pobres, que similarmente traçam sua rota caminhando pelas ruas da cidade e visitando as casas, chegando a percorrer grandes distâncias nas zonas rurais, acompanhados de música, canto e dança, utilizando-se de instrumentos musicais típicos, como acontece nas Folias brasileiras. Nessas áreas numa estrutura ritual muito semelhante à das Folias, havia o costume de aproximarem-se das casas cantando aguinaldos (elemento inseparável das *Trullas*) e tocando com entusiasmo, fazendo com que os donos, ao receberem o “presente musical”, saíssem para receber o grupo e convidá-los a entrar na casa, dentro da qual contavam o que chamam de “seis”. Em troca, o dono da casa oferecia comida e bebida ao grupo. Em tempos idosas *Trullas* começavam a sair já em dezembro em todo país, se intensificando e se tornando mais numerosas na véspera e no Dias de Reis.

Vidal nos dá acesso a um interessante relato escrito pelo jovem médico Manuel A. Alonso em seu livro *Aguinaldo puertorriqueño*, datado de 1843, em que escreve sobre a presença de *Trullas de negros* na cidade:

...las trullas de los negros con sus bombas y banderas, y ataviados con fajas de todos los colores, sombreros de três picos con plumas, y mil adornos raros con

²³ “grupos de gente que na época de Natal e Reis sai com ánimo a divertir-se, cantando e tocando instrumentos musicais típicos. Vão de casa em casa pedindo com música natalina e pedindo doações que muitas vezes consiste em comida e bebida; ainda que se trate de pessoas muito pobres o presente pode ser, igualmente, de caráter metálico.” (tradução própria).

los que les gusta engalanarse para pedir el Aguinaldo en un lenguaje especial, que suele participar de varios idiomas confusamente amalgamados.²⁴ (ALONSO apud VIDAL, 2005:51)

Registrando, com este relato a presença afro também nas Festas de Reis porto-riquenhas. Já na zona rural, Alonso relata a presença, além das *Trullas* de seguiam a pé, das que seguiam a cavalo *reyando* dia e noite numa extensa jornada acompanhada de seus versos peculiares. Estas, com seus ginetes, após entrarem nas casas, cantarem e disfrutarem da comida e da bebida oferecida, dançavam “al compás de música brava y transcurrida media hora, se dispidieron a fin de ceder el lugar a outro grupo de parrandistas que de igual modo andaba recorrendo el barrio.”²⁵ (VIDAL, 2005:53). A mesma seguia *reyando* pelos campos, parando de casa em casa e repetindo o ritual durante toda a noite até raiar o Dia de Reis “sin que la venida del sol no alegrase porque terminaba una noche de placer.”²⁶ (ALONSO apud VIDAL, 2005:53), captando de forma sensível a atmosfera simbólica e devocional contida neste ritual que, em muitos aspectos, se assemelha às nossas Folias.

É possível entrever a dimensão desse festejo em Porto Rico também pelos relatos que afirmam que há algum tempo podia-se ver em povoados e campos, nos dias que antecediam o Dia de Reis, meninos oriundos de famílias pobres, disfarçados de Reis Magos, pedindo aguinaldo de casa em casa, através da oferta de canções natalinas, acompanhados de instrumentos musicais. Por meio das recordações da informante Dona Delfina Vidal nos conta que

los muchachos referidos vestían camisa y pantalones de distinto color entre sí, al igual que ocurría con las capas. Se tocaban con corona radial hecha de una plancha muy delgada de cinco de latón, pintada de dorado. Una corona llevaba una estrella, la otra una imagen de la luna y la tercera una cruz. Los “Magos” se cubrían el rostro con caretas de tela metálica muy delgada, policromadas para simular los rasgos de Melquior, Gaspar y Baltazar.²⁷ (2005:54)

²⁴ “...as *trullas* dos negros com suas bombas e bandeiras, e vestidos com faias de todas as cores, chapéus de três pontas com plumas e mil adornos raros com os quais gostam de enfeitar-se e pedir doações em uma linguagem especial, que geralmente participa de vários idiomas confusamente amalgamados.” (tradução própria).

²⁵ “ao compasso de música forte e passada meia hora, se despediram a fim de ceder o lugar a outro grupo de foliões que de igual modo andavam percorrendo o bairro.” (tradução própria).

²⁶ “sem que a vinda do sol não alegrasse, porque terminava uma noite de prazer.” (tradução própria).

²⁷ “Os meninos referidos vestiam camisa e calças de cor distinta entre si, igual ao que ocorria com as capas. Se tocavam com coroa radial feita de um ferro muito fino de zinco ou de latão, pintada de dourado. Uma coroa levava uma estrela, a outra uma imagem da lua e a terceira uma cruz. Os “Magos” se cobriam o rosto com máscaras de tela metálica muito fina, policromadas para simular os traços de Melquior, Gaspar e Baltazar.” (tradução própria).

As promessas de Reis, tradicionais e de caráter votivo, ou seja, feita em troca de uma dádiva a ser concedida pelos santos, ou mesmo por pura devoção, envolvem noites inteiras de cantoria e oração em homenagem a Santos Reis. Entre as diversas descrições feitas por Vidal, uma em especial me chamou a atenção, explicarei em seguida:

En el barrio rural de Espino, en las montañas de Lares, en enero de 1969, me tope en una vereda de la altura con un grupo de vecinos del lugar que iban a pie, de casa en casa, pidiendo aguinaldo a fin de pagar una de tales mandas. Eran personas sencillas y devotas, de recursos económicos muy limitados. Encabezaba el grupo referido una mujer de edad mediana que llevaba en sus manos un nicho de madera policromada, con una crucecita en la parte superior, que albergaba una representación escultórica de los Magos a caballo, rodeada de flores y milagros. Junto a la campesina iba un anciano muy encorvado. Les seguían numerosas personas (evidentemente familiares y amigos del anciano) y varios músicos con güiros, cuatros y guitarras, a fin de acompañar los aguinaldos y villancicos que de vez en cuando entonaban como parte del rito que efectuaban. Al preguntar sobre el motivo de la promesa, me respondieron que se hizo por la salud del anciano – abuelo de varios de los presentes – y que el dinero que obtuvieran durante el recorrido lo destinarían a cubrir los gastos de la celebración de un velorio cantado en honor de los Reyes. Al llegar al batey de las casas de los vecinos, la mujer a la cabeza de la comitiva se adelantaba con el nicho para que la familia que los recibía pudiera ver claramente a los Magos e adorarlos. De seguida algunos daban vivas a los Reyes y poco después los músicos y las personas que integraban el grupo cantaban a coro unos versos expresivos del propósito de la visita:

Los Tres Santos Reyes
Están a puerta
pidiendo limosna
para una promesa
[...]
Si no tienen nada,
nada nos darán
y los Santos Reyes
los perdonarán.
[...]
y con esto adiós,
que yo me despido
y los Santos Reyes
que se van conmigo.

Adiós, que me voy,
Que me voy diciendo,
Que viva, que viva,
la casa y su dueño.²⁸. (2005:61)

²⁸ No bairro rural de *Espino*, nas montanhas de Lares, em janeiro de 1969, me topei em uma vereda da altura com um grupo de vizinhos do lugar que iam a pé, de casa em casa, pedindo doações a fim de pagar uma de tais demandas. Eram pessoas simples e devotas, de recursos econômicos muito limitados. Encabeçava o referido grupo uma mulher de idade mediana que levava em suas mãos um nicho de madeira policromada, com uma cruzinha na parte superior, que dava abrigo a uma representação escultórica dos Magos à cavalo, rodeada de flores e milagres. Junto à campesina, ia um ancião muito curvado. Lhes seguiam numerosas pessoas (evidentemente familiares e amigos do ancião) e vários músicos com *güiros*, *cuatros* e violões, a fim de acompanhar os *aguinaldos* e vilhancicos que de vez em quando entoavam como parte do rito que efetuavam. Ao perguntar sobre o motivo da promessa, me responderam que se fez pela saúde do ancião – avô de vários dos presentes – e que o dinheiro que

Este testemunho impressiona pela similaridade que há entre muitos de seus elementos com Festas de Reis encontradas em outros países como o Peru e o Brasil. Entre essas diversas aproximações está o fato de uma mulher carregar em um nicho de madeira a imagem dos três Reis. Digo isto porque, em pesquisa de campo em Ollantaytambo – Peru, tive a oportunidade de presenciar uma procissão na véspera do Dia de Reis, onde pessoas da cidade, indígenas, visitantes e devotos (seguidos de diversas pessoas, como no relato), se revezavam na missão de carregar desde a Capela de Marcacocha (localizada em meio às montanhas) à cidade de Ollantaytambo, também um nicho de madeira, com uma cruz em cima, em que dentro se encontrava a imagem do Menino Jesus, a que chamam *Niño de Marcacocha* ou *Niño Melchor* (nome de um dos três Reis Magos), acompanhados também de música. O ato de carregar o nicho até as casas, como no relato e se adiantar para que os donos da casa possam receber a imagem e adorá-la, além dos versos proferidos diante dentro e fora da casa (dos promesseiros e devotos que geralmente, ano após ano, recebem estes grupos em cumprimento de promessa ou devoção), seguida de festa e danças após as rezas e rosários²⁹, como podemos observar no relato, também são elementos da estrutura ritual muito comuns nos giros das Folias de Reis brasileiras, sendo aqui o objeto-símbolo uma bandeira com a imagem dos Santos Reis. Sobre essas Festas de Reis no Brasil e no Peru, abordarei mais detalhadamente no capítulo 2.

Outro ponto que nos chama a atenção nas Festas da Reis porto-riquenhas, é o costume de, em alguns lugares, se dedicar um dia de festejo a cada Rei Mago, geralmente, após o dia 6 de janeiro quando se festejava aos três Reis, nos dias 7, 8 e 9 costumava-se render homenagem, através de velas, orações, *trullas*, aguinaldos, Vilhancicos e festas a Baltazar, Gaspar e Melquior, variando a cada localidade o dia dedicado a cada um dos Reis. Outro elemento que estrutura a festa é a *octava*, que corresponde ao período de oito dias imediatamente depois da Epifania (Dia de Reis) e a *octavita*, que são justamente os oito dias seguintes à *octava*, que segue estrutura similar aos outros dias festivos, como se

obtiveram durante a viagem o destinariam a cobrir os gastos da celebração de um velório cantado em honra dos Reis. Ao chegar a batente das casas dos vizinhos, a mulher à cabeça da comitiva se adiantava com o nicho para que a família que os recebia pudesse ver claramente aos Magos e adorá-los. Em seguida alguns davam vivas aos Reis e pouco depois os músicos e as pessoas que integravam o grupo cantavam em coro uns versos expressivos do propósito da visita: Os Três Santos Reis / Estão à porta / pedindo esmolas / para uma promessa [...] / Se não tem nada, / ada nos darão / e os Santos Reis / os perdoarão. [...] / e com este adeus, / que eu me despeço / e os Santos Reis/ que se vão comigo. / Adeus que me vou, / Que me vou dizendo, / que viva, que viva, / a casa e seu dono.” (tradução própria).

²⁹ Vidal (2005) descreve, a partir de relatos de seus entrevistados, sobre rosários de Reis que já a altas horas da noite se transformavam em grandes festas, em que bailavam os presentes até o sol raiar, danças como a mazurca e outros bailados.

desse continuidade à celebração. Em alguns locais também era costume celebrar o dia 6 de janeiro com um desfile, com a participação de três jovens que seguiam a cavalo pelas ruas da cidade disfarçados de Reis Magos e distribuindo doces às crianças. A procissão termina com um banquete de comidas típicas da temporada de Reis, servido aos fiéis, devotos e aos que acompanharam à peregrinação. A relação que se estabelece entre os Reis Magos e as crianças através de seus presentes e doces, garantem a transmissão e memória desta tradição. E não se pode deixar de registrar a presença, tradição e relevância dentro do festejo de se armarem *Nacimientos* ou *Belenes*, como nos outros países mencionados.

A minuciosa descrição que nos oferece Vidal (2005) sobre a tradição das Festas de Reis no país, somada a todo o material até então apresentado só detalha, enriquece e complexifica ainda mais esse emaranhado que une por fios grossos, e alguns quase invisíveis, esses países que compõem a rica e detalhada trama ainda inacabada e tecida dia a dia pelo tear multicultural latino-americano.

Em Cuba a Festa de Reis também cumpria papel importante em seu calendário de tradicional, guardando este país um elemento peculiar, que é a presença de *diablitos* como um produto híbrido da presença africana oriunda da importação e adaptação dos mesmos à ilha. Em Dia de Reis, os negros africanos se vestiam de *diablitos*, nome dado tanto à figura mascarada como à indumentária em si. Segundo Coluccio “los diablitos eran infaltables como comparsas o aisladamente, especialmente en el día de Reyes en que se hacían dueños de las calles dando saltos y *assaltos* [...]”³⁰ ([19-?]:53).

No México os Reis Magos também figuram entre as tradições culturais do país. Moraes (1999) oferece uma interessante descrição e análise da estrutura, organização e permanência da Festa de Reis, como manifestação da cultura popular religiosa, no mundo urbano mexicano realizando sua pesquisa tanto na Cidade do México (no bairro *Los Reyes*) como em São Paulo (bairro do Limão).

Coluccio ([19-?]) e também Silva (2006), em seus respectivos e generosos giros pelas América registram informações de grande relevância sobre a existência da Festa de Reis na Argentina, onde inclusive São Baltazar é venerado como padroeiro dos negros desde 1772, data em que, segundo Norberto Pablo Círio, “o Arcebispo de Buenos Aires autorizou a criar a Confraria de São Baltazar para os negros, mulatos e índios da cidade.” (apud SILVA, 2006:32). Esta organização de afroargentinos

³⁰ “os diabinhos não faltavam eram imprescindíveis como grupo ou isoladamente, especialmente n dia de Reis, que se faziam donos das ruas dando saltos e *assaltos* [...]” (tradução própria).

veio a se desativar em 1856 mantendo, todavia, o culto a São Baltazar, atualmente muito vivo na província de Corrientes. Esse culto se estendeu aos países vizinhos, algumas regiões do Paraguai e, notadamente, na capital uruguaia, Montevideú, merecendo de Gustavo Goldman um interessante estudo intitulado **Candombe: salve Baltasar!**³¹. (SILVA, 2006:32)

Na festa acima mencionada por Silva (2006), na província de Corrientes, na Argentina, é relatada por Salas (1990), que transcreve o trecho de uma canção de um compositor correntino (Oswaldo Sousa Cordero) típica desse festejo:

Festegan los 6 de enero
su función San Baltazar
el santo más candombero
que se puede imaginar

Por ser la de este santito
la junción de los cambá
ya armarón el balecito
los del barrio camba-cuá.³²
(SALAS apud SILVA, 2006:34)

Além da Argentina os autores registram e atestam a presença da Festa de Reis em países como El Salvador, Paraguai, Nicarágua, Guatemala, Santo Domingo, Bolívia, Equador e Uruguai, sobre os quais não entrarei em maiores detalhes não só pela escassez de bibliografia, como também pelo fato de muitos dos elementos presentes nestas festas já terem sido apresentados anteriormente, como a presença de *Nacimientos* ou *Belenes*, as procissões com a imagem do Menino Jesus e/ou dos Santos Reis, o costume de se cantar Vilhancicos e Aguinaldos entre outros elementos estruturais da festa, que se repetem nesses países guardadas suas especificidades.

Os autores também descrevem e analisam de forma breve a Festa de Reis no Brasil, Peru e Colômbia, mas sobre estes países, por serem justamente o recorte desta pesquisa, analisarei mais detalhadamente no capítulo a seguir. Lembrando que as diversas e diferentes Festas de Reis brevemente apresentadas nesse giro pelos países que compõem esse complexo político, cultural e social que chamamos América Latina, nem de longe esgota toda sua contingência, como também não pretende encerrar aqui o repertório incalculável de festejos dedicados aos Santos Reis, não só por seu aspecto incalculável e

³¹ Grifo do autor.

³² “Festegan os 6 de janeiro / sua função São Baltazar / o santo mais candombeiro / que se pode imaginar / Por ser este santinho / a junção dos *cambá* / já armaram o balezinho / os do bairro *camba-cuá*.” (tradução própria).

irrastreável em sua totalidade, como também pela impossibilidade de dar conta de todos os países que compõem a rica e complexa América Latina.

Seguimos adelante...

2 A FESTA DE REIS NO BRASIL, PERU E COLÔMBIA

A memória popular cria, reprocessa, reinventa, em decorrência de um processo dialético que sintetiza passado e presente. Um movimento de ações e reações encaminha um conjunto de fatores que lhe dão um sentido de contemporaneidade.

- Cáscia Frade -

O universo de festejos e rituais dedicados aos Reis Magos é vasto e riquíssimo, como pudemos observar. Isto porque não chegamos a abordar aqui os festejos realizados em outros países distantes geográfica e/ou culturalmente da América Latina das outras Américas ou mesmo da Europa (SILVA, 2006). Nesses países também há registro da realização de Festas de Reis, sendo inclusive a Alemanha o país onde atualmente se encontram as relíquias dos Reis Magos, ou seja, seus restos mortais, que hoje estão depositados numa urna dourada intitulada Relicário de Santos Reis. O caminho percorrido pelas relíquias é tão longo quanto a jornada dos três Reis, tendo sido identificados seus restos mortais no Oriente, posteriormente transladados à Catedral de Santa Sofia, em Constantinopla, no início do século IV, depois transportadas a Milão (Itália). Finalmente, no ano de 1164 foram retiradas do templo em Milão e levadas para Colônia (Alemanha) onde foi edificada uma Catedral gótica, cuja construção iniciou-se em 1248 e foi concluída somente em 1880. Hoje é conhecida como Catedral de Colônia e é onde atualmente encontra-se o Relicário³³ (SILVA, 2006).

Guardado o Relicário, restaram-nos as inúmeras tradições e mistérios que o imaginário popular foi capaz de construir em torno das também múltiplas facetas dos três Astrônomos, Reis, Magos, Santos que, apesar de não sabermos ao certo se eram três, se eram reis ou se eram santos, é possível perceber que deixaram um legado não só bíblico, mas que está espalhado por diversas partes do mundo, manifestando-se em múltiplas linguagens, seja na literatura, nas artes plásticas, no teatro, como nas manifestações da cultura popular.

³³ De acordo com Silva (2006), diversos autores descrevem as disputas e tentativas frustradas que se sucederam posteriormente, para que as Relíquias retornassem a Milão, o que ocorreu finalmente, mas de forma parcial, em 1903, quando “os Cardeais Andrea Ferrari, de Milão, e Antônio Fischer, de Colônia, acordaram em restituir uma pequena parte das Relíquias [duas fíbulas e uma tíbia] que, encerradas em uma urna, foram transladadas para o altar dos Reis Magos, na basílica de Santo Eustógio, culminando numa celebração de paz ocorrida na Epifania de 1904, em Milão.” (2006:24). A Basílica de Santo Eustógio é o atual nome da antiga Basílica de Santos Reis, em Milão, onde mesmo após o traslado das relíquias à Colônia, ali permaneceram o sarcófago de pedra em forma de tumba romana (que guardava as relíquias) e o altar dos Reis Magos (SILVA, 2006).

Diante desse leque de expressões devotadas aos Reis Magos, o difícil recorte se tornou necessário. Sendo assim, decidi partir das marcas deixadas pelas pegadas dos três Reis, começando pelas que encontrei em minha jornada pessoal em busca de seus rastros, seja por meio de encontros diretos com aqueles que insistem, ano após ano, em lembrar e rerepresentar a saga dos Reis Magos movidos por sua fé e devoção nos Santos Reis, seja através de encontros indiretos de quem, como quem busca um tesouro, folhea livros, jornais, pedaços de papéis, em bibliotecas, acervos públicos, acervos pessoais e, ao sinal do menor dos indícios...pergunta, rebusca, ouve testemunhos e relatos pelas ruas; e se não pode, a princípio, estar diretamente em contato com...vai atrás, então, de quem esteve e quem sabe assim, descobre algo mais. Esse foi o começo do começo dessa minha jornada.

E foi exatamente por meio desses encontros que tudo começou. Primeiro com a Folia de Reis, ainda pequena e, já mais madura, o reencontro; depois pelos livros, jornais, revistas, monografias, dissertações, teses, acompanhados pelo meu próprio giro pelos cantos do Brasil, literalmente, “caçando” Folias! E surge a oportunidade de viajar, de extrapolar as fronteiras nacionais, primeiro destino: Peru. E pensei: foi o primeiro e único país que Mário de Andrade, em suas missões folclóricas, chegou a conhecer. Um bom começo. Mas ainda estava distante dos festejos dedicados aos Reis Magos. Nesse primeiro momento somente artigos, livros e hemerográficos empoeirados catalogados pelas diversas bibliotecas que pude rastrear. Materiais que pareciam pouco visitados, pelo olhar de estranhamento dos bibliotecários diante da consulta sobre o tema. Numa tentativa de aproximação, chegaram-me algumas informações, relatos, testemunhos distantes de quem conhecia alguém que viu ou mesmo de quem viu de fato. E a cada descoberta, aguçava-se ainda mais a curiosidade e a necessidade do encontro direto. E eis que aqui no Brasil, de um italiano, veio-me a notícia de que na Colômbia também festejavam Reis, mas de uma maneira já um tanto diferente, seguida da oportunidade de conhecer o país. Mas desta vez a festa ainda se desenhava somente através dos livros e ganhava colorido nos documentários. Era preciso esperar, ou melhor, criar a oportunidade. Assim foi feito: da curiosidade fez-se o encontro.

Com as Folias de Reis não chamaria de reencontro, mas de mais um encontro dentre os que venho, ano após ano, mantendo com “meu” Mestre Luizinho e outros tantos mestres, foliões e palhaços que conheci ao longo de minha jornada iniciada em 2003. A base para a realização desta pesquisa foram as Folias de Reis que conheci no decorrer desses mais de dez anos de andanças, tendo como referência o Mestre Luizinho, fundador da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, a quem constantemente retorno

por laços afetivos e pela experiência e seriedade com que a cada ano vejo esse Mestre colocar sua Folia na rua ou mesmo ajudando outros mestres e donos de Foliás acompanhando e cantando em suas Foliás de Reis. Ao Mestre Luizinho e ao palhaço Cocó (Júlio César) devo a base do conhecimento sobre os Fundamentos de Reis e todo conhecimento mais, que só quem teve a oportunidade de estar na companhia desses mestres poderá desfrutar, conhecimentos estes que vão além do que a pesquisa acadêmica poderia mensurar, pois estão no campo do humano, do sensível, do afeto, da fé e da devoção. Aulas que carrego para a minha vida.

Com o *Carnaval de Riosucio*, diria que começou como um grande desencontro, em 2011. O que princípio parecia fascinante na primeira mirada do documentário *Una cita con el Diablo*, que carrega uma abordagem sociológica da festa, somado à informação de que a origem do festejo estava na Festa de Reis, pareceu-me também um excelente objeto para minha pesquisa. Mas a ida a Riosucio – Colômbia, que já começou cheia de obstáculos, nos primeiros dias de estadia na cidade e de observação do festejo, fez-me ter a sensação de que estava fazendo a coisa certa, mas no lugar errado. Perguntava-me todo o tempo diante das coisas que via, onde estaria a Festa de Reis naquilo tudo? Onde estariam os indícios, ainda que remotos, de que tudo aquilo um dia poderia ter sido um festejo devotado aos Reis Magos, para além do fato desse verdadeiro Carnaval realizar-se no dia 6 de janeiro, Dia de Reis? Nada ali, além da data, parecia fazer menção a esse passado tão distante do atual formato do festejo.

A leitura à primeira vista, de fato me fez ter a sensação de desencontro, mas aos poucos, num olhar mais atento, buscando ler as entrelinhas, fui percebendo que estava no lugar certo, na hora certa. Confesso que demorou um pouco para isso acontecer; ousou dizer que talvez somente ao final da festa, quando as luzes se apagaram, quando as praças palco da festa amanheceram vazias, quando já restavam somente as cinzas daquilo que, horas antes, figurava como um imenso *Diablo* tão aguardado pela população local e visitantes, que só aparece a cada dois anos para “abençoar” ou “amaldiçoar” os ali presentes, só depois de passada a euforia, pude me dar conta do que havia acontecido ali. A isso devo principalmente os testemunhos generosos de pessoas que há décadas se dedicam a realizar, estudar e salvaguardar esse Carnaval, a pessoas como o folclorista Julián Bueno, o artesão Beto Guerrero, ao escritor Arcesio Zapata, ao *matachín* Aníbal Alzate (*Caremusgo*) e, entre tantos outros, ao sociólogo Hernán Arango que, ao olhar a minha lista de entrevistados, atentou-me e questionou-me a ausência de mulheres e, como forma de marcar a presença feminina na história do festejo, levou-me ao encontro da doce

senhora Sofia, um testemunho vivo da história dessa festa, a única *matachín* do sexo feminino que conheci, da qual pude ler alguns versos e à qual devo as palavras mais sensíveis e densas, carregadas de história e simbolismo, sobre esse festejo tão vital para a comunidade riosucenha.

Na busca pelos indícios da realização, ainda nos dias de hoje, dos festejos que até então só conhecia pelos livros, recortes de jornal e relatos, fiz a difícil escolha e decisão de observar no ano seguinte, ou seja, em 2012, a Festa de Reis realizada na cidade de Ollantaytambo, no Peru. Este, digamos, chamaria de um “árduo” encontro. Não pelas mesmas dificuldades encontradas em Riosucio, mas porque para se chegar próximo a alguns elementos essenciais da festa, foram necessárias horas e mais horas de caminhada montanha acima. Dois, três, quatro mil metros de altitude, às 4h da manhã, em meio a um breu, que só quem estava lá, e pode chegar diante daquela capela rústica em meio ao Vale Sagrado, tendo colorida a paisagem pelas multicores dos tecidos indígenas dos nativos de Patacanha, denunciando o passado inca daquele lugar, poderia entender que a longa caminhada, de cerca de dez horas, estava justificada e compensada. A cada dia de festa o Vale se revelava mais Sagrado, às vezes profanado pelos seus dançantes mascarados com seus chicotes, máscaras de lã, narizes enormes que apontavam pelas mais inesperadas vielas de pedra e muralhas dos tempos do Império Inca, com danças variadas, já que também eram variados os grupos de mascarados, que pouco a pouco pude conhecer melhor: os *Herreros*, *Chucchu*, *Negrillos*, *Qhapaq K’achampa*, *Wallata*, *Sinkuy*, *Wayllascha*, *Qhapaq Qolla*. Também por essas vielas é que subiam e desciam as imagens dos três Meninos Jesus, transfigurados, ressignificados e rebatizados naquele minúsculo povoado, cada qual com o nome de um dos três Reis Magos – Gaspar, Baltazar e Melquior. Era hora de entender porque ali os Meninos eram três, porque ali Eles eram Reis e porque representavam os Santos Reis Magos, nesse festejo permeado de elementos ritualísticos que ficou conhecido como *Bajada de Reyes*.

Nas linhas abaixo apresento a descrição dos festejos em cada um dos países em que foram observados e estudados (Brasil – Folia de Reis; Colômbia – Carnaval de Riosucio; e Peru – Bajada de Reyes), tendo como base, principalmente, a pesquisa de campo, resultado das viagens realizadas, somadas à pesquisa bibliográfica feita nos países visitados e ao material já recolhido e analisado em pesquisas iniciais no Peru e na Colômbia durante os anos de 2008 e 2009 respectivamente. Apresento, desta forma, a origem e história dos festejos, os elementos estruturais dos mesmos no contexto cultural de cada país, seguido de análise identificando pontos de convergência e divergência,

processos de mestiçagem cultural e racial, intercâmbios e estado atual das festas. O material apresenta-se subdividido em três partes, que trata cada uma delas de um país e da estrutura e organização de suas Festas de Reis em seus devidos contextos.

2.1 A FOLIA DE REIS: RIO DE JANEIRO – BRASIL

A origem histórica da Folia de Reis brasileira, e as que se manifestam e se apresentam no estado do Rio de Janeiro não se diferem nesse aspecto, é basicamente a origem da Festa de Reis difundida pela América Latina, que abordei anteriormente. No Brasil adquire algumas especificidades, como em cada um dos países em que esse festejo se mantém vivo, não só por se tratar de um país distinto que, assim como os outros países, carrega suas especificidades culturais, mas porque dentro de nossa formação cultural, passamos por um processo de colonização basicamente português, diferente do restante da América Latina em que a presença espanhola foi mais marcante.

Em Castro e Couto (1961), Renato Almeida afirma que, entre os diversos folguedos, a Folia de Reis se apresentaria como uma das formas mais modernas, por aglutinar traços de Pastoris, Bailes Pastoris, Ternos e Ranchos de Reis. Nesse sentido seria relevante abordar aqui alguns aspectos dessas formas de folguedos populares.

O termo Rancho refere-se aos grupos que celebram uma data festiva da religião católica (Natal, Reis) através de danças, que Andrade definiu como danças dramáticas. Os Ranchos estão ligados à danças como a Burrinha, que ganha o nome de “Ranchos da Burrinha” ou o Bumba-meu-Boi, chamado de “Rancho do boi”. O que aproxima os Ranchos da Folia de Reis é o fato de que ambos celebram os Reis. O Terno, abreviação do termo “terno de pastores”, seria sinônimo de grupo. Acontecem na noite de Reis, quando homens e mulheres saem pelas ruas, fantasiados como nos Pastoris, em forma de folia, cantando e dançando, acompanhados por uma pequena orquestra ou conforme o termo utilizado por Andrade “orquestrinha”, de formato rudimentar, composta de sopros e cordas dedilhadas; caminhando em direção a uma igreja ou um presépio. Outra designação para os Ternos é dada em Andrade por Guilherme de Melo, para o qual os Ternos seriam “grupos de família de boa sociedade [...] os quais angariando entre os associados, doces, frutas e bebidas, pra não serem pesados ao dono da casa onde tencionam tirar Reis [...] vão pelas ruas em préstito a dois de fundo, precedidos de um

Cisco³⁴.” (apud ANDRADE, 1989:510) em direção ao presépio diante do qual realizarão suas cantorias e danças. Conforme Andrade (1989), esse tipo de atitude obrigava o dono da casa para a qual a folia se dirigia, depois de avistado o Terno, deixar a casa fechada e ir deitar-se fingindo estar dormindo. Assim, ao chegar à porta da casa, o coro iniciava sua cantoria anunciando a visita dos Reis Magos, seguida de uma chula pedindo permissão para entrada na casa³⁵.

Assim, Ternos e Ranchos se misturam na nomenclatura popular, que chama ao Rancho de Terno e vice-versa, mas uma coisa é clara: tanto uma quanto a outra seriam designações utilizadas para se referir aos grupos de indivíduos que participam da representação de um Reisado ou de alguma outra dança dramática ou mesmo, somente de um cortejo (principalmente janeireiros e reiseiros). Uma distinção brasileira feita entre Terno e Rancho define o primeiro como uma organização burguesa, e o segundo como uma organização popular; esta seria uma distinção generalizada de suas respectivas estruturas. Outra diferenciação que também é feita entre os dois termos diz respeito às suas origens, sendo o primeiro, conforme Andrade (1989, 2002), senão de origem, pelo menos de inspiração cristã, ligado aos cortejos pastorais que caminham em direção à adoração do Menino Jesus no presépio e o segundo de origem pagã, ligado às religiões originariamente acristãs ou “pré-cristãs”, ou seja, cortejos místicos vinculados a alguma forma de adoração ou celebração de uma espécie de Ressurreição ou de algum deus (totem).

Os Ternos estão muito associados ao Pastoril (de origem diretamente relacionada aos Vilhancicos), cujo formato se aproxima da forma adotada pela Folia de Reis. O Pastoril trata-se de uma dança dramática (difundida no Nordeste e na Bahia) de origem europeia (Península Ibérica), que também acontece no período natalino. Em sua estrutura representativa divide-se em três partes: a anunciação do nascimento de Cristo aos pastores e sua adoração, a adoração feita pelos três Reis Magos, vindos do Oriente e, por último, o massacre dos inocentes³⁶. Os dois primeiros temas seriam os propriamente brasileiros

³⁴ Cisco seria uma espécie de orquestra, uma “orquestrinha”, composta de músicos populares amadores, que vestidos de branco desfilam, tocando as músicas de ouvido (ANDRADE, 1989:143).

³⁵ Chamo atenção para o fato de que presenciei este comportamento ritual, durante a pesquisa de campo, junto à Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, na ocasião da visita a uma casa, como parte do cumprimento de sua jornada.

³⁶ Em viagem ao Peru, realizada em agosto de 2008, tive oportunidade de recolher alguns relatos e documentos que atestam a existência da chamada Bajada de Reyes, manifestação equivalente à Folia de Reis brasileira. Na Biblioteca Nacional del Peru, tive acesso à documentos hemerográficos que fazem referência a uma encenação que acontece durante o período natalino denominada *La matanza de los niños*, relativo ao episódio bíblico da Matança dos Inocentes, somado à relatos orais sobre o tema. Sobre este assunto ver Beyersdorff (1988), Olivari (1974) e Romaña (1998).

e que ainda se conservam vivos em nossas manifestações populares. Semelhante às Folias de Reis, o Pastoril brasileiro é dançado em frente ao presépio, uma herança de origem italiana que acabou sendo inserida no Pastoril aqui representado. Nele, assim como nas diversas manifestações espontâneas populares, está presente o elemento fundamental de qualquer forma de drama, isto é, a luta de um bem contra um mal, relacionada não só à noção de perigo e salvação, mas também à noção primária de morte e ressurreição, que aparece como o núcleo temático dentro da Folia de Reis, que consolida esse elemento dicotômico através da presença da figura do palhaço. Na Folia o bem estaria representado pelos Magos e o mal por Herodes (FRADE, 1997). Conforme Monteiro:

No palhaço da Folia concentra-se a dualidade do comportamento humano: ele é a encarnação do conflito, o mal que ao final do drama da Jornada se transforma no bem. Ele evolui e dinamiza toda a Folia com suas danças, volteios, sons e versos sobre as situações do cotidiano, quebrando a seqüência dos cantos sacros, das profecias e louvores. Ele é o mascarado negro que transforma a narrativa nestes momentos ímpares. (2004:107)

Outro folguedo importante para a compreensão da Folia de Reis são os Reisados. Conforme Andrade (1989), a palavra Reisado, derivada do termo “Reis”, nome dado ao ato de pedir prendas ou dinheiro de porta em porta na véspera do Ano Novo (31 de dezembro) e do dia de Reis (6 de janeiro) passou, no Brasil, por um processo de transformação, no qual se masculinizou. O termo originário de Portugal seria “Reisada”, representando os autos apresentados sobre um tablado, que tinha ao fundo um pano de chita, que servia como entrada e saída dos atores, como uma espécie de coxia. O autor vê as Reisadas como espécies de autos natalinos que, somadas aos Pastoris, seriam uma forma de “teatro profano evolucionado dum teatro primitivo de função essencialmente religiosa (2002:35), tendo entre seus diversos personagens, os reis Baltazar, Belchior³⁷ e Gaspar. Essa semelhança faz com que muitas vezes se confunda o Reisado com a Folia de Reis. Mas é importante reforçar que entre essas duas manifestações há uma diferença essencial: o Reisado não possui bandeira, ou seja, não tem um santo padroeiro, elemento fundamental e indispensável dentro da Folia de Reis. Outro aspecto divergente relaciona-se à participação de mulheres, que dentro da Folia de Reis ocorre com menos frequência que nos Reisados.

³⁷ Também chamado de Melchior ou Melchor. Podendo encontrar-se escrito da seguinte forma Belquior ou Melquior.

Em resumo, a Folia de Reis foi trazida para o Brasil no século XVI através dos portugueses e já naquele tempo, reuniam-se grupos de homens, cancioneiros do catolicismo ibérico inspirados na jornada natalina das pastorinhas dentro da qual aparecem as figuras dos Reis Magos e que também pertence ao ciclo natalino. Aqui chegando, mesclou-se à cultura indígena (nativos) e africana (dos negros trazidos da África no período da escravidão – século XVI), o que hoje se reflete claramente dentro da Jornada através da figura do palhaço. Tornou-se aqui uma manifestação popular que pode ser considerada uma forma de expressão do teatro popular. Isso se confirma nas seguintes palavras:

As folias e bandeiras são [...] atividades folclóricas de origem portuguesa que em território nosso se reinterpretaram, absorvendo conteúdos das culturas indígenas e africanas, gerando produtos nacionais tipificados que, etnográfica e antropologicamente, ajudam a compreender o perfil psicológico e cultural do homem brasileiro. (FRADE, 1980:99)

No estado do Rio de Janeiro, principalmente no Vale do Paraíba³⁸, a história das Folias de Reis³⁹ se relaciona diretamente com nosso passado colonial. Por ser o Vale do Paraíba, formado por parte dos municípios dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, esta região apresenta-se como testemunho e sede de fatos que mudaram o curso da história de nosso país e é como uma síntese, que ilustra o processo de colonização ocorrido no Brasil. Inicialmente habitado pelos índios Araris (ATHAYDE, 2005a), Coroados (ATHAYDE, 2005b) e, em sua maior parte, pelos índios Purís⁴⁰, com a vinda dos colonizadores, em geral portugueses, a população indígena foi dizimada quase que em sua totalidade, através da contaminação proposital das fontes de água com o vírus da varíola (ROSA, 2003). Restando assim, poucos indícios historiográficos dos índios dessa região. Com a chegada das primeiras mudas de café no final do século XVIII e início do século seguinte, o Vale tornou-se a base da política cafeeira instaurada no Brasil, que prosperou ao longo do século XIX, período que ficou conhecido como Ciclo do Café.

Para trabalhar nas lavouras foi trazido da África um incontável número de negros bantos escravizados, oriundos da região do antigo Reino do Congo, que se espalharam pelas diversas fazendas de café das cidades do interior do Vale. Nesse mesmo período, conforme Lima (2007) houve a “1ª Invasão Mineira”, em que famílias inteiras vieram de

³⁸ Este nome é atribuído ao complexo de cidades que se instalaram às margens da bacia do Rio Paraíba.

³⁹ Sobre as Folias de Reis no Vale do Paraíba ver Silveira (2009).

⁴⁰ Ver Rugendas (1989).

Minas Gerais para trabalhar nas lavouras de café; vieram também, do litoral para a serra “portugueses, comerciantes da corte, aristocratas, burocratas do Reino e do Império, entre outros que, estimulados pelo governo através do fornecimento de sementes da rubiácea e de terras, vieram para a região plantar café.” (2007:16). Mas os “Barões do Café”, não prosperariam por tanto tempo, numa sequência de erros técnicos e de estratégia em sua política cafeeira, somada à proibição do tráfico de escravos e a posterior abolição da escravatura, em 1888, no final do século XIX e na passagem para o século XX, a produção de café vivenciou uma forte crise em sua produção, entrando em decadência rapidamente e levando a maior parte das fazendas à falência.

Com a falência dos barões, muitas fazendas foram abandonadas ou vendidas, juntamente com suas terras já desvalorizadas, a preços baixíssimos, “em alguns casos praticamente doadas.” (LIMA, 2004:21). Diante disso, as terras desgastadas pelas plantações de café, dariam lugar à produção leiteira, ocorrendo neste momento a chamada “2ª Invasão Mineira”, agora de famílias que vinham acompanhadas de seu gado leiteiro, produção esta que prosperou no Vale até o início do século XX, com destaque à produção de alguns municípios do estado, originados a partir das fazendas e seus povoados, como a Fazenda Barra Mansa⁴¹, em torno da qual surgiu o município de Barra Mansa, do qual o povoado de Santo Antônio de Volta Redonda foi por muito tempo distrito (desde 1926).

Com o fim do Império e a instauração da República, a história do Vale do Paraíba tomaria novos rumos. Com Getúlio Vargas e seu projeto desenvolvimentista, iniciou-se em 1941 a construção da primeira usina siderúrgica brasileira e a maior da América Latina, a CSN, Companhia Siderúrgica Nacional, erguida em Volta Redonda, que passaria a ser chamada de “Cidade do Aço”. A construção da siderúrgica, inaugurada em 1946, mudaria os rumos de todo o país, inaugurando a era industrial brasileira.

Para trabalhar na construção da CSN, migraram negros descendentes de escravos de diversas regiões: do próprio Vale, vindos das fazendas de café, da região de Minas, onde escravos trabalharam durante o Ciclo do Ouro, e dos estados da Bahia, Maranhão e Pernambuco, em que negros escravizados serviram de mão-de-obra nas plantações de cana-de-açúcar; além de trabalhadores rurais e mineiros (ATHAYDE, 2005b), estes

⁴¹ Barra Mansa chegou a ser a maior bacia leiteira do Brasil e é hoje, uma das maiores produtoras de leite da região.

últimos chamados de “arigós⁴²”, e os norte-americanos, que financiaram a construção da usina em troca do apoio brasileiro aos países aliados na 2ª Guerra Mundial.

Sabe-se muito pouco da história dos índios Purís, que ocuparam a maior parte a região do Vale, mas há alguns estudos sobre o tema, como o de Rosa (2003), que afirma que o termo “purí” significaria “puro” ou “povo miúdo” (de baixa estatura) e que esses seriam índios extremamente dóceis e musicais (LIMA, 2009). Além da constatação da musicalidade dos índios que ocuparam a região do Vale, há diversos registros sobre a presença negra nas já mencionadas bandas de escravos, atestando sua forte e rica musicalidade e sua influência na produção musical brasileira.

O Vale do Paraíba, que engloba parte do estado do Rio de Janeiro, região eixo no processo de transição de uma economia agropastoril para uma economia de base industrial, deste ponto de vista, pode ser lido como uma síntese da formação cultural brasileira. É justamente nessa região que vão emergir as diversas manifestações da cultura popular, entre elas a Folia de Reis, que são o testemunho vivo, performando a cada dia pelas ruas, a síntese do processo da formação cultural brasileira.

A Folia de Reis é uma manifestação da cultura popular brasileira que a cada ano reconstrói a passagem bíblica que narra a jornada dos Reis Magos, guiados pela estrela de Belém, rumo ao Menino Jesus nascido. Nas mãos do povo, os textos bíblicos adquirem novas feições. São interpretados, relidos e adaptados pela sabedoria e religiosidade popular, que opera constantes transformações, como podemos constatar a partir do relato do mestre Luizinho, pertencente à Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, que assim narrou um trecho referente à mesma passagem do Evangelho de Mateus, deixando entrever sua leitura e recriação:

Olha, isso aí é desde o princípio da história, porque a história reza isso, a história conta isso, porque os três Reis Magos, quando voltaram, regressaram para sua terra, eles não voltaram pelo mesmo caminho que eles vieram. Tiveram um sonho e um anjo revelou pra que eles voltassem por outro caminho pra fugir do rei. E os soldado, os três soldado que estavam seguindo os Reis Magos, se perderam e depois se arrependeram de tudo, se arrependeram de tudo e foram, voltaram com os três Reis. Então, o que é que acontecia: os reis voltaram anunciando que tinham adorado Jesus e que nasceu o Salvador do mundo e os soldados, com aquelas roupas de soldado, soldado era taxado como pessoa ruim, então, os três Reis, voltando, eles arrumavam comida, alimentação e os soldado não, então, um dos três Reis, o mais velho, se não me falha a memória é...Rei Gaspar...Gaspar ou Baltazar, um dos dois

⁴² “Arigó” é o nome de um pássaro típico de Minas Gerais, que tem como característica peculiar, o costume de voar longas distâncias em busca de alimento. O voo desses pássaros foi uma imagem que ficou associada ao movimento migratório realizado pelos mineiros, que se mudaram para Volta Redonda para trabalhar na usina.

disse pra: “– Vocês se enfeitam, pega um couro de boi, coloca no rosto, pra que vocês consigam ir. Vai falando anedota, brincando, pra que vocês consigam comer, porque se não vocês vão morrer de fome”. E pra que não ficassem aparentando aquela veste de soldado.⁴³

Encontrada, principalmente, nos estados da região sudeste, entre eles o Rio de Janeiro, mas ocorrendo também em outras regiões do país, a Folia de Reis inicia seu ciclo ritual no dia 24 de dezembro (véspera de Natal), quando sai à meia-noite para só retornar no dia 6 de janeiro, Dia de Reis. No estado do Rio de Janeiro, as jornadas costumam sair novamente no dia 7 de janeiro ou permanecer direto no giro⁴⁴, para cumprir a jornada de São Sebastião, retornando somente no dia 20 de janeiro, dia do santo padroeiro da cidade. Há indícios de que esta data teria sido incluída no calendário da Folia por influência da charola⁴⁵, uma dança de origem portuguesa com estrutura ritual semelhante a da Folia de Reis e que no Brasil adquiriu uma variante, a “Charola de São Sebastião”.

Tradicionalmente, os integrantes da Folia de Reis são chamados de “foliões” ou de “foliões de Santos Reis” e cada membro da Folia exerce uma função dentro do grupo e durante o processo ritual. Com exceção do palhaço, vestem-se com fardas similares aos fardamentos militares, feitas de tergal, cetim, náilon ou algodão, conforme disponibilidade financeira do grupo (FRADE, 1997) e usam quepes adornados com paetês, miçangas, espelhos, fitas ou flores. O Contramestre e o Mestre apresentam em suas indumentárias, adereços que os destacam dos demais como: fitas ou faixas cruzadas no peito, capas de renda ou ombreira. As Foliás costumam ter no mínimo 12 componentes, o que alguns estudiosos relacionam ao número de 12 apóstolos (MONTE-MÓR, 1992; BITTER, 2008), mas apresentam-se em média com cerca de 20 integrantes, que se estruturam da seguinte forma⁴⁶:

Mestre: também nomeado como embaixador é a figura de autoridade suprema, é ele quem coordena e comanda todo o grupo, que fica sob sua total responsabilidade. É também o responsável pela cantoria, iniciada e encerrada pelo apito⁴⁷ que carrega consigo

⁴³ Entrevista realizada pela autora com Luiz da Conceição Coelho Carvalho (mestre Luizinho – Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 24 de janeiro de 2004, em Volta Redonda – RJ.

⁴⁴ Giro é o nome dado ao percurso traçado pela Folia durante o período ritual de suas andanças.

⁴⁵ Ver Bitter (2008).

⁴⁶ Ver Frade (1976), Brandão (1977), Castro e Couto (1961), Amorim (2007), Chaves (2003), entre outros.

⁴⁷ Sobre o apito, Bitter observa em nota: “O apito é um objeto distintivo do mestre, sinal de autoridade. Somente ele pode usá-lo” (2008:50). Além de funcionar como um código sonoro do ritual. Andrade (2002) aponta também para a origem africana e ameríndia do uso do apito, já praticado em suas danças rituais, ao mesmo tempo que reforça o fato de não haver encontrado, ao longo de seus estudos, referências sobre o uso europeu do apito em suas danças, a não ser por influência africana e ameríndia.

(ANDRADE, 2002:67), pois é quem irá puxar os cantos, entoados em primeira ou segunda voz. As músicas e versos são quase sempre de sua autoria. É ele quem determina o percurso a ser traçado, a disciplina do grupo e a festa. O mestre também é o responsável por todas as necessidades do grupo como instrumentos, indumentária, bandeira, entre outras, como chamar os foliões à responsabilidade, suspendendo temporariamente o consumo de bebidas⁴⁸, mais comumente a cachaça, um hábito entre os grupos de Folia, que costumam beber antes e depois das apresentações, um costume que já faz parte do contexto cultural dos foliões. É importante frisar também, que é o mestre a figura responsável pela transmissão dos chamados “Fundamentos de Reis”, que são as regras internas do grupo, referentes não só a sua hierarquia e estrutura, mas às próprias leis existentes dentro do processo ritual religioso; uma espécie de dogma que deve ser seguido e respeitado por todos os componentes da Folia de acordo com a sua função. Em alguns casos, o mestre divide sua responsabilidade e liderança com o contramestre ou com o dono, sendo que este último poderá auxiliá-lo em todos os aspectos, mas não substituí-lo durante o ritual, pelo fato do dono, na maioria das vezes, não possuir o dom de versar, substituição que geralmente é feita pelo contramestre.

Contramestre: ocupa a segunda posição dentro da hierarquia da Folia; funciona como uma espécie de assistente ou gerente, como também é chamado, ou substituto eventual do mestre. É o responsável pelo recolhimento dos donativos e é também quem irá completar as cantorias, harmonizando com o mestre sempre numa terça abaixo ou acima. Outra característica do contramestre, é que este costuma estar acompanhado de sua viola, atuando também como o violeiro da Folia.

Bandeireiro: também chamado de bandeirista, alferes de bandeira ou folião do ano (nomeado no final da festa do ano anterior), é o encarregado de conduzir a bandeira dos Santos Reis à frente da Folia. Dentro da organização do grupo, esta é uma função de grande responsabilidade e costuma ser ocupada por indivíduos que cumprem pagamento de promessa. Portanto, pode ser tanto um membro da Folia como uma pessoa de fora, que não necessariamente atua como integrante permanente do grupo, mas que está envolvida

⁴⁸ Bitter faz menção a este fato diversas vezes ao longo de sua tese, acreditando ser o consumo excessivo de bebidas alcoólicas, um dos fatores que comprometem o ritual da Folia, apresentando-se como uma ameaça a este empreendimento. Bitter entende o álcool como “um componente simbolicamente poluente”, que coloca “o precário equilíbrio da relação entre foliões e devotos sob ameaça.” (2008:46).

com a Folia em uma data precisa, desde o momento em que faz a promessa direcionada aos Santos Reis. Este ritual deve ser seguido durante sete anos⁴⁹ consecutivos depois de feita a promessa. Caso não cumpra o tempo determinado, a promessa, de acordo com o “Fundamento de Reis”, se invalida.

Instrumentistas e cantores: foliões responsáveis por executar as músicas, denominadas toadas, e entoar os cantos. A música é de estilo responsorial⁵⁰; recebe este nome por se tratar de uma cantoria que é puxada pela voz do mestre e respondida pelo grupo em duas ou três vozes:

Ele canta e em primeiro lugar, os versos que os outros foliões responderão com o complemento de uma estrofe. Durante a cantoria ele se coloca de frente para um outro folião que comanda a resposta do canto religioso e que, por isso mesmo, recebe este nome: “resposta”. Estes dois cantadores principais fazem-se acompanhar de violões e/ou de violas. (CASTRO E COUTO, 1977:7)

Os foliões são nomeados de acordo com os instrumentos que tocam – violeiro (viola), pandeirista (pandeiro), caixeiro (caixa), sanfoneiro (sanfona), trianguero (triângulo), entre outros – ou conforme suas vozes – contralto, requinta⁵¹ ou tiple e um folião que entoa o agudíssimo sopranino, que é uma característica inconfundível não só dentro da Folia de Reis, mas das folias em geral. Sendo a toada possivelmente uma derivação dos primitivos cantos de igreja, do catolicismo popular ibérico, o sopranino representaria dentro da Folia uma provável reminiscência da voz dos *castrati*⁵² da música litúrgica do passado, que eram homens que substituíam o tom agudo da voz das mulheres, no período em que estas não tinham acesso aos coros das igrejas (FRADE, 1980:96).

Palhaços: são os representantes dos soldados de Herodes, perseguidores do Menino Jesus. São encarados também como a personificação do próprio Herodes e por isso associados

⁴⁹ Uma vez feita a promessa a Santos Reis, ela deve ser cumprida durante sete anos consecutivos ou por seus múltiplos: quatorze, vinte um e assim sucessivamente. No caso do falecimento da pessoa que fez a promessa, como de um mestre, por exemplo, o ideal é que outro assumira essa responsabilidade, pelo menos até completar o ciclo de sete anos. É interessante observar que na numerologia cristã o número sete aparece como significando a perfeição, por isso os ciclos de sete dias e outras diversas referências ao número sete, que aparecem ao longo das páginas da Bíblia, como a própria “Criação”, que teve a duração de sete dias.

⁵⁰ Possivelmente derivado do termo “responso”, referente aos “versículos rezados ou cantados alternativamente por dois coros, depois de certas leituras litúrgicas.” (FERREIRA, 2000:602).

⁵¹ Chamado também de soprano, tripa ou tipe (corruptela de tiple), voz de falsete.

⁵² Esses homens recebiam este nome pelo fato de terem ainda jovens (no período de mudanças hormonais), seus testículos violentamente mutilados, castrados, para preservar a voz aguda característica dessa etapa de crescimento, para que pudessem alcançar os tons mais agudos dentro do coro da igreja, já que a participação das mulheres não era permitida.

à figura do demônio, “o cão”, diabo, satanás ou Exu. É o elemento comumente tratado como profano dentro da Folia. Dançam a chula, composta de dança e versos de tom satírico, moral e/ou religioso, vestem uma roupa feita, em geral, de tecidos com grandes babados ou mesmo retalhos de tecidos, também denominada farda, podendo vir acompanhada de capa; utilizam máscaras e carregam um bastão, distinguindo-se por esses aspectos dos outros foliões.

Mestre Palhaço: também chamado de “vovô palhaço”, este cargo geralmente é ocupado pelo palhaço mais antigo na Folia ou aquele que demonstrar maior conhecimento dos “Fundamentos de Reis” e na sua própria representatividade, revelando grande habilidade em versar e dançar a chula. Assim, por ser o palhaço mais experiente e portador de profundo conhecimento dos Fundamentos que estruturam a Folia, na ausência do mestre por algum imprevisto, ele será um dos foliões cotados para assumir esse cargo provisoriamente. Vale ressaltar que muitos mestres de Folia, iniciam suas “carreiras” como palhaço e depois de anos nessa função e após legitimar diante do grupo todo o conhecimento adquirido, vêm a tornar-se mestre; isto se deve, principalmente, ao fato de que a habilidade de versar é comum aos mestres e aos palhaços de Folia de Reis.

Existem outras pessoas envolvidas direta ou indiretamente com a Folia, podendo ou não segui-la, durante a jornada. Dentre as que não seguem está o festeiro, que é o dono da casa “da entrega”, ou seja, o ponto de chegada da Folia no dia 6 de janeiro (ou 20 de janeiro, no caso do estado do Rio de Janeiro). Assim como o bandeireiro, este é escolhido sempre ao final dos festejos de cada ano. O festeiro, como o próprio nome já diz, é o responsável pela Festa de Reis. Há também os donos, que conforme Brandão (1977) são os moradores das casas que servirão de pouso para os foliões. Há outras definições de dono, como a que é dada por Luizinho, mestre da Folia de Reis pesquisada, afirmando ser este o “dono da promessa” dirigida aos Reis Magos. As outras pessoas envolvidas são as que acompanham a Folia durante a jornada e são, em sua maioria, devotos dos Santos Reis, que estão ali para cumprir uma promessa devotada aos santos.

Durante sua apresentação a Folia de Reis segue um percurso ao qual se dá o nome de giro ou jornada⁵³. A trajetória ganha este nome pelo fato de que o ponto de partida

⁵³ O termo “jornada” também era utilizado tradicionalmente para dar nome ao teatro ibérico, mais precisamente para referir-se aos diversos episódios que compunham uma dramatização encenada. Ver Cascudo (2002).

coincide com o ponto de chegada. Esse processo ritual acontece da seguinte forma: algum tempo antes do dia 24 de dezembro, o mestre da Folia fica encarregado de visitar algumas casas, que servirão de “pousos”, ou seja, uma espécie de pensão ou alojamento, lugar no qual os foliões poderão almoçar e jantar – chamado respectivamente de pouso de almoço e pouso de janta – e repousar. Após a determinação dos pousos, o roteiro é decidido entre o folião do ano, o mestre e o contramestre. A jornada é cumprida de forma que se inicie a leste (Oriente) e termine a Oeste (Belém)⁵⁴. Durante essa jornada a Folia vai fazendo suas paradas de um pouso a outro e visitando as casas para anunciar a palavra dos Santos Reis e para pedir donativos ou contribuições. A cada dia a Folia parte de um pouso, no qual os foliões passaram a noite, em direção ao pouso onde irão almoçar e em seguida para o pouso no qual jantarão e passarão a noite e de onde partirão no dia seguinte para continuar a jornada. Seu ponto de partida é a casa do folião do ano e, seu último pouso, a casa do festeiro, onde acontecerá o fechamento do giro e a festa⁵⁵. No caso do estado do Rio de Janeiro, o giro só se encerra no dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião (padroeiro da cidade). Há também a Festa de Arremate (ou Remate), que encerra todos os festejos de Reis; é uma festa caracterizada pelo encontro de diversas Folias, que comparecem uniformizadas, pela presença de grande quantidade de espectadores e pela abundância de comida. No caso das Folias do interior do estado não se costuma convidar outras Folias para a festa, sendo esta restrita ao grupo. Joaquim Manuel de Macedo nos dá uma importante descrição de uma tirada de Reis:

E enfim o dia de Reis fazia-se muito apreciado pelas cantatas de Reis, que começavam na noite de cinco e repetiam-se na de seis de janeiro. Eram numerosos os Reis que corriam a cidade, cantando às portas das casas das famílias amigas, que ofereciam a esses obsequiadores ceias opíparas e riquíssimas mesas de doces: havia cantador de Reis que atacava dez ou doze ceias em uma noite, e não tinham indigestão. Os cantadores de Reis compunham-se de mancebos e moças, de ordinário vestidos à camponesa, e de alguns mascarados a quem competia alegrar as companhias, provocando risadas. Percorrendo a cidade em diversas direções, reuniam-se enfim todos os cantadores de Reis no pátio do convento da Ajuda, onde terminava a festa alegremente em um outeiro mais ou menos brilhante: as freiras davam motes das janelas e por entre as grades e os poetas glosavam como podiam e de improviso, mas quase sempre com metrificacão livre. (apud ANDRADE, 2002:63)

⁵⁴ Sobre o giro da Folia, ver Brandão (1977).

⁵⁵ É necessário apontar que ao longo dos anos a estrutura ritual da Folia de Reis sofreu uma série de transformações, como forma de adaptar-se à nova realidade social.

Durante a jornada, a Folia realiza uma série de cantorias ou toadas. A primeira delas é a cantoria de saída que dá início ao giro; este é momento em que a Folia se concentra e as recomendações e rezas são proclamadas pelo mestre. Dentro e fora das casas visitadas pela Folia, também são realizados cantos, entre eles os cantos de chegada e pedido de licença, através dos quais a Folia é recebida pelo dono da casa, realizando assim a saudação e a reza, chamada de profecia, já dentro da casa; por último, a cantoria de despedida, em que a Folia se despede da casa e de seu dono. Essa sequência se repete em todas as casas visitadas. No momento em que a Folia encerra sua jornada, há o canto de chegada, na maioria das vezes realizado na casa do festeiro, do dono ou mesmo do mestre, diante do presépio ou da própria bandeira da Folia.

Além das cantorias, realizadas em cada casa visitada, existe a chula do palhaço, que ocorre sempre após a cantoria de despedida, fora da casa, normalmente no quintal ou na rua. Ao som dos instrumentos, em sua maioria, neste momento, de percussão, acompanhados da sanfona (acordeom), executados em ritmo acelerado, ou seja, “música-de-pancadaria”, dançam os palhaços mascarados com extrema velocidade, executando passos e acrobacias caracterizados por um elevado grau de dificuldade em sua execução. Sobre a ênfase na percussão neste momento em que acompanha a dança dos mascarados, após a despedida, Andrade afirma:

Já a música-de-pancadaria, a percussão, é pra exorcismo dos espíritos maus, do malefício. As batidas, palmas, chicotadas da Klopfnacht (85, I, 1191) e outras ocasiões, são práticas claramente exorcisadoras. [...]. E também nessas ocasiões os indivíduos do cortejo costumam andar feiamente mascarados, na intenção de pôr em fuga, com maior facilidade, os espíritos maus. E ainda nesses cortejos pagãos da Europa atual, conforme a dádiva, as Despedidas são também de benção ou maldição. Todos esses costumes existem em nossos Reis. A música, os mascarados exorcisadores, as Despedidas de bem – ou maldizer, tudo persevera, desabusadamente concebido, só pra divertir, imaginam. (2002:62)

Além da dança, o palhaço declama versos, tentando estabelecer um diálogo jocoso com o morador, na maioria das vezes como uma forma de persuadi-lo, para que este lhe atenda um pedido (geralmente dinheiro, comida ou bebida).

No que tange às funções e restrições do palhaço, ao longo da jornada, este está impedido de passar à frente da bandeira, que geralmente fica oculta sob um véu ou pelas fitas, permanecendo sempre atrás e escoltando-a, semelhante ao movimento realizado pelos mestres-salas das escolas de samba. Como um representante dos soldados do rei Herodes e sendo a bandeira o símbolo máximo da Folia, carrega consigo uma simbologia

do sagrado, que não condiz com o papel por ele representado. Outro aspecto que poderia explicar este fato é pensar na bandeira como um símbolo de proteção, como a materialização dos Santos Reis, funcionando como um escudo para a Folia e, ao mesmo tempo, como o estandarte que a identifica. Passar à sua frente significaria não só um desrespeito àquilo que ela representa, mas também uma exposição, na medida em que se extrapola sua área de proteção, ou seja, sair do raio de sua atuação significaria estar desprotegido. É interessante observar, em relação ao posicionamento do palhaço e sua circulação que, ao mesmo tempo em que o palhaço não pode passar à frente da bandeira ou aproximar-se muito dela, guardados alguns momentos específicos do ritual, é recomendado a ele também que não se afaste muito da bandeira enquanto a Folia realiza seu giro, principalmente à noite, sob o risco de desaparecer ou mesmo levar uma surra sem saber quem está batendo, conforme narraram alguns palhaços. Mestre Luizinho descreve um episódio em que forças sobrenaturais atuaram sobre um espectador que acompanhava a Folia:

Pô, eu via meus tios fazer tanta coisa. Já vi gente pegar, chegar perto vendo Folia de Reis assim e pegar um troço ali e roçar capim com o dente, sabe? Um cara lá em...aqui no Rio de Janeiro mesmo, como é que é...um cara que tava lá, veio perto da Folia de Reis e começou! Daqui a pouco (imitando o homem com gestos e gritos): “– Ehrrr...!” e começou a pular! Eu tava brincando de palhaço, eu corri (rindo)! Porque eu não sabia o que é que tava acontecendo! Porque no Rio qualquer coisa é motivo de correr né! O cara começou a pular (imitando) “– Ehei...!” , babar, daqui a pouco entrou na moita de erva cidreira e me cortou aquilo no dente! Meu tio, tio Antônio Godinho, veio lá de dentro com a bandeira na mão e só passeava nele assim e falando umas palavras, que tirou aquele troço do cara. Então, quer dizer, o cara tem que estar preparado.⁵⁶

É a essas mesmas forças com as quais o palhaço protege a Folia, que ele está sujeito. Uma outra restrição imposta ao palhaço diz respeito à sua postura durante a visita a uma casa ou igreja. Este está impedido de penetrar nestes espaços, devendo permanecer sempre do lado de fora enquanto a Folia entoa suas toadas, no quintal ou na rua, mas nunca dentro. O palhaço, pela ambiguidade que guarda, por representar o guardião e ao mesmo tempo o soldado de Herodes, figura muitas vezes associada ao diabo, acaba por carregar consigo um aspecto de impureza. Por isso o impedimento em relação ao ato de entrar na casa ou na igreja. Ao longo dos anos de pesquisa, pude ouvir de diversos foliões, mas principalmente do mestre Luizinho, que já exerceu o ofício de palhaço, que existem

⁵⁶ Entrevista realizada pela autora com o Luiz da Conceição Coelho Carvalho (mestre Luizinho – Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 9 de novembro de 2008 em Volta Redonda – RJ.

situações em que ao final do canto de despedida da Folia, quando esta encerra sua visita, o palhaço é chamado pelo dono da casa e conduzido cômodo por cômodo para realizar uma espécie de limpeza, retirando desses ambientes os elementos negativos e impuros que possam existir ali, absorvendo em si essas impurezas, como consta no seguinte relato:

Então, eu procuro evitar, mas tem lugar que você chega e tem gente bêbada sabe? Acabou de brigar, acabou de ter uma confusão, aí você chega, quer dizer, tá cheio de irradiação ruim ali! Então você chega e faz aquela sua oração. Aquilo ali, do jeito que a gente entra, aquilo sai! Sai e o palhaço tá ali que nem um trouxa e aquilo (fazendo um gesto com a mão batendo em direção ao peito): “– Pom!”, pega no lombo!⁵⁷

Palhaço e foliões unem-se no corpo ritual da Folia de Reis de forma uníssona, sendo cada parte necessária uma à outra, como um organismo vivo, cujo corpo e estrutura ritual revela-se rico e complexo, estando sujeito a nuances e singularidades conforme a localidade, podendo variar a cada região, estado, cidade ou até mesmo bairro ou comunidade, o que confere a cada uma delas uma forma única, somada às mudanças que o próprio tempo tem dado cabo, numa tradição que, por ser fruto e agente das dinâmicas sociais, apresenta-se em constante transformação, o que ficará evidente ao longo desta abordagem.

Nem tudo o que se fala, se escreve, mas o que se vê...

Ao longo desses doze anos (desde 2003) acompanhando a Folia de Reis do mestre Luizinho, correndo atrás do palhaço Cocó e outras tantas Folias, foliões, mestres e palhaços é que pude conhecer pelos mais diversos bairros, comunidades, cidades e estados onde pude estar, cheguei à conclusão de que, por mais que eu observe, pesquise, analise ou simplesmente veja, o sem número de formas que uma Folia de Reis pode assumir são imensuráveis e por isso impossível de dar conta em sua totalidade. O que fazemos ao escrevermos sobre sua estrutura organizacional e ritual, na verdade, é resultante da tentativa de se chegar a uma média que o olhar acadêmico, muitas, vezes no conduz a tirar, para que se possa dar conta minimamente daquilo que chamamos friamente de “objeto de pesquisa”, um termo que trata, mas sempre de forma incompleta, parcial, daquilo a que nos propusemos nos aproximar. E muitas vezes, na tentativa de dominar o

⁵⁷ Entrevista realizada pela autora com o Luiz da Conceição Coelho Carvalho (mestre Luizinho – Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 9 de novembro de 2008 em Volta Redonda – RJ.

tal “objeto”, nos aproximamos tanto, que somos dominados por ele, quase engolidos, diante da imensidão com que se nos apresenta. Ou isso, ou na tentativa de escapar desse gigante, nos distanciamos de tal forma que já não somos mais capazes de perceber suas cores, sabores, sentir seus odores ou mesmo ouvir o que de fato o “objeto” tem a nos dizer.

Durante todo esse tempo, tenho almejado essa tão desejada média, esse limiar entre a objetividade e a subjetividade, entre a aproximação e o distanciamento, entre razão e emoção, me revezando nos papéis de observador participante e participador observante, acreditando que talvez esta seja a forma mais justa e sincera de entender a arte que o elemento humano é capaz de produzir. E nessas inúmeras tentativas, muitos talvez digam que me perdi, eu diria que me encontrei.

Todo o aprendizado (acadêmico e humano) adquirido, principalmente, ao lado do mestre Luizinho e do palhaço Cocó (Júlio César) me permitiram enxergar as Folias de Reis com olhos mais humanos, mais atentos, me permitindo ler nas entrelinhas aquilo que não está escrito e nem dito, coisas que só o contato direto nos permite ter acesso.

E foi esse contato afetivo que regulou a lente do olhar acadêmico; e é permeada pelo afeto que descrevo abaixo o que observei e vivi em Volta Redonda⁵⁸, 25 de dezembro:

É Natal. A Folia vem vindo descendo por uma rua escura, posicionados em duas fileiras, caminhando em direção à próxima casa, afinando os instrumentos, violão com viola e esta com a sanfona. Os foliões postam-se diante da porta, que está fechada e com as luzes de dentro apagadas e, ao som do apito de Luizinho, iniciam a cantoria:

Oi de frente, ai ai meu Deus, pra sua porta
Oi de frente, ai ai meu Deus, à sua porta
Nenhuma paz derrapará
Nenhuma paz derrapará

Ô glória à Deus, ôôô
Mas ele é o nosso Pai, ôôôô
Glória à Deus lá nas alturas,
Meus Jesus olhai por nós

⁵⁸ A cidade de Volta Redonda reserva características peculiares, por estar a meio caminho entre Rio de Janeiro e São Paulo, no interior do estado do Rio de Janeiro, por ter vivido uma forte migração de mineiros e por ser uma cidade industrializada, mas que guarda ainda aspectos de seu passado rural, o que pode ser percebido através de seus dados estatísticos. O município possui 259.811 habitantes e uma área 182,8 km², sendo 54 km² na região urbana e 128 km² na zona rural, o que a torna a maior cidade da região Sul Fluminense e a terceira maior do interior do estado do Rio de Janeiro.

– Somos nós, servos de Deus, nós por Deus somos guiados! (Luizinho)
– Êta ferramenta! (palhaço)

Oi somos nós, servos de Deus
Oi somos nós, servos de Deus
Oi esse Deus, somos guiado
Oi esse Deus, somos guiado

Ô glória à Deus, ôôô...

– Vem abrir a vossa porta, ô filho de um Pai amado. (Luizinho)
– Êta ferramenta! (palhaço)

Um coro melodioso o acompanha, cantado em tom de lamento e reforçado pelo som da sanfona. Do lado de fora da casa, os palhaços, entre uma estrofe e outra, soltam o seu grito: “– Êta ferramenta!”, “– Mestre enjoado!”, observam tudo nos limites de sua autonomia.

Como é Natal a casa está decorada com o tema e o presépio armado. São cerca de 20 foliões das mais variadas idades, mesclando gerações. É o próprio processo de transmissão da tradição que se dá à minha frente. Aqui neste momento, um pouco mais se ensina e mais e mais se aprende. Diante do pedido em cantoria, as luzes se ascendem, a porta se abre e o dono recebe a bandeira das mãos do bandeireiro. A Folia, então, segue em cantoria, passando pela porta e adentrando o espaço da sala. O som do apito do mestre cessa a cantoria. Já no interior da casa Luizinho, diante do dono e dona da casa e do presépio, inicia a profecia seguida de oração. Como de costume, começa narrando o nascimento de Cristo e a visita dos três Reis. Ao fundo, Luizinho é acompanhado pelo som da viola e da sanfona. Em seguida, segue com seus versos, muitos deles no improviso, adaptando-se ao contexto em que atua e à mensagem que acredita ser importante passar adiante naquele momento e naquele lugar, para aquelas pessoas. Ao fundo, Luizinho é acompanhado pelo som da viola e da sanfona. Nesse momento todos estão visivelmente envolvidos e concentrados na função que desempenham, ouvindo atentos cada uma das palavras de seu mestre.

Encerrada a oração, Luizinho, bastante emocionado, faz votos de paz e saúde aos donos da casa. A emoção destes também está estampada em seus rostos Luizinho despede-se abençoando o lar e a família; com o canto de despedida, todos vão deixando a sala. Na porta, a bandeira é devolvida ao bandeireiro deixando-a sempre de frente para os devotos. Nessa hora os donos prendem à uma das fita da bandeira, uma nota de dinheiro em forma de agradecimento. O apito soa e os instrumentos param. Luizinho troca algumas palavras com os donos da casa, agradecendo a acolhida. Estes lhes oferecem comida e

bebida em troca da dádiva concedida. Do lado de fora da casa, os instrumentistas já estão posicionados para iniciar a chula. Os palhaços estão do lado de fora do portão e com seus versos, pouco a pouco, vão pedindo licença ao dono da casa. Entre um verso e outro dos palhaços, os instrumentos de percussão executam um ritmo acelerado, ao som do qual os palhaços se movimentam ainda timidamente. À medida que vão ganhando espaço a dança se complexifica. A certa altura, um a um os palhaços se aproximam do dono e, poeticamente, através de seus versos, pedem dinheiro em troca da dança.

Ô patrão!
Quem joga bola é o Garrincha não é?
Agora, quem é o rei da bola é o Pelé!
Já fiz um pouquinho na língua
Posso tentar fazer no pé?

Neste momento o ritmo da percussão torna-se frenético e os palhaços iniciam seus rodopios, saltos e passos cruzados no chão, fazendo esvoaçar os tecidos ricamente adornados de suas fardas rodadas, adquirindo volume e beleza. A rua, antes vazia, agora está repleta de curiosos. Em resposta a esse diálogo verbal, mas também corporal, o dono da casa lhes retribui com dinheiro e o público que assiste, incluindo as crianças que ali se juntaram para curiosamente observar os misteriosos palhaços, lhes atiram moedas ao chão. Mas é chegada a hora da partida. Os foliões despedem-se de nós e partem dali para a próxima casa.

No Dia de Reis a estrutura do ritual é a mesma, o que não significa que suas ações sejam idênticas, o fato é que a repetição faz parte do processo ritual: chego ao local e eles estão se preparando para visitar uma casa. Vêm caminhando pela rua em marcha, adentram o portão da casa e iniciam a cantoria de chegada na porta de entrada. Pedem licença ao dono da casa e este recebe a bandeira. Como é Dia de Reis, é dada ênfase, pelo mestre, ao tema da visita dos três Reis no momento da profecia, já que hoje é o dia em que se fecha a bandeira a esses santos completando uma etapa do ciclo ritual. Na rua, os palhaços fazem a alegria da criançada, que neste dia compareceu em peso. As crianças estão eufóricas com a presença dos mascarados. Finda a oração, inicia-se o canto de despedida, com o qual a Folia deixa a casa. Enquanto saem, o dono, ainda com bandeira de Santos Reis em suas mãos, circula pela casa visitando cada cômodo, numa espécie de benção ou exorcismo, sendo a bandeira o símbolo mediador dessas forças. Feito isso, o dono da casa devolve a bandeira, que deixa a casa e se junta à Folia.

A rua, está repleta de gente, atraída por um sentimento de identidade que talvez nem elas mesmas compreendam e reconheçam. Essas pessoas, devotas ou não, passam a fazer parte da Folia, a complementam e dão sentido à sua jornada. As crianças completam esse cenário, correndo de um lado para o outro, imitando a dança do palhaço e puxando suas fardas, fitas, bastões e, as mais ousadas, querendo arrancar-lhe a máscara. Outras, correm ou choram assustadas ou mesmos se escondem entre as pernas dos adultos, se embolando ali. Os palhaços fazem a chula, composta de dança e versos, ao quê são correspondidos com moedas atiradas ao chão pela plateia. Após a brincadeira dos palhaços, a Folia segue sua jornada rua afora. A noite é longa para estes foliões.

Passado alguns dias, chega a hora da Folia fechar mais uma bandeira, pois hoje é dia de São Sebastião, bandeira com a qual eles estão em giro desde o dia 7 de janeiro. A Folia está indo, caminhando a pé, para fechar a bandeira na casa de um dos foliões, e os palhaços provocam as pessoas no meio da rua, suscitando o medo ou do riso. Chegam à casa e lá repetem toda a sequência ritual como de costume e tradição. O clima é um pouco mais descontraído que de outrora, apesar da seriedade com que cumprem suas funções e sua missão junto ao grupo. É no quintal da casa que acontece o ritual de fechamento da bandeira. As toadas hoje referem-se ao martírio de São Sebastião e às profecias são dedicadas ao santo. A bandeira, já não é a de Reis, mas a de São Sebastião, onde se vê a imagem de seu corpo flechado e onde prevalecem as cores vermelha e verde. Fechada a bandeira, alguns foliões vão jantar. Assim encerra-se esta noite e mais uma etapa do processo ritual, a que é devotada ao santo padroeiro. Esses missionários estão certos de que cumpriram sua missão. Falta agora a festa, para arrematar!

Chega o dia da Festa de Arremate⁵⁹. Bandeiras a postos prontas pra concluir mais um ciclo sagrado. O clima é de descontração. A Festa de Arremate é o momento que fecha o ciclo ritual e por isso é marcado pela emoção e também por um clima festivo, onde a abundância de comida e bebida é uma de suas marcas. O paladar entra em ação. O mestre reúne todos os foliões e inicia uma fala em forma de oração em que agradece aos foliões por estarem presentes naquele momento, fala das dificuldades enfrentadas e da missão cumprida, além da felicidade de ter chegado até ali. Emociono-me ao ser mencionada na

⁵⁹ Nas Festas de Arremate (ou Remate), é comum que a Folia promotora da festa receba outras Folias convidadas, caracterizando-se por um momento de comunhão e troca. Como pude observar na Festa de Arremate da Folia Sagrada Família, da Mangueira (comunidade do Morro da Mangueira, Rio de Janeiro – RJ), os anfitriões iam até o portão do local onde realizavam a festa, para recepcionar a Folia convidada e realizar o ritual de cumprimento das bandeiras, passando a este grupo “a missão de acolher o segundo, que por sua vez receberá o terceiro – e assim por diante.” (MONTEIRO, 2004:77). No caso das Festas de Arremate do interior do estado, como a de Luizinho, não há visita de outras Folias.

oração, revelando um grande carinho ao ser chamada de “filha” por Luizinho, apelido carinhoso com o qual ele passou a me chamar ao longo dos anos de convivência.

Terminada a oração, os foliões se preparam para fechar a jornada. Luizinho puxa algumas toadas e novamente faz uma oração em agradecimento. Nesse momento os instrumentos de percussão param, ouve-se apenas a viola, o violão e a sanfona, executando melodias chorosas ao fundo. Durante a oração Luizinho agradece visivelmente emocionado, o esforço pessoal de cada um, para estarem ali cumprindo aquela missão com devoção aos Santos Reis e encarando, para isso, chuva, sol, fome, longas caminhadas. Agradece a Deus e aos Santos Reis, por permitir que realizassem suas jornadas levando paz a cada casa visitada. Agradece a união, o companheirismo e a disciplina. Pede desculpa por qualquer palavra dura. Luizinho vai chamando um a um dos Foliões. Abraça, encosta a cabeça do folião junto à sua e sussurra palavras ao seu ouvido, num tom de confiança, inaudíveis ao restante dos presentes. Esse gesto se repete com cada um dos foliões, que vão até Luizinho, ajoelham-se diante da bandeira fazendo o sinal da cruz e, em seguida, depositam seu quepe ao pé da mesma. Acredito que este seja o momento mais intenso o ritual, seu ponto alto. Após os foliões, vêm os palhaços. Um a um, entram na posição de quatro apoios, ajoelhados ou se arrastando pelo chão, já despidos de suas máscaras. Nessa postura de submissão e rendição diante da bandeira, um gesto de penitência. Próximos à bandeira, prostram-se de joelhos ou deitam-se para receber a oração do mestre. Feito isso, beijam-na e a bandeira é passada sobre suas costas de forma a desenhar o sinal da cruz. Saem sem dar as costas. Assim, conclui-se uma missão, que se repetirá no próximo ano. A missão de anunciar ao povo, como fizeram os Reis Magos, há mais de dois mil anos, o nascimento do Menino Jesus.”⁶⁰.

2.2 O CARNAVAL DE RIOSUCIO: RIOSUCIO – COLÔMBIA

A história de surgimento dessa festa remonta os tempos coloniais e carrega consigo um aspecto singular, pois atrelada à história do surgimento desta festa, está também a história do surgimento de uma cidade: Riosucio. Os estudiosos do *Carnaval de Riosucio* definem sua história em quatro grandes épocas: “Primeira época: Raíces (1540 – 1846); Segunda época: Surgimiento (1847 – 1911); Tercera época: Carnaval clásico

⁶⁰ Descrição elaborada a partir da pesquisa de campo.

(1912 – 1958); Cuarta época: Carnaval contemporáneo (1959 – ...).” (GONZÁLEZ, 2001:13).

A Primeira Época (1540 – 1846), as Raízes, diz respeito ao período colonial. No ano de 1540 se estabelecem nas terras da região onde hoje se encontra a cidade de Riosucio, o primeiro acampamento mineiro hispano-africano. Os espanhóis, tomando conhecimento da presença de ouro nestas terras, para lá migram com seus escravos, fixando-se, após 5 a 10 anos de peregrinação por terras da região, no local que passam a chamar de *Quiebralomo*. Este nome provém da tradicional história contada na região “de un buey que iba cargando con zurrões repletos de oro sacados de una de las minas de ese sector; su peso fue tanto que el buey perdió el equilibrio, rodó por un abismo y se quebró el lomo.”⁶¹ (GONZÁLEZ, 2001:13). Devotada esta localidade a um santo, seu nome se tornaria *San Sebastián de Quiebralomo*. Pela grande riqueza dessa região, *Quiebralomo* tornou-se um povoado de reconhecida importância em toda a nação nesse período. Os colonizadores espanhóis eram os administradores e a mão de obra era composta por negros trazidos da África e transformados em escravos na colônia. Neste período *Quiebralomo*, dos povoados da Província de Anserma, foi o que teve o maior número de escravos.

Com os espanhóis, não vieram somente os negros africanos escravizados, mas seus costumes, tradições e suas festas, entre elas, a de Reis. Desde sua chegada, a Festa de Reis foi um elemento utilizado no processo de evangelização. E era justo nesta data, no Dia de Reis, 6 de janeiro, o único dia do ano em que os escravos negros tinham a oportunidade de saírem às ruas para se divertir, com a permissão dos brancos colonizadores para se disfarçar, cantar, dançar e batucar seus instrumentos musicais, momento através do qual os africanos preservavam suas tradições e crenças religiosas sincretizadas à religião católica e às imposições culturais espanholas. A Festa de Reis neste primeiro momento, portanto, é uma festa mulata, com elementos africanos e europeus mezclados e mestiçados.

Neste momento da história (1540 – 1846), o festejo dedicado aos Reis Magos era composto por 3 partes:

- Primeira parte: Preparação – A Novena de Natal
- Segunda parte: Intermédio – A Festa dos Santos Inocentes, em 28 de dezembro, com

⁶¹ “um boi que ia carregado de sacos repletos de ouro retirados de uma das minas desse setor; seu peso foi tanto que o boi perdeu o equilíbrio, rodou por um abismo e quebrou seu lombo.” (tradução própria).

brincadeiras bastante teatrais.

- Terceira parte: Culminação – A grande festa. Em 5 de janeiro, as vésperas; em 6 de janeiro, dia principal; e em 7 de janeiro, o dia final (GONZÁLEZ, (2001:14).

A Festa de Reis se organizava da seguinte forma: no dia 5 de janeiro se realizavam *conjuros* (que ao pé da letra seria traduzido por práticas de feitiçaria, mas aqui o sentido adequa-se mais a um exorcismo, esconjuro, atos de benção), trazidos pelos espanhóis. A crença era de que neste dia completavam-se as 12 noites do nascimento de Cristo e o número doze, historicamente tem um sentido mágico e cabalístico⁶². Acreditava-se que, por ser a véspera da Epifania, este dia tornava-se o mais perigoso do ano, ou seja, o dia e a noite em que os bruxos e demônios escolhiam para realizar seus grandes covens⁶³. Neste dia, se

ponía en práctica una creencia medioeval consistente en que durante el día hay cuatro momentos en los cuales la actividad de los espíritus es especialmente peligrosa. Estos momentos son las 12 del día, las 6 de la tarde, las 12 de la noche y las 5 de la mañana; se hacían conjuros consistentes en sonar campanas, estallar de pólvora, cantar y distintos tipos de prácticas para hacer sonar ciertos instrumentos considerados como propios del ritual del conjuro; en términos generales la música, que siempre ha sido considerada como mágica contra los males espíritus, era un elemento fundamental del ritual. Todo ante el temor de las horas peligrosas, de ahí que a las 12 del día nos echemos la bendición, todavía.⁶⁴ (GONZÁLEZ, 2001:14)

Acreditando nos riscos a que estavam expostos, realizavam os *conjuros*, esses atos de imprecção mágica a fim de expulsar os espíritos malignos, durante quatro momentos do dia, distribuindo os atos descritos da seguinte maneira:

⁶² O número 12, na tradição judaico-cristã, é considerado um número cabalístico, um número repleto de sentidos, pois doze foram os apóstolos, doze tribos de Israel, dozes as portas da cidade de Jerusalém, doze os frutos do Espírito Santo, 12 os filhos de Jacob, por doze vezes Jesus apareceu depois de morto, Adão e Eva foram expulsos do Paraíso às 12 horas do meio dia, entre outros sentidos e incidências históricas do número doze (A BÍBLIA, 1993).

⁶³ Coven é o nome dado ao grupo de bruxos(as) que se unem num laço mágico, físico e emocional, com o objetivo de louvar a Deusa e o Deus, tendo em comum um juramento de fidelidade à Artes e ao grupo.

⁶⁴ “punha em prática uma crença medieval que consiste em que durante o dia há quatro momentos nos quais a atividade dos espíritos é especialmente perigosa. Estes momentos são às 12 do dia, às 6 da tarde, às 12 da noite e às 5 da manhã; se faziam atos de exorcismo que consistiam em soar os sinos, explodir a pólvora, cantar e distintos tipos de práticas para fazer soar certos instrumentos considerados como próprios do ritual de exorcismo; em termos gerais a música, que sempre tem sido considerada como mágica contra os maus espíritos, era um elemento fundamental do ritual. Tudo diante do temor das horas perigosas; daí que às 12 do dia nos lançamos a benção, todavía.” (tradução própria)

Las 6 de la tarde era denominada *la hora de la oración*; se rezaba y cantaba La Salve, se hacían estallar cohetes. No esperaban las 12 de la noche para el conjuro más peligroso; entre las 7 y las 11 de la noche se producía un sonar de instrumentos que era la preparación del conjuro. A las 11 de la noche todo el mundo se encerraba en sus casas a rezar y a acostarse porque a nadie podía coger las 12 de la noche fuera de su lecho; a las 5 de la mañana tenían lugar los estallidos de pólvora, el desfile de conjuros musicales por la calle: La Alborada, el conjuro del amanecer.⁶⁵ (GONZÁLEZ, 2001:14)

Com essa espécie de exorcismo repleto de sonoridade, colocado em prática o antigo ditado “quem canta seus males espanta”, acreditavam poder proteger-se dos demônios e espíritos malignos que os circundavam neste dia.

O dia 6 de janeiro era o dia mais teatral, que culminava com a representação, ao ar livre, do auto sagrado dos Reis Magos. No dia 7 de janeiro haviam as corridas de cavalo, tradição que já no século XVIII se concretizava através das *cuadrillas*⁶⁶, que se tratavam de quatro grupos de dez cavaleiros, que seguiam com seu capitão e com seus disfarces determinados, realizavam uma espécie de dança, um balé equestre em espaço aberto e ao som de instrumentos musicais; uma prática cortesã trazida da Espanha pelos colonizadores espanhóis. Esta prática remonta suas origens ainda no século X, quando grupos de militares montados a cavalo, dividiam-se em quatro esquadrões, também chamados de *cuadrillas*. Este nome também é utilizado para tratar dos grupos de trabalhadores das minas de ouro, escravos negros que diante das *cuadrillas* equestres introduzidas pelos brancos europeus, respondem com suas próprias manifestações, criando dramatizações cantadas que têm como tema o trabalho e a escravidão. E é a partir dessas misturas e recriações, que as *cuadrillas* vão ganhando a forma que possuem hoje.

Enquanto no acampamento localizado em *Quiebralomo*, os espanhóis realizavam suas festas, com a limitada participação dos negros escravizados, numa outra região, a de *La Montaña*, onde estava localizado um povoado indígena, com a chegada dos colonizadores e com eles seus párocos, estes se empenharam em substituir as divindades indígenas por santos católicos; assim, os dois principais cultos realizados pelos índios dessa região foram sendo sincretizados ou mesmo proibidos, como aconteceu com o culto

⁶⁵ “Às 6 da tarde era denominada a *hora da oração*; se rezava e cantava A salve, faziam-se explodir foguetes. Não esperavam às 12 da noite para o conjuro mais perigoso; entre às 7 e às 11 da noite se produzia um soar de instrumentos que era a preparação do exorcismo. Às 11 da noite todo mundo se fechava em suas casas a rezar e a dormir porque ninguém o podia pegar às 12 da noite fora de seu leito; às 5 da manhã tinham lugar as explosões de pólvora, o desfile de exorcismos musicais pela rua: A Alvorada, o exorcismo do amanhecer. (tradução própria).

⁶⁶ As *cuadrillas* são comparsas tradicionais típicas do Carnaval de Riosucio, seus integrantes dançam, cantam e desfilam pela cidade disfarçados; vem sempre acompanhada de uma banda, um conjunto musical. Adiante este tema será abordado mais detalhadamente.

ao Sol. Como o sol estava simbolizado pelo jaguar ou tigre americano, com suas grandes presas e garras, o pároco, em seu desconhecimento, relacionou esta figura à imagem do diabo, afirmando ser o culto ao Sol, um culto ao diabo, proibindo terminantemente sua realização. É a partir daí que a imagem do jaguar indígena começa a sincretizar-se com a imagem do diabo.

O outro culto realizado pelos indígenas era o culto à Terra, um culto comandado pela deusa da *Chicha*⁶⁷. Diante da importância deste culto para os nativos, os párocos, como estratégia missionária de catequese, substituem o culto à deusa indígena, por um culto a uma santa, a Virgem da Candelária. Esta, então, se reverte em uma espécie de santa da fertilidade e o culto à Terra com suas danças típicas, principalmente às relacionadas ao *guarapo*⁶⁸, bebida que, com o passar do tempo, substitui a *chicha* de milho, se transforma numa tradição de grande importância, só que sincretizada à religião católica e sob o nome de Festa da Virgem da Candelária, onde se dá uma valorização e reconhecimento muito particular ao *guarapo* e à aguardente. Sendo assim, o povoado radicado nessa região passa a denominar-se *Nuestra Señora de la Candelaria de La Montaña*.

Além desse sincretismo religioso entre brancos e índios, a região de *La Montaña*, assim como *Quiebralomo*, também era rica em minas de ouro e por esse motivo também contou com a mão de obra escrava dos negros africanos que, para além de sua força, contribuíram culturalmente com a prática de seus cultos, transformando a cultura do povo de *La Montaña* em uma cultura triétnica, mestiça.

Assim sendo, através desses aspectos históricos, é possível perceber como cada povo *Quiebralomo* (espanhóis e negros) e *La Montaña* (indígenas), mesclam seus aspectos culturais dentro da Festa de Reis. Os indígenas, ao participar da Festa dos Reis Magos em *Quiebralomo*, introduzem na festa o culto à Terra com o *Baile de la Chicha* e com o *Entierro del Calabazo*⁶⁹.

⁶⁷ *Chicha* é uma bebida produzida pelos indígenas, feita a partir do milho.

⁶⁸ *Guarapo* é uma bebida fermentada, também produzida pelos indígenas, elaborada a partir da cana de açúcar.

⁶⁹ O *Entierro del Calabazo*, é uma parte do ritual que ainda está presente na atual estrutura da festa. O *calabazo*, que na tradução significa cabaça, tal qual a conhecemos, é um recipiente onde os indígenas armazenavam e ainda armazenam o *guarapo*, para acelerar o seu processo de fermentação, sendo esta cabaça enterrada na terra para ser retirada após algum tempo, quando a bebida já está no ponto ideal para ser consumida. Sendo a terra, considerada pelos indígenas como uma mãe, uma deusa sagrada e cultuada, tanto a bebida *guarapo* como o recipiente em que está armazenada, o *calabazo*, guardam aspectos de sacralidade.

Em relação à nomenclatura e sua transformação ao longo do tempo, a festa também guarda uma história que revela informações preciosas sobre o processo de mestiçagem e resistência cultural presentes nesse festejo. Em sua origem, guardava o nome de *Fiesta de los Reyes Magos*, mas afirma-se (GONZÁLEZ, 2001) que nesses tempos, em Riosucio, havia uma dança de origem africana, chamada *La Matachinesca* ou *Danza de Matachines*. Esta dança, trazida ainda no século XVI pelos negros escravizados possivelmente da região do Senegal, fazia parte do culto à Selva. A origem da palavra *matachín* é árabe e significa “mascarado” e também “aquele que mata a vaca”. Neste sentido, em sua origem seria um abatedor, ou seja, um sacerdote africano mascarado, encarregado de sacrificar uma vaca.

O símbolo do culto à Selva era a serpente, símbolo da sabedoria na antiguidade africana. A serpente deveria ser mortalmente ferida, anualmente, para que, de sua ferida emanasse a potência mágica, que os africanos praticantes deste culto, acreditavam poder torná-los mais sábios. Segundo Rodríguez (2001), para poder realizar o sacrifício dessa serpente, os *Matachines*, ou seja, os sacerdotes do culto deveriam revestir-se dos elementos de um animal sagrado que tivesse uma potência considerada superior à da serpente, e acreditavam que esse animal era o novilho ou o touro⁷⁰. Essa herança histórica está presente no festejo, no formato através do qual ele se apresenta nos dias atuais, através da figura do diabo, da qual tratarei mais adiante, que em sua iconografia, apresenta os chifres do touro, representativo da força do culto à Selva na tentativa de vencer a serpente da sabedoria, serpente esta que também aparece junto à imagem do diabo no Carnaval de Riosucio.

Esses dois povoados, fundados entre os séculos XVI e XVII, *Quiebralomo* e *La Montaña*, e depois de radicados definitivamente em seus acampamentos, iniciaram um processo de disputa pelo território onde atualmente está localizada a cidade de Riosucio, perto da colina Ingrumá. Os dois párocos, de seus respectivos povoados, no período da independência, acreditavam que a única maneira de acabar com a inimizade entre esses povos era impedindo que seguissem disputando o território, levando-os assim, a dividi-

⁷⁰ Apesar desta informação constar na “Antologia do Carnaval de Riosucio”, essa é apenas uma interpretação de Rodríguez (2001), já que o autor não menciona a fonte de onde possa ter retirado esta informação e diante do fato de que não pude confirmar a existência na cultura africana de uma divindade em forma de touro ou animal semelhante como boi ou vaca; sua suposta superioridade em relação à serpente também não pôde ser confirmada. O que sabemos é que o sacrifício de animais como cabra, carneiro, vaca ou touro fazem parte do dia-a-dia das religiões africanas. É possível que em alguma sociedade secreta africana os sacerdotes usassem máscaras com cornos de bode ou touro para, de alguma forma, simbolizar o domínio sobre o reino animal, mas não necessariamente em honra a um deus touro.

lo. Desta ideia surgiu a solução, em 1814, de transladar esses povoados a fim de que, unidos, formassem uma só comunidade. Assim sendo, após esse traslado, concluído em 7 de agosto do ano de 1819, “por curiosa coincidência con la Batalla de Boyacá que selló la Independencia colombiana.”⁷¹ (RODRÍGUEZ, [200–:9]) cada povoado se localizou em um ponto onde hoje está a cidade de Riosucio, construindo cada qual sua praça: os de *Quiebralomo* construíram sua praça, a de São Sebastião, na região mais alta, próxima à colina de mesmo nome e os de *La Montaña*, também alcançaram construir a sua, a praça da Candelária, na parte baixa da mesma região, praças estas unidas por uma única rua, que marca a curiosa história e arquitetura da futura cidade que ali se constituiria. E foi justo na metade dessa rua, hoje chamada “Rua do Comércio”, que separa por uma quadra as duas praças, onde esses dois povos colocaram uma cerca, mantendo-se separados, pra todos os efeitos, inclusive em suas instituições civis, eclesiásticas, em seus costumes. Dois povoados, duas praças, duas igrejas, dois párocos e uma única cerca, separando esses conglomerados culturais.

Essa disputa seguiu até o ano de 1846, ano em que houve uma fusão das duas jurisdições, fundando assim o distrito de Riosucio, como um único povoado. Diante deste fato, a cerca, como uma divisão material, foi retirada, unindo definitivamente esses povos (BONILLA, 2003). E conta a lenda que, a partir dessa data, os dois párocos determinam que esses povoados, para celebrar esse acordo de paz firmado entre eles, realizariam juntos no dia 6 de janeiro a Festa de Reis, sob o risco das punições impostas pela figura do diabo, que se faria presente nesse povoado caso o acordo de paz fosse quebrado por qualquer uma das partes ou por ambas. Esta é uma das explicações para a entronização do diabo como figura central deste festejo há cerca de 150 anos.

A partir do ano de 1846/1847, inaugurando a Segunda Época (1847 – 1911), ou seja, o Surgimento, ainda que não se possa definir o momento exato da fusão cultural das festas celebradas pelos diferentes povos – europeu, ameríndio e africano – daria passo ao que hoje é o Carnaval de Riosucio, incorporadas as transformações ocorridas no decorrer dos anos até os dias de hoje. Passam por essas transformações, o próprio nome do festejo, que de *Fiesta de los Reyes Magos*, originalmente, passa a chamar-se, a partir de 1847, *Diversiones Matachinescas* ou simplesmente *Matachinescas* e logo *Matachines*, até 1911. É no ano de 1912, ano que inicia a Terceira Época (1912 – 1958), consolidando o Carnaval Clássico, que a festa é declarada oficialmente como Carnaval e começa a

⁷¹ “por curiosa coincidência com a Batalha de *Boyacá* que selou a Independência colombiana.” (tradução própria).

estruturar-se de forma similar à maneira como se apresenta hoje, incorporando novos elementos. O que acontece em Riosucio é um longo processo de transformação, desencadeado pelo processo de mestiçagem e resistência cultural, através do qual a Festa de Reis se converte em Carnaval. Desde o momento em que a festa foi renomeada como Carnaval que a figura do diabo passa a ganhar centralidade na festa, sendo declarado símbolo do Carnaval de Riosucio no ano de 1915.

Até então, a Festa de Reis, sob suas diversas nomenclaturas, vinha se realizando anualmente, até o ano de 1933, mas nesse momento, a partir de 1934, a região é alvo da violência política, um processo que se instaura e muda os rumos da história dessa região, iniciando um período de interrupções desse festejo. A realização do Carnaval é suspensa, ressurgindo somente em 1938. A partir desse ano o Carnaval realiza-se somente nos seguintes anos: 1940, 1943, 1944, 1947, 1948, 1949. A partir daí,

cambia de color la violencia, y se vuelve mucho mas sangrienta. Desde el año de 1950 hasta 1954, inclusive, no hay carnaval; surge otra vez en 1955 bajo la dictadura del General Rojas Pinilla, pero vuelve a decaer y no hay carnaval entre 1956 y 1958. Esa fase del Carnaval, del año 1934 al año 1958, abarcó veintitres años durante los cuales sólo se pudieron hacer ocho carnavales; el Carnaval se hacía cuando se podía.⁷² (GONZÁLEZ, 2001:17)

A ditadura⁷³ desencadeada pelo assassinato, em 1948, do líder popular dos trabalhadores, Gaitán, em pleno centro de Bogotá, acontecimento que entrou para a história do país com o nome de "bogotazo", foi o estopim para a maior rebelião da história da Colômbia, que duraria uma década e que resultou em 250.000 mortes, desatando a partir daí, uma onda de confrontos por todo o país e lançando numerosos dirigentes liberais em ações guerrilheiras. Em resposta, acentua-se a repressão tanto durante o governo de Laureano Gómez (1950-1953) precipitando um governo militar entre 1953 e 1958, com a ditadura do general Rojas Pinilla (1953-1957). Assim que o país se liberta das amarras da ditadura e volta a ser uma república democrática, o Carnaval torna a realizar-se, a partir de 1959, só que agora como uma festa bienal.

⁷² “muda de cor a violência, e se torna muito mais sangrenta. Desde o ano de 1950 até 1954, inclusive, não há carnaval; surge outra vez em 1955 baixo a ditadura do General Rojas Pinilla, mas volta a decair e não há carnaval entre 1956 e 1958. Essa fase do Carnaval, do ano 1934 ao ano 1958, abarcou vinte e três anos durante os quais só se puderam fazer oito carnavales; o Carnaval se fazia quando se podia.” (tradução própria).

⁷³ Sobre a história da Colômbia ver Pacievitch (2014); Biblioteca (2014); Sader, Jinkings, Nobile, Martins (2006).

Com o acordo firmado entre liberais e conservadores para compartilhar pacificamente o poder e a partilha dos postos administrativos, como forma de evitar novos conflitos e confrontos civis, inicia-se a Quarta Época (1959 – ...), que chamamos de Carnaval Contemporâneo, sendo realizado a cada dois anos (1959, 1961, 1963...e assim sucessivamente), mantendo essa estrutura até os dias de hoje.

A partir da segunda metade do século XX, o Carnaval passa a refletir o acelerado processo de evolução com que se vive esse momento histórico; sua estrutura e transforma rapidamente. Entre 1959 e 1974, a conhecida época da Frente Nacional, em que liberais e conservadores se alternam no poder, coincide com o período (de 1958 a 1974) quando é inserida na festa uma programação adicional, com manifestações culturais descontextualizadas da festa. É neste período que o *alcalde municipal* (prefeito) nomeia por decreto a *Junta del Carnaval* (organismo central, responsável por sua organização) e a festa é reorganizada de forma a atender às necessidades do turismo, um processo similar ao que tem ocorrido com grande parte das celebrações da cultura popular no Brasil (como o Jongo, o Bumba-meu-Boi, a Folia de Reis, entre outras manifestações culturais).

É no contexto de crescimento dos cartéis de droga e sua transformação em poderosos atores econômicos e políticos que desafiam o Estado, sobretudo o famoso cartel de Medellín liderado por Pablo Escobar, e do fortalecimento de diferentes grupos guerrilheiros, em especial as FARC, convertendo as áreas sob seu domínio em um Estado dentro do Estado, somado à aparição de forças paramilitares que, a partir de 1974, inicia-se um período em que o Carnaval começa a ser alvo da gestão empresarial de suas finanças, pelo capital que a festa faz girar, o que interfere diretamente no elemento tradicional, levando-o a uma crise de identidade. O Carnaval está imerso em todo este cenário, transformando-se e refletindo as tensões sociais de cada momento. Como consequência, entre 1976 e 1983 o elemento tradicional passa por uma reavaliação, que leva a um fortalecimento do tradicional diante da programação adicional, mas a festa adquire dimensões maiores do que suportaria Riosucio, com seu caráter provinciano, excedendo-se em número de visitantes, devido ao caráter turístico e empresarial agregado à mesma.

Cada vez mais o Carnaval vai se afastando de seus elementos tradicionais, sendo constituída em 1984 a *Corporación Carnaval de Riosucio*. A *Junta* tem como característica ser nomeada através de uma Assembleia Geral de Sócios, os que organizam a festa, adquirindo uma autonomia administrativa, mas, junto com isso, os estatutos revelam uma diretriz gerencial da festa, que na maior parte das vezes se sobrepõe ao

caráter autêntico do Carnaval em detrimento das práticas tradicionais que a própria comunidade legitima e reivindica.

Atualmente o Carnaval de Riosucio apresenta a seguinte estrutura: a organização da festa começa com a instauração da *República Carnavalera*, ato que é feito na Praça *San Sebastian*. A festa começa seis meses antes, com a realização dos Decretos. Esses Decretos são parte da literatura *matachinesca*, gênero popular típico do *Carnaval de Riosucio*, em sua maior parte versificado. Conforme Rodríguez trata-se de:

Texto versificado de oratória burlona cuyo origen se halla en los decretos oficiales serios, parodiados ajustándose al cariz de sátira de la República del Carnaval. Sus temas se circunscriben a los acaeceres y personajes locales, con un sentido de predisposición psicológica a la fiesta, y también de expiación pues se divulgan desde balcones y prosenios los pecadillos y las actitudes ridículas o censurables de la gente del pueblo. Se hace de manera graciosa para que el pueblo abandone la gris cotidianidad riéndose de si mismo. Los Decretos tienen lugar durante los seis meses anteriores a la celebración, cada mês, y al final del año, cada quince días.⁷⁴ ([200-]:12)

Ao final do último Decreto, passados alguns dias, é feito o Convite, que acontece quinze dias antes da festa (na segunda metade do mês de dezembro) e é literalmente um convite à celebração. É uma dramatização em forma de oratória e canto, criada coletivamente e representada pela *Junta del Carnaval*, tendo como tema fatos locais, nacionais ou universais. É um momento em que se considera e se declara que o povo de Riosucio já está maduro para vivenciar a festa, convidando-o a desfrutá-la.

Feito o Convite, a festa segue uma estrutura que se repete anualmente, com exceção da programação adicional, elemento que, conforme afirmado anteriormente, não compõe a parte tradicional da festa. É importante registrar que nos últimos anos de realização do festejo, um grupo denominado *Los 30*, liderado pelo artista Beto Guerrero, tomou a iniciativa de criar a imagem de uma *Diabla*, de proporções similares ao tamanho do *Diablo*, e que todo ano está presente no festejo, à revelia da programação oficial. A *Diabla*, a assim como o *Diablo*, também é queimada ao final do festejo.

⁷⁴ “Texto versificado de oratória zombeteira cuja origem está nos decretos oficiais serios, parodiados ajustando-se ao olhar da sátira da República do Carnaval. Seus temas circunscrevem-se aos acontecimentos e personagens locais, com um sentido de predisposição psicológica à festa, e também de expiação, pois se divulgam a partir das varandas e prosênios os pecadinhos e as atitudes ridículas ou censuráveis da gente do povo. Faz-se de maneira graciosa para que o povo abandone o cotidiano cinzento rindo-se de si mesmo. Os Decretos têm lugar durante os seis meses anteriores à celebração, a cada mês, e ao final do ano, a cada quinze dias.” (tradução própria).

Sendo assim, apresento a seguir a estrutura atual⁷⁵ do *Carnaval de Riosucio*. Levando em consideração que a festa, no formato em que se encontra hoje, apresenta uma extensa programação adicional, a estrutura apresentada abaixo se atém somente aos elementos que fazem parte da estrutura permanente da festa⁷⁶, ou seja, aos elementos que se repetem bienalmente no Carnaval:

Atos Preliminares (quinta-feira):

Neste dia acontecem atos que antecedem à festa, chamados atos preliminares. Entre eles, está a visita às casas *cuadrilleras*, que são as casas que receberão as *cuadrillas* e entrega da contribuição para a recepção. As *cuadrillas*⁷⁷ são elementos centrais da festa, organizadas, ano após ano, em núcleo de amigos ou familiar, que mantém uma estética e concepção de discurso em suas apresentações realizadas em formato procissional e organizadas em alas durante a festa. Sua preparação se inicia meses antes do início do Carnaval, com a escolha do tema através do qual se apresentarão durante o Carnaval, a preparação das fantasias, máscaras, criação das três letras das paródias que apresentarão nos palcos, depois do desfile pelas ruas da cidade e visita às *casas cuadrilleras*. Seus temas e disfarces variam a cada Carnaval, apresentando desde conteúdos políticos, religiosos a fantásticos e satíricos. Possuem cerca de vinte integrantes, acompanhados de uma banda.

Após a visita às *casas cuadrilleras* é feita uma caminhada de observação e reconhecimento das ruas adornadas e casas que se enfeitam com a bandeira do Carnaval, a bandeira de Riosucio e da própria Colômbia. Em seguida é feita uma homenagem aos *matachines* falecidos desde a última edição do Carnaval, acompanhada de missa. Logo, partem em desfile ao cemitério da cidade: a *Junta*, os *matachines* e o povo em geral. Segue-se o que se chama *Operación limpieza*, que consiste num ato simbólico que representa a disposição no povo de Riosucio para acolher uns aos outros e pessoas de fora. Ao final do dia, acontecem os atos que protocolam o *Carnaval de Riosucio* daquele

⁷⁵ A estrutura é baseada em pesquisa de campo, a partir da observação e participação do *Carnaval de Riosucio* realizado em janeiro de 2011.

⁷⁶ Para melhor compreender a estrutura atual da festa apresento no anexo um glossário com a descrição dos elementos centrais da estrutura do Carnaval de Riosucio, a sua organização hierárquica, os elementos que compõem a festa (objetos rituais, instrumentos musicais, locais e expressões relevantes para a compreensão do que é o Carnaval e de seu funcionamento), além dos principais personagens que colocam em movimento essa manifestação coletiva.

⁷⁷ Consultar glossário no anexo deste trabalho.

ano, com a execução do hino da Colômbia, o de Riosucio e o do Carnaval. Finalmente, é declarado oficialmente o início da festa na Praça da Candelária, diante da sede da *Junta*.

Primeiro dia (sexta-feira) – Carnaval Infantil:

Considerado o primeiro dia da festa, inicia-se com o chamado *Alegre Despertar*, que se constitui num desfile que sai à meia noite, da sede da *Junta* e é encabeçado pela figura do abandeirado (o mesmo que bandeireiro), que carrega a bandeira de Riosucio e logo atrás a *Junta*, acompanhada de uma banda e dos participantes da festa. Já na parte da manhã acontece a Alvorada Infantil, com a participação das crianças que compõem as *cuadrillas*. Durante o dia, acontece o desfile das *Cuadrillas* Infantis, com seus disfarces, fantasias e máscaras seguido de apresentação dessas mesmas *cuadrillas*, só que agora sobre os palcos montados nas duas praças da cidade. Mais tarde acontece a imposição do *Cordón del Carnaval*, que trata-se da máxima condecoração que outorga a *Coorporación Carnaval de Riosucio*.

Segundo dia (sábado):

O dia inicia-se com a *Gran Alborada*, que consiste num desfile da *Junta*, acompanhada de uma banda e dos participantes da festa. Diante da *Junta*, segue o abandeirado. No final do desfile, realiza-se o primeiro *conjuro*, o chamado *Primer conjuro del Amanecer* na Praça de São Sebastião. Ao meio dia, acontece o *Conjuro del médio dia*, com explosão de pólvora. Segue-se, então, a Entrada de Colônias, que é a apresentação em forma de desfile, dos *riosuceños* que já não vivem mais em Riosucio e que retornam para participar da festa. É feito o *Conjuro del Atardecer*, que é o momento que antecede um dos momentos mais importantes da festa: a *Entrada triunfal de su Majestad el Diablo* que, como o próprio nome já diz, consiste na entrada da figura máxima do Carnaval, o *Diablo*, que até então não havia sido visto pelos moradores e visitantes, guardado em segredo até esse momento e que surge majestosamente do local onde estava, até uma das praças da cidade, em geral, a Praça de São Sebastião. Quando a imagem chega à praça, é realizado a *Saludo al Diablo del Carnaval*, que nada mais é do que a saudação do povo de Riosucio à chegada do Diabo.

Terceiro dia (domingo) – dia das *Cuadrillas* de Adultos:

O dia inicia-se com queima de pólvora seguida do *Desfile de Cuadrillas de Mayores*, que são as *cuadrillas* compostas por adultos. Após o desfile as *cuadrillas* se apresentam com suas paródias musicais nos palcos montados nas duas praças e seguem para apresentar-se nas *Casas Cuadrilleras*, processo no qual vão de casa em casa (das casas listadas como *Casas Cuadrilleras*) onde são recebidas por seus donos.

Quarto dia (segunda-feira) – dia da confraternidade *riosuceña*:

A Alvorada abre o dia, que segue com o desfile da *Confraternidad Riosuceña*. O dia continua com o desfile ao *Circo de Toros Arenas del Ingrumá*, onde acontece a corrida de touros, mais conhecida como *corraleja*, onde as pessoas se atiram em meio à arena arriscando-se para molestar o touro e, dessa forma, divertindo o público. Em seguida acontece o *Ritual del Fuego*, com queima de fogos e pólvora, o *Desfile de Faroles* juntamente com o *Encuentro de Diablos*. Este desfile consiste na participação da população num cortejo em que cada um carrega uma vela, iluminando as ruas da cidade. O dia termina com o *Bautizo del Riosuceño Adoptivo*, que é uma homenagem prestada a um participante e colaborador assíduo da festa, que pode ser um *riosuceño* ou uma pessoa de fora, que é “adotada” pelos nativos através de um batismo simbólico.

Quinto dia (terça-feira) – dia do disfarce solto:

Inicia-se com a Alvorada; mais tarde acontece o desfile até o *Circo de Toros*, onde ocorre a segunda corrida de touros, terminando o dia com o *Gradoso Desfile del Disfraz Suelto*, em que a população de Riosucio e os visitantes saem às ruas com seus disfarces, fantasias e máscaras, em sua maioria de diabos diversificados. Este é um momento que tem como função demonstrar o significado do carnaval, para o povo de Riosucio, de uma tradição que sustenta e mantém viva há quase dois séculos e cujas origens vão muito além.

Sexto dia (quarta-feira) – último dia:

O último de festa, inicia-se com a quinta Alvorada, seguida do *Desfile del Calabazo*, que consiste num desfile de uma grande alegoria deste recipiente, o *calabazo*,

que guarda o *guarapo*; o desfile termina com uma degustação coletiva do *guarapo*, que é distribuído à população, que bebe e se diverte ao som de música tradicional. Em seguida há o desfile ao *Circo de Toros*, onde acontece a terceira e última corrida de touros. Como atos finais do Carnaval, acontece o *Desfile y entierro del Calabazo*, em que um pequeno *calabazo* é enterrado, como um ato que simboliza o culto à Deusa Terra, *Diosa de la Chicha*, uma despedida em forma de farsa fúnebre, de toda a embriaguez gerada pelo consumo excessivo de *guarapo* durante o Carnaval, em que os habitantes de Riosucio, os visitantes, a *Junta* e o *matachines*, seguem num desfile fúnebre, com disfarces também fúnebres, com mulheres vestidas de viúvas, aos prantos, em direção ao local onde será enterrado o *calabazo*. Como último e grande ato da festa, acontece a leitura do *Testamento* e *Quema del Diablo*. O testamento do Diabo é um texto que faz parte da literatura *matachinesca*, elaborado e lido pelo *matachines* e que até este momento é desconhecido por todos, inclusive pela *Junta*. É uma forma em que simbolicamente o Diabo anuncia sua herança, sua gratidão ou castigo, num recontar da festa de forma burlesca, com a leitura de um texto repleto de sátira e ironia. Ao final, uma réplica (de cerca de dois metros de altura) da imagem do Diabo, recheada de pólvora, é queimada em meio a uma das praças, como uma espécie de epílogo da grande comédia ritual do Carnaval.

A festa por uma outra lente...

Riosucio⁷⁸ é uma cidadezinha localizada no Departamento⁷⁹ de Caldas, na região andina. Seu território faz limite ao norte com o Departamento de Antioquia e a leste com o Departamento de Risaralda e se encontra no chamado Eixo Cafeteiro colombiano, motivo pelo qual sua economia gira em torno da exploração e exportação do grão. Sua área rural corresponde a cerca de dois terços de sua área total. O município de Riosucio ocupa o terceiro lugar em Caldas no que tange à sua população rural, sendo sua população total de cerca de 58.000 habitantes, possuindo quatro *Resguardos*⁸⁰ *Indígenas: Nuestra Señora Candelaria de la Montaña, Cañamomo e Lomapieta, San Lorenzo e Escopetera e Pirza*. Para chegar até lá desde Bogotá, capital colombiana, a opção foi recorrer a uma

⁷⁸ Informações retiradas do site oficial da cidade de Riosucio: <http://www.riosucio-caldas.gov.co/index.shtml#6>.

⁷⁹ *Departamento* seria equivalente, na divisão geográfica ao Estado.

⁸⁰ *Resguardo* equivale a uma propriedade coletiva imprescritível e inalienável, equivalente às nossas reservas (indígenas).

viagem de ônibus de mais de dezoito horas. Uma viagem longa, mas com uma paisagem que, por alguns instantes, fez-me lembrar de casa, pela infinidade de montanhas que se multiplicavam de forma semelhante ao mar de morros que se pode avistar do alto da Serra das Araras.

Chegando a Riosucio, acompanhada do amigo colombiano Edwin Cubillos, que muito generosamente me acompanhou em parte dessa viagem, no primeiro olhar, é possível ter a dimensão da cidade. Só não podia-se ter a noção do quão cheia ela estava. Por causa da festa todas as hospedagens da cidade estavam lotadas. Depois de muito procurar e nada encontrar, descobrimos uma família simples, que aceitou hospedar-nos num de seus quartos. A família de Adriana Agudela, esta mulher incrível que pude conhecer melhor ao longo da viagem, nos recebeu como se fizéssemos parte dela. A propósito, além de Adriana viviam ali seu esposo Wilson Jairo Hoyos e as duas lindas filhas do casal: Sara Paulina e Ana Sofia. Era uma casa humilde, mas aconchegante. No quarto apenas a cama. Água quente...fora de cogitação, mas pouco a pouco fui descobrindo que ali o calor viria do afeto.

Sem saber ao certo por onde começar, fui andar pela a cidade, a fim de entender melhor aquele organismo. É 6 de janeiro, Dia de Reis e era perceptível o clima de festa. Ainda um pouco perdida, eis que me deparo, ao entrar numa rua sem saída, com uma imensa escultura ainda inacabada, mas através da qual podia-se entrever a imagem de uma *Diabla*. Sim, no feminino. Quando interessei-me pela história deste festejo, tomei também conhecimento da existência, em sua história recente, da figura de uma *Diabla* dentro do Carnaval de Riosucio, criada pelo artista Beto Guerrero como forma de se contrapor ao *Diablo* e, acredito, como uma forma de provocação. Só não imaginava que seria o primeiro elemento da festa que encontraria. O ateliê de Beto, seu criador e membro de *Los 30* (grupo de amigos que surgiu de uma partida de futebol) fica nessa rua sem saída, na parte baixa da cidade, próxima à Praça da Candelária. Dentro está repleto de imagens de *Diablas*, mulheres nuas, notícias de jornal, esboços de desenhos e pôsteres do time de futebol América⁸¹. O barracão aonde estava sendo finalizada a grande estrutura escultórica da *Diabla*, estava montado no meio da rua, bem de frente ao ateliê. A imagem tinha cerca de uns quatro a cinco metros de altura e estava sendo erguida sobre uma estrutura de metal e coberta com camadas de cola e jornal, etapa que estava parcialmente pronta quando cheguei. A escultura estava sentada, nua, com seus grandes seios à mostra,

⁸¹ O América, conhecido popularmente como América de Cáli, é um clube de futebol da Colômbia, um das mais importantes e populares, com sede na cidade de Cáli (fundado em 1918).

além dos indispensáveis par de chifres. Quando cheguei já estavam todos sob o forte efeito do *guarapo*, bebida típica da região, de alto teor alcoólico devido a seu processo de fermentação. A bebida era consumida coletivamente no bico de uma garrafa *pet* de dois litros, da qual depois da tentativa frustrada de me esquivar, tive que compartilhar o gole mais forte, ardente e doce que poderia experimentar. Ufa...foi só um gole, mas que se não houvera dado, soaria como a mais grande ofensa. O *guarapo*, em tempos de Carnaval tem a conotação de bebida sagrada. Ouso dizer, coisa que pude constatar ao longo de minha observação participante ou participação observante, que o *guarapo* prepara o povo para a festa e é parte fundamental da mesma. Como afirma Jiménez:

El guarapo es la bebida del diablo. Como todas las tentaciones no presenta ningún motivo para desconfiar de él, para resistirle, es dulce al principio, abre el diálogo, embelece a las personas que lo consumen y al final lo ubica a uno en el mismito pátio de los infiernos.⁸² (2003:5)

Conheci, nessa oportunidade, o artista Beto Guerreiro, inventor da *Diabla*, que estava trabalhando em sua confecção. Para mim, foi como se um personagem saltasse direto de um documentário para a vida real, e não o contrário, como de costume. Conversamos um pouco e combinamos ali mesmo uma futura entrevista.

Segui caminhando pela cidade numa espécie de mapeamento, tentando identificar pessoas e lugares que, até então, só havia apreciado nos livros e no documentário *Una cita con el Diablo* (VIGNOLO, 2008). Mas já tardava o dia e era necessário preparar tudo para mais tarde, quando seria protocolado o Carnaval de 2011 e declarado oficialmente seu início, com a execução do Hino do Carnaval.

A noite caiu rápido e era chegada a hora da cerimônia de abertura. Ao andar pela cidade, era facilmente perceptível que ali aconteceria uma grande festa. A Praça da Candelária estava lotada. Além das inúmeras pessoas, diversas barracas vendiam todo tipo de bebida e comida, muitas que nunca havia visto em minha vida, mas que possivelmente experimentaria, afinal, a investigação é também sinestésica, e se possível, deve perpassar todos os sentidos. Barracas de doces, *arepas*, *chorizo*, *maiz tostado*, *salchipapas*, entre outras comidas. Barracas de bebidas e mais bebidas, incluindo o famoso, *Ron de Caldas* (rum), bebida fabricada na região e patrocinadora do evento. Vendedores ambulantes que, além de oferecer pequenas diversões para as crianças, como

⁸² “O guarapo é a bebida do diabo. Como todas as tentações não apresenta nenhum motivo para desconfiar dele, para resistir-lhe, é doce à princípio, abre o diálogo, embeleza às pessoas que o consomem y ao final o coloca no mesmíssimo pátio dos infernos.” (tradução própria).

estalinhos e balas, se multiplicavam pelas ruas com suas bancadas máscaras e de *cachos*, ou seja, chifres de diabo de todos os tamanhos, inclusive apresentando umas variações que acendiam e/ou piscavam. Não resisti e comprei um pra mim, afinal, era preciso entrar no clima da festa para melhor entendê-la. A cidade estava toda decorada com a bandeira do Carnaval, que é a bandeira da cidade, só que com a imagem da cabeça de um diabo ao centro, complementando a decoração máscaras e imagens do diabo. Até as igrejas se enfeitaram: bandeiras do carnaval e iluminação especial na cor vermelha.

Dois grandes palcos estão montados um na Praça da Candelária e outro na Praça de São Sebastião. Diante da sede da *Junta del Carnaval*, que fica de frente para a Praça da Candelária, uma multidão aguarda ansiosa pela declaração oficial de início da festa. Em meio a esta, muitas pessoas estão disfarçadas com adereços e fantasias, principalmente de diabo. Às 23:30h o presidente da *Junta* aparece na sacada da sede e, de lá, ordena soar o hino, reproduzido em caixas de som espalhadas pela praça e acompanhadas por uma banda (com percussão e metais). A multidão começa a cantar o hino, emocionada e compulsivamente, numa atitude que parecia orquestrada, respeitando códigos e convenções que aparentavam já dominar e repetir todos os carnavais. Algo impressionante de se ver. A execução do Hino do Carnaval, seguido da declaração oficial, definitivamente inauguram o Carnaval de Riosucio, antes chamado de *Carnaval del Diablo*.

HIMNO DEL CARNAVAL

¡Salve, salve, placer de la vida!
¡Salve, salve, sin par Carnaval!
De Riosucio la tierra querida
eres timbre de gloria inmortal.

Nuestros padres por este gran día
Encontraban en ti su placer,
cuando alguno de Diablo, llovía
vejigazos a más no poder.

Vino un día del arte y la ciencia
la magnífica luz a alumbrar,
e inspiraste con gran excelencia
las Cuadrillas de fama sin par..

¡Salve, salve, placer de la vida!
¡Salve, salve, sin par Carnaval!
De Riosucio la tierra querida
eres timbre de gloria inmortal.

Las Cuadrillas de ingenio fecundo
tanto nombre han llegado a alcanzar

que ninguna otra parte del mundo
nuestra fiesta podrán superar.

A Riosucio por siglos sin cuento
no le falte su regio esplendor,
y que seas el fiel monumento
que eternice su fama y honor.

¡Salve, salve, placer de la vida!
¡Salve, salve, sin par Carnaval!
De Riosucio la tierra querida
eres timbre de gloria inmortal.

Tu eres fuente de paz y ventura
panacea del pobre mortal;
tu has venido quizás de la Altura
como prenda de don Celestial.⁸³

O restante da noite bebedeira e cantoria, da praticamente única música que se fez soar naquela noite e cuja população, a cada repetição, começava a cantar como se a ouvisse pela primeira vez, numa espécie de “hipnose coletiva”. A expressão é forte, mas traduz bastante o sentimento daquele momento. A primeira impressão que tive da festa, fez-me lembrar as Festas do Pião Boiadero ou Rodeios que acontecem em minha cidade natal (Volta Redonda – RJ) as quais pude acompanhar em minha juventude: forte influência da cultura de massa, participação de grupos musicais contemporâneos, alto consumo de bebidas alcoólicas, presença maciça de jovens, intensa participação do poder político local, participação de empresas de médio e grande porte através de patrocínios e apoios à festa com fins propagandísticos e influência do agenciamento turístico. Para o primeiro dia, já tinha visto o bastante.

O dia seguinte (7 de janeiro), primeiro dia oficial de Carnaval começa às sete da manhã com a Alvorada Infantil, em que participam as crianças que às 12:30h desfilam nas *Cuadrillas Infantiles*. Essas *cuadrillas* seguem um trajeto pré-estabelecido e desfilam como se fosse, cada *cuadrilla*, a ala de uma escola de samba; neste ano eram onze ao todo. Mas cada *cuadrilla* é única e particular formada, geralmente, em torno de um núcleo

⁸³ “HINO DO CARNAVAL: Salve, salve, prazer da vida! / Salve, salve, sem par Carnaval! / De Riosucio a terra querida / és timbre de glória imortal. / Nossos padres por este grande dia / Encontravam em ti seu prazer, / quando algum de Diabo, chovia / bexigadas a mais não poder. / Veio um dia da arte e da ciência / a magnífica luz a iluminar, / e inspiraste com grande excelência / as *Cuadrillas* de fama sem par... / Salve, salve, prazer da vida! / Salve, salve, sem par Carnaval! / De Riosucio a terra querida / és timbre de glória imortal. / As *Cuadrillas* de inteligência fecunda / tanto nome chegaram a alcançar / que nenhuma outra parte do mundo / nossa festa poderão superar. / A Riosucio por século sem história / não lhe falte seu régio esplendor, / e que sejas o fiel monumento / que eternize sua fama e honra. / Salve, salve, prazer da vida! / Salve, salve, sem par Carnaval! / De Riosucio a terra querida / és timbre de glória imortal. / Tu és fonte de paz e fortuna / panacéia do pobre mortal; / tu vieste quiçá da Altura / como prenda de dom Celestial.” (tradução própria).

familiar ou grupo de amigos. No caso das *cuadrillas* infantis, por seus filhos, sobrinhos, netos, filhos de amigos e vizinhos. A *cuadrilla* escolhe um tema do universo lúdico, político, cômico, crítico, ambiental, artístico, ficcional, entre outras tantas possibilidades, preferencialmente inédito, em torno do qual elaboram as fantasias e a caracterização das crianças e também são criadas três paródias de canções populares nacionais ou internacionais. A música é cantada pelas crianças durante o desfile, acompanhadas por uma banda de músicos que pode ser pertencente ao grupo, mas que, em geral, é contratada. Enquanto desfilam as *cuadrillas*, os adultos pertencentes responsáveis pela mesma distribuem para o público um *folder* onde na capa aparece a foto da *cuadrilla*, seu nome, ano de edição do Carnaval e, dentro dele, uma introdução que conta e explica a escolha do tema daquele ano, além de apresentar por escrito as letras das paródias e a ficha técnica. No verso do *folder* figuram os patrocinadores. As *cuadrillas* carregam à sua frente uma faixa ou estandarte com o título do tema do ano. Ao final do roteiro do desfile as *cuadrillas* se dispersam e, em seguida, vão para o palco montado na Praça de São Sebastião. Lá, uma a uma, as *cuadrillas* sobem ao palco e cantam suas paródias. O público, menor neste momento, acompanha tudo e interage com as crianças que se apresentam, aplaudindo ou mesmo rindo da comicidade de algumas paródias apresentadas.

Durante o dia voltei ao barracão de *Los 30*, para ver como andava a *Diabla*, e já estava pronta. Neste mesmo dia a imagem foi levada para a Praça da Candelária afirmando, diante da população, sua participação, ainda que de forma marginal, não oficial, em mais uma edição do Carnaval de Riosucio. Apesar de ser acolhida por muitos riosuceños, há os que não a reconhecem como parte do festejo.

O dia segue com uma extensa programação adicional⁸⁴. Pela noite, às 20h acontece na Praça São Sebastião, a imposição do *Cordón del Carnaval* condecorando a *Corporación del Carnaval de Riosucio*. Neste dia, ainda que houvera observado alguns elementos da estrutura central da festa, tive a forte sensação de estar no lugar errado. Até então, não havia visto nada que remetesse à origem, ainda que longínqua, do festejo, qualquer coisa que remetesse aos Reis Magos. Um desencontro. Fui pra casa pensando se deveria continuar com aquilo, se deveria permanecer ali e seguir adiante. E lembro-me claramente das palavras deste grande amigo que foi e é Edwin ao dizer-me, vendo minha aflição como pesquisadora: ou pára por aqui e volta a seu país frustrada por não conseguir

⁸⁴ A programação completa do Carnaval de Riosucio de 2011 encontra-se no Anexo B deste trabalho.

e não saber o desfecho dessa história ou fica e vai até o fim para ver no que dá e, assim, quem sabe você descobre muitas coisas no caminho. A estas palavras sou eternamente grata.

Chega o sábado, que começa bem cedo, às cinco da manhã, com a primeira grande *Alborada*. O céu ainda está escuro e junto-me aos demais. Muitas pessoas ainda estão pelas ruas. A *Alborada*, este grande desfile da *Junta* pelas ruas da cidade, encabeçada pelo *abendeirado*, é acompanhada por uma banda que toca o hino de Riosucio em ritmo de marcha. São muitas pessoas, muitos jovens e embriagados. De repente um grupo de rapazes forma um cordão e retém uma parte do desfile, das pessoas que seguiam logo atrás da banda. Estas se amontoam até espremerem-se, abrindo um vão entre uma parte e outra do desfile. Assim, eis que os jovens liberam a retenção e saem correndo e gritando pelo vão aberto numa espécie de avalanche humana. Nessa “brincadeira” muitos caem e se machucam. Um dos músicos é alvejado e sai ferido na cabeça. Quando o cortejo chega à Praça de São Sebastião os membros da *Junta* sobem ao palco, reclamam ao coletivo a atitude desastrosa e, pela primeira vez no Carnaval de Riosucio, todas as *Alboradas* que abririam cada um dos dias de festa, são canceladas. É feito, então, o primeiro *conjuro del Amanecer*, seguido de todos os outros *conjuros* que acontecem ao longo do dia, a saber às 12h (*conjuro del médio día*) e às 18h (*conjuro del atardecer*), com o estourar de fogos, *culebra* e pólvora, regado a muita música, neste caso, a *chirimía*. Nessa hora penso que este seria o primeiro indício da presença de uma herança da Festa de Reis, já que os *conjuros* também se realizavam durante o festejo em tempos idos, nos mesmos horários e com características semelhantes, como a utilização de fogos de artifício, pólvora e a forte presença da música e do canto, como forma de exorcismo, já que a música, em termos gerais, é considerada mágica e um instrumento eficaz contra os maus espíritos (ANDRADE, 1983). Como diz o ditado popular: “Quem canta seus males espanta”.

Na parte da tarde, começa a *Gran Entrada de Colônias*, que assisti e só na metade fui entender de que se tratava de um desfile das famílias oriundas de Riosucio que, após migrarem, constituíram suas colônias em outras localidades colombianas, como Medellín, Bogotá, Manizales, e que retornam a cada dois anos para participar do Carnaval. Essas famílias desfilam em alas identificadas por seus sobrenomes e chegam fantasiadas e/ou adereçadas com elementos que representem aquela família. É notável a emoção e orgulho dos que desfilam por estarem de volta, ainda que temporariamente, à sua cidade natal.

Passei o restante do dia buscando maiores informações sobre o local de onde sairia *Diablo*, já que este era o grande dia de sua entrada triunfal. Durante essa busca conheci

algumas personalidades centrais do Carnaval, que puderam fornecer relatos sobre a festa. A cidade parece estar ainda mais cheia. E um fato interessante que chamou-me a atenção, foi o de poder observar que muitas pessoas circulavam pelas ruas mascaradas, com máscaras dos mais diversos estilos e formas, a maioria representando o diabo, mas outras relembrando personagens dos filmes de terror, caveira, morte, máscaras confeccionadas artesanalmente, além de máscaras do carnaval de Veneza, mas a grande brincadeira que pude perceber entre os participantes, é a de não ser reconhecido e andar mascarado, em muitos casos, o dia todo. Finalmente consigo descobrir o local aonde estava guardada a imagem e sigo caminhando uma longa distância até lá. É uma espécie de galpão, afastado da parte central da cidade, onde algumas pessoas também aguardavam a saída da imagem. Quando menos se esperava, eis que surge *Su Magestad el Diablo*, que é fortemente aplaudida pelos ali presentes. Ele vem com cerca de seis metros de altura, com traje semelhante a uma “tanga” indígena, pele avermelhada, segurando seu tridente. De um lado o *calabazo* e de outro a serpente. Tomei a decisão de acompanhar a imagem desde sua saída, o que, pouco a pouco, fui percebendo que talvez pudesse não ter sido a melhor opção tamanha multidão que se juntava ao cortejo à medida que a imagem se aproximava da praça São Sebastião, onde seria recebida pela população.

Ao chegar na praça uma multidão se espreme na tentativa de ver mais de perto a imagem. Muitos sobem nos postes ou em qualquer estrutura mais alta que ali estivesse. Um verdadeiro caos, tomado pela euforia generalizada. Extremamente apertada entre as pessoas, caminho com dificuldade buscando me aproximar do palco, numa tentativa frustrada. Um pouco mais distante observo tudo. Um dos *matachines* da festa, está oculto atrás da cortina do palco, de onde ecoa a tão esperada voz do *Diablo* que vem saudar aos presentes e ser saudado pela população, que aguardava ansiosamente, há dois anos, por sua aparição apoteótica.

O domingo, terceiro dia de festa, tem como elemento central o *Desfile de Cuadrillas de Mayores* que, com estrutura semelhante às *cuadrillas infantis*, desfilam com seus temas e paródias singulares. O desfile parece não acabar, tamanho número de *cuadrillas* e seus *cuadrilleros*, que dançam, cantam e alguns até executam coreografias. As fantasias e temas são dos mais ricos e variados, desde temas políticos, atualidades, sociais, religiosos, ecológicos, aos locais e universais. Assim como as Folias de Reis, as *cuadrillas* realizam uma performance procissional, seguindo em cortejo pelas ruas da cidade. A grande diferença dessas *cuadrillas* para as infantis e um elemento que me chamou a atenção neste festejo, foi a visita que essas *cuadrillas* fazem às *Casas*

Cuadrilleras, estabelecidas previamente, nas quais entram e onde são recebidas por seus donos que, em troca da apresentação das *cuadrillas* com seus cantos, músicas e danças, como um pagamento, lhes oferece comida, bebida e doces às crianças. As *cuadrillas* visitam diversas *Casas Cuadrilleras*, como pude observar de perto, repetindo em cada uma delas, basicamente o mesmo ritual. A maior parte dessas casas possui um pátio interno que, quando ocupado pelas *cuadrillas*, mais se aproxima a um teatro de arena. Este foi um dos elementos que remeteu-me diretamente às Folias de Reis brasileiras, não só pelo fato de visitarem as casas dos moradores, como pela forma como isso se dava, com um sistema de trocas similar ao que acontece com as Folias de Reis ao visitarem as casas durante o giro.

Nesse dia aproveitei para observar o *Diablo* mais de perto, exposto na Praça São Sebastião, momento em que flagrei e alguns homens que se aproximaram da imagem e arremessaram algo, que não pude identificar, a seus pés. Mais tarde vim a saber, através de Aníbal Alzate⁸⁵, um importante *matachín* (*Caremusgo*), que aqueles homens vinham a se tratar de mineros da região, que em toda festa vão até a imagem e arremessam pó de ouro aos pés do *Diablo* como uma espécie de presente e agradecimento, resquício dos tempos coloniais.

Na segunda-feira (10 de janeiro) a cidade amanheceu mais tranquila, mais vazia. Neste dia saí para ver as manifestações culturais locais, já que era o dia em que se apresentavam os *Resguardos Indígenas* com suas danças e músicas tradicionais, sendo quatro os *Resguardos* existentes em torno de Riosucio, a saber, os *Resguardos* de: *Nuestra Señora Candelaria de la Montaña*, *Cañamomo* e *Lomapieta*, *San Lorenzo* e *Escopetera* e *Pirza*. Apesar dos relatos recolhidos apontarem para a forte participação indígena, inclusive na eleição da *Junta*, conforme afirmou Abel Jaramillo (Coordenador do *Resguardo Indígena de San Lorenzo*), a mim pareceram um tanto passivos nesse processo, acreditando ter um espaço que não me pareceu que de fato tenham. Na parte da tarde a cidade estava mobilizada para a *corralejá*, para a qual me dirigi. Apesar de não ser adepta, pelo contrário, abominar tais práticas, dirigi-me ao circo de touros, pois acreditava ser necessário ver de perto esse evento, para melhor entendê-lo.

A arena estava tomada pela gente, tanto na arquibancada e morros circundantes, como dentro do circo de touros, com algumas pessoas disfarçadas de *diablos*, outros como toureiros com tecidos vermelhos na mão, além de todos os outros que se aventuravam,

⁸⁵ Entrevista realizada pela autora com Aníbal Alzate (*matachín* [*Caremusgo*] do Carnaval de Riosucio) em janeiro de 2012, em Ollantaytambo – Peru.

embriagados, a molestar o touro, que os perseguiram e muitas vezes os acertava com seus chifres, diante do que a plateia reagia vibrando, indo ao delírio com gritos e gargalhadas. Quanto mais risco melhor lhes parece a *corraleja*. Nesta, algumas pessoas se feriram, outras foram lançadas ao ar, e ainda assim seguiam desafiando o touro. A história das *corralejas* em Riosucio está marcada por algumas mortes, como uma das mais recentes, a do inesquecível e um dos mais importantes *matachines* que houve na história de Riosucio, Tatines (*Matachín Mayor*), que faleceu no Carnaval anterior, ao arriscar-se em uma *corraleja*. Essa foi uma experiência angustiante, mas necessária.

Após a *corraleja* acompanhei o *Ritual del Fuego*, que atualmente resume-se a uma grande queima de fogos e pólvora, versão atualizada do antigo ritual indígena com fogo e fogueira, seguida do *Desfile de Faroles*, uma bela procissão de velas, lembrando uma procissão católica, só que com mascarados mesclados ao cortejo, seguido do *Encuentro de Diablos*, que reúne os mascarados de *diablo* no festejo e do *Bautizo del Riosuceño Adoptivo*, cujo título já sintetiza a ideia.

Para além dos eventos, rituais e atrações festivas, o que chamou especial atenção e gerou um certo encantamento, foi a atmosfera burlesca que pairava sobre a cidade, repleta de acrobatas, malabaristas, *clowns*, mimos, que faziam rememorar os antigos carnavais medievais de que tanto nos fala Bakhtin (2008). Impressionante a capacidade que têm de subverterem uma ordem e fazer o carnaval à sua maneira, fazendo sátiras com as pessoas que caminham distraídas, tratando de imitá-las em forma de uma grande caricatura de seus movimentos corporais, conduzindo-nos assim a um sentimento que talvez seja um dos mais genuínos desta festa: o sentimento de integração, comunhão social, de alegria, recuperando nossa capacidade de rir, de rir de nós mesmos, de sermos satirizados e satíricos simultaneamente. A presença dessas figuras trouxe uma cor local, um encanto especial para aquela noite, relembrando o verdadeiro sentido do carnaval. Agora, algumas coisas começam a fazer sentido.

Outro ponto que pude constatar nessa mesma noite e durante a festa nos outros dias, e que me parece peculiar, é que a rua que liga as duas praças, a *Calle del Comercio*, é um ponto central da festa, onde há música todo o tempo, onde as pessoas podem dançar e se divertir, onde há uma concentração especial de pessoas. É um espaço “entre”, liminar, como diriam Schechner⁸⁶ (2002) e Turner (2005), ou seja, um espaço que se distende

⁸⁶ Alguns capítulos dos principais livros de Schechner foram recentemente traduzidos para o português e, pela primeira vez, compilados num livro por alguns pesquisadores do NEPAA (Núcleo de Estudo das Performances Afro-Ameríndias), processo de tradução do qual tive a oportunidade de participar, que

entre um lugar e outro, num tempo que se dilata, que é o tempo do Carnaval, quando as regras estão temporariamente suspensas e a ordem se inverte, sendo definidos como o espaço e o tempo da liminaridade, um estado e um local de passagem. Mas apesar de ser um local de passagem, está ocupado todo o tempo e tem qualidades próprias. É interessante observar que um lugar que tem uma importância histórica, por ser a rua onde por muito tempo alojou uma cerca que separava os dois povos (*Quiebralomo* e *La Montaña*), se transforme agora em um ponto de encontro e de trocas, de concentração e misturas, que agora une as duas praças, mas que, de alguma forma, ainda separa os dois povos, pois ainda que há tempos decretada e anunciada sua união, mantém traços hierárquicos ainda muito fortes. A sensação que se tem, é que existe ainda uma separação, uma hierarquia muito clara de espaços, pessoas e classes. Sendo a parte alta da cidade, onde se encontra a Praça de São Sebastião, a região onde se concentraria a elite da cidade e na parte baixa, onde está a Praça da Candelária, a região onde se concentrariam os trabalhadores, as famílias mais humildes.

Um exemplo claro disso é o fato de que o *Diablo*, depois de entronizado, permanece todo tempo na Praça de São Sebastião, onde em tempos idos, se concentravam os espanhóis colonizadores. É também no palco dessa praça que acontecem as principais etapas rituais do festejo e atrações musicais, além da chegada dos desfiles. Já a Praça da Candelária, na parte baixa, onde está a parcela da população de menor poder aquisitivo, é o local onde é queimada a réplica do *Diablo* e também onde chega, permanece e é queimada a *Diabla*. Onde acontecem as atrações populares. É onde está a sede de *Los 30*, um grupo que, liderado por Beto Guerrero, aparenta estar à margem do festejo no que tange à participação oficial dentro do mesmo.

O penúltimo dia de festa (11 de janeiro) é marcado pela segunda *corralejá*. Como já havia participado da primeira, atendi ao convite do *matachín* Aníbal de ir com ele conhecer o *Resguardo Indígena de Cañamomo*, onde fabricam o *guarapo*. Ali conversamos sobre diversos aspectos da festa. Aníbal contou-me sobre o último decreto, em que é feito o convite (realizado no dia 19/12/2010), afirmando ser este a parte do ritual que mais carrega heranças da Festa de Reis, pois apresenta-se em forma de auto, como os autos sacramentais (do teatro ibérico), com estrutura similar e com uma literatura bem próxima. A literatura *matachinesca* está presente neste momento, em que se fazem representações, mas ao mesmo tempo são carregadas de crítica e sarcasmo.

resultou na publicação do livro “Performance e Antropologia de Richard Schechner” (2012) e na vinda de Schecher ao Brasil e à nossa universidade, UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).

Aníbal confirmou o papel fundamental dos *conjuros* dentro do ritual, realizados em horários específicos, como forma de expurgar o mal, uma tradição, segundo ele, herdada das Festas de Reis. Falou-se também sobre a presença dos *diablitos* na originária Festa de Reis. Quanto a isto, afirmou Aníbal que estes *diablitos* carregavam consigo sinos presos à cintura, que eram muito tradicionais nestas festas, mas que, com o passar do tempo, foram se perdendo, desaparecendo na tradição. Esses *diablitos* também carregavam bexigas feitas das vísceras do porco e que utilizavam para assustar as pessoas, outra herança da Festa de Reis, remontando a origem mesma da Festa na Península Ibérica, já que essas figuras mascaradas que carregam bexigas, em muito se assemelham aos mascarados ibéricos presentes nas festas realizadas no período de Natal e Reis, como nas diversas Festas dos Rapazes, existentes na região trasmontana, que descreve Tiza: “Nos momentos de pausa aplaudem ruidosamente com gritos ‘hi! hu! hu!’ , dando saltos, fazendo soar os chocalhos e batendo com as bexigas cheias de ar nas pernas ou nos paus com que cada um vem armado.” (2006:59), podendo também bater contra o chão provocando grande ruído ou mesmo nos rapazes. Esta atitude de ameaça, de afrontamento, com gestos provocadores com o intuito de fazer rir ou mesmo causar medo, também está presente nos Bate-Bola brasileiros, também chamados de Clóvis, os quais pude observar no tradicional carnaval de rua carioca do bairro de Irajá, ao insinuarem um ato de violência iminente, quando vêm correndo aos montes pelas ruas com suas roupas volumosas e coloridas batendo contra o chão ou mesmo nas pessoas, suas bexigas (feitas de material sólido e resistente) que trazem presas ao bastão e que cada um carrega, gerando assim um estrondo que pega de surpresa muitos espectadores. Burke também faz referência a uma figura similar do carnaval francês na seguinte descrição: “Bobos e selvagens corriam ruas afora, batendo nos circunstantes com bexigas de porco e até com varas.” (1989:207). Não só seu comportamento, mas a própria vestimenta traz algo de similar ao palhaço. Também utilizam máscara feita de malha metálica pintada e de aspecto grotesco, que lembram muitas das máscaras utilizadas pelos diversos mascarados das festas realizadas em Paucartambo, no Peru, dedicadas à Virgem de Carmem.

Aníbal seguiu falando sobre a ritualidade que há nas *cuadrillas* que cumprem todo um ritual privado antes de saírem às ruas, durante o qual invocam a figura do *Diablo*. Ritualidade esta que também é incorporada a cada Carnaval pela pessoa encarregada de fazer a voz do *Diablo*, que cumpre também todo um ritual de invocação desta figura. Momento forte e marcante dentro da festa, mas que, por ser realizado na esfera do privado, muitos desconhecem. No tocante à ritualidade presente em algumas etapas do

festejo, momento que poucos testemunham, afirmou a existência e realização de um *conjuro del guarapo*, que todo ano é *conjurado* para que possa ser consumido sem que faça tanto mal e sem que embriague tanto as pessoas. Relacionado a este ritual está o ritual do *calabazo*, em que um *calabazo* (de proporções normais, ou seja, uma cabaça em tamanho real) é enterrado repleto de *guarapo* ao final de cada Carnaval, para só ser desenterrado após um ano e meio, ou seja, em julho, quando iniciam-se os decretos do Carnaval seguinte. Este é enterrado, conforme a crença, de maneira que a Mãe Terra, Pachamama, possa devolver ao *guarapo* todos os seus benefícios, poder e para que, quando o desenterrem, esteja pronto para mais um Carnaval.

Sobre a participação da *Diabla* no Carnaval, existem diferentes opiniões a respeito. A de Aníbal é a que acredita na liberdade e no direito do povo de se manifestar e nesse contexto, a *Diabla* surge como uma reação daqueles que se sentem marginalizados no processo de construção e realização do Carnaval. Em relação a isso, dentre as diversas pessoas que pude entrevistar, envolvidas de distintas formas com o Carnaval, os pontos de vista são diversos e divergentes.

Chega a hora do *Gradoso Desfile de Disfraz Suelto*, momento de mostrar o significado da festa para a comunidade riosusenha. Neste dia as pessoas aparecem fantasiadas em massa. Crianças, jovens, adultos e até os mais velhos estão fantasiados: diabos e diabas dos mais variados tipos, um casal de crianças vestidos, ele de diabo e, ela de freirinha, além de máscaras que parecem ter saído direto dos filmes de terror, como o drácula, Chuck, a figura da morte com sua foice, fantasias compradas, feitas à mão. Estão ali também monstros, figuras sem cabeça, vampiros e anjos. Uma infinidade de fantasias, disfarces e adereços. Existem os mais criativos, que conseguem colocar sua cabeça presa numa gaiola na altura da barriga, máscaras incríveis com feição diabólica confeccionadas com tanta perfeição que parecem ser reais. Algumas fantasias feitas de retalhos coloridos, com máscara que mescla a imagem do diabo com a de animais, faziam lembrar e muito o palhaço da Folia de Reis. Nesse desfile o disfarce é solto, livre, mas quem domina são os diabos. A festa segue noite adentro com uma extensa programação adicional regada a muita música e dança. E é nessa mesma noite, que silenciosamente a imagem do *Diablo* desaparece da Praça São Sebastião.

É chegada a hora: último dia de Carnaval (12 de janeiro). A quarta-feira amanhece e a imagem do *Diablo* não está mais lá. Em seu lugar, mas na Praça da Candelária, está uma réplica menor, de cerca de dois metros de altura. Começo o dia assistindo, pela manhã, ao *Desfile del Calabazo* ao final do qual realizam seu *conjuro*, com textos da

literatura *matachinesca*, lido por dois *matachines*, num ato de benção do *guarapo* para seu posterior consumo, já que a este ato segue-se a degustação da bebida, distribuída para os presentes. Na parte da tarde acontece a última *corralejá*. A noite cai e espero pelo último desfile do Carnaval: o *Desfile y entierro del Calabazo*. Na Praça da Candelária, vejo surgir um carro de bombeiro seguido pelo *abanderado* e Otilio Velasquez, presidente da *Junta* e logo atrás inúmeras pessoas acompanham o desfile. O Hino do Carnaval, até então, tocado em ritmo mais acelerado, como uma marcha alegre, agora era executado lentamente pela banda que acompanhava do desfile, como uma marcha fúnebre. A maior parte dos participantes estava vestida de preto, incluindo o *abanderado* e os membros da *Junta*, simbolizando um luto. As mulheres vêm vestidas de viúvas e caminham ao lado dos mascarados e *matachines* simulando chorar copiosamente de forma bastante teatral, quase histriônica. Não há riso nesta hora. A multidão vem caminhando pela Rua do Comércio, com velas nas mãos, iluminando a rua e a festa, agora já com pouca cor. Este foi um dos momentos mais marcantes do festejo. Uma variedade enorme de viúvas com seus véus, maquiagem pesada, mascarados e *diablos* performavam a sua tristeza e luto pelo fim do Carnaval. Muitos traziam consigo símbolos que remetiam à morte como cruzes, caveiras ou vinham mesmo fantasiados de morte. Acompanham também o desfile fúnebre, duas figuras singulares, fantasiadas como super heróis intitulados *Guarapoman* e o outro *Mega Porrón*. Vinham carregando um grande sino pendurado numa vara sustentada de um lado e outro pelos “heróis”, que choravam, gritavam e lamentavam o fim da festa, numa performance peculiar.

Atrás vinham dois rapazes sobre pernas de pau carregando um caixão onde estava o *calabazo*, decorado com flores e velas. Palhaços e mimos choravam também. Mais atrás, um grupo de viúvas acompanhavam outro *calabazo*, para ser sepultado, pertencente ao grupo denominado *Barra de Curramba* (que como *Los 30*, se configuraria como uma associação de amigos). Finalizando o desfile, estava o grande *Calabazo* de grandes proporções, como uma alegoria, confeccionado pelos membros da *Barra de Curramba*. Ao chegar à praça, os membros da *Junta* e *abanderado* sobem ao palco e o caixão do *calabazo* é colocado no proscênio.

Uma performance em particular chamou-me a atenção neste momento. Era um *diablito* que se destacava em meio ao desfile, entre outros motivos, por sua indumentária. Vestia roupa vermelha, máscara de diabo e, o mais interessante, trazia sinos presos à sua cintura remontando a tradição da Festa de Reis e que se perdeu ao longo do tempo. Acompanhado da figura da morte, que segurava seu rabo, performava a tentativa de levá-

lo com ela. Logo, algumas viúvas aderiram à causa deste pobre *diablito*. Algumas pessoas lhe ofereciam *guarapo*, mas a figura da morte o impedia de beber. Ele suplicava ajuda aos demais e simulava agonizar. À medida que se aproximavam da praça e do palco, a performance se intensificava. Um verdadeiro espetáculo dentro do grande espetáculo que é a festa.

No palco, o texto *matachinesco* de despedida e enterro do *calabazo* foi lido. Em seguida o *calabazo* foi retirado do palco e levado até o centro da praça, onde foi feito seu enterro simbólico, local no qual são fincadas algumas velas, momento tomado de emoção.

Dando prosseguimento ao ritual, no palco, diante do qual uma multidão aguarda ansiosamente e sobre o qual estão todos os membros da *Junta*. Três *matachines* (Miguel Vargas, Juan Jose Lopes e Jaime Diego Cataño, mais conhecido como *Galletica*) devidamente “*endiablados*”, trajando seus disfarces diabólicos, começam a ler o testamento do *Diablo*. Iniciam já tecendo em versos, na elaborada literatura *matachinesca*, duras críticas à *Junta del Carnaval* daquele ano, principalmente à figura do presidente Otilio Velasquez, que perdeu a compostura diante de tais críticas, reagindo grosseiramente, ao gritar e gesticular com os braços em sinal de desaprovação, não sendo capaz de permanecer junto aos outros membros da *Junta*, que estavam no canto direito do palco (bem à frente), indo para o fundo do palco como forma de se esquivar do constrangimento diante das críticas ferrenhas, porém repletas de humor, escritas através dos versos *matachinescos*. Mesmo diante dessa atitude os *matachines* seguiram a tradição e continuaram a ler o testamento, que deixava como herança maldita as piores partes do corpo do *Diablo* para a *Junta* e as melhores partes para o povo riosuceño e para a mídia presente, por divulgar essa tão importante festa.

O testamento carrega consigo essa característica, de ser um texto repleto de crítica e sarcasmo, escrito em versos de tom jocoso, permeado por questões políticas, fazendo rir o povo que o escuta.

Es un acto matachinesco de gran contenido lírico. Se asemeja a los Decretos; es una pieza de oratoria burlesca, en la que se hace un recuento de lo acontecido durante las fiestas y en donde el Diablo manifiesta su deseo de regresar a los dos años, después de ser quemado.

Hay mofa de tristeza en los rostros de los Matachines que anuncian la agonía y el legado que el Diablo dejará a los riosuceños; en boca de uno de ellos El Diablo reparte sus bienes entre el Pueblo y los cuales consisten principalmente en sus pertenencias más preciadas: El tridente, el bastón de mando, el calabazo y su corona; las deudas, el guayabo y las boletas de prendería que le dejaron las fiestas; las partes de su cuerpo y sus aromas diabólicos. Es un acto de gran significación para los riosuceños raizales, quienes reciben regocijados el

legado del Diablo, como un acto de generosidad hacia ellos.⁸⁷
(CORPORACIÓN, 2014:1)

Ao final da leitura, o *Diablo* se despede na voz dos *matachines*, pedindo ao povo que se dispa de suas máscaras e disfarces e que não mais se coloque até que chegue o próximo Carnaval, quando poderão uma vez mais *endiablarse*. Encerra desta forma o seu reinado satânico. O hino soa pela última vez e, assim, à meia noite, inicia-se a queima da réplica do *Diablo*, que não é idêntica à original e possui proporções muito menores. Primeiro detonam alguns fogos de artifício presos a seu corpo e depois jogam gasolina e tocam fogo à imagem. O povo vibra assistindo a esse espetáculo de destruição e renovação através da queima do símbolo maior da festa. As pessoas vibram com a queima do *Diablo* ao vê-lo decompor-se, desfazer-se, destruir-se, numa euforia que nada mais é do que a mescla de prazer e alegria com tristeza e nostalgia pelo fim do carnaval. A multidão cerca a imagem em chamas, filmam-na, fotografam-na, gritam, aplaudem, até que a figura do *Diablo* desaparece por completo, até que o fogo se apague e restem somente as cinzas daquilo que há alguns minutos entronizava seu reinado de Carnaval. É impressionante a força deste momento, é como se expurgassem seus males e toda a energia maléfica acumulada. Destrói-se o *Diablo* para renovar as forças deste povo, marcado em sua história por lutas internas e pela violência do narcotráfico.

Imediatamente após a queima do *Diablo*, *Los 30* iniciam a queima da *Diabla*, só que, neste caso, queimam a imagem original e não uma réplica como acontece com o *Diablo*. E por esse mesmo motivo, o espetáculo da *Diabla* em chamas me pareceu muito mais interessante, pela sua grande dimensão e pela altura que projeta suas chamas, pelo impacto que isso gera no espectador. Em versões mais antigas do Carnaval, não se fazia uma réplica do *Diablo*, era a sua versão original que era queimada. Mas nos últimos carnavais, o conceito de preservação do Carnaval e de sua história, ganhou força, tendo o festejo adquirido um museu próprio, que guarda a memória da festa. Diante disso, a imagem original do *Diablo* passou a ser preservada e, em seu lugar, passou-se a construir uma réplica a cada Carnaval para ser queimada, sendo retirado da praça, no meio da noite,

⁸⁷ “É um ato *matachinesco* de grande conteúdo lírico. Se assemelha aos Decretos; é uma peça de oratória burlesca, na qual se faz um recontar do acontecido durante as festas e onde o Diabo manifesta seu desejo de regressar daqui a dois anos, depois de ser queimado. Há zombaria de tristeza nos rostos dos *matachines* que anunciam a agonia e o legado que o Diabo deixará aos riosucenhos; na boca de um deles O Diabo reparte seus bens entre o Povoado e os quais consistem principalmente em seus pertences mais apreciados: O tridente, o bastão de mando, a cabaça e sua coroa; as dívidas, o *guayabo* (goiaba) e as cédulas desgastadas que lhe deixaram as festas; as partes de seu corpo e seus aromas diabólicos. É um ato de grande significação para os riosucenhos enraizados, que recebem regozijados o legado do Diabo, como um ato de generosidade para com eles.” (tradução própria).

o *Diablo* original, para que dele se preserve apenas a cabeça, que fica exposta no Museu Carnaval de Riosucio.

Findado o Carnaval, a cidade se esvazia rapidamente, restam apenas as cinzas do *Diablo*, os comentários sobre o testamento, muitas vezes polêmico, e todo o marasmo que uma quarta-feira de cinzas, literalmente, carrega, como bem conhecemos de nossos carnavais. E os primeiros passos para o que seria o início da organização do Carnaval do próximo biênio começa, silenciosamente, a se desenhar.

Y a partir de este momento el nuevo Carnaval empieza a desarrollarse: se piensa en nuevas cuadrillas y disfraces, se planea la fecha para el futuro evento, se van pensando los temas de los Decretos y los nombres de quienes irán a conformar la nueva junta rectora. Porque Riosucio nunca hace la pausa del Carnaval: sintiéndose orgulloso de su fiesta la planea permanentemente. Y a los comentarios de lo pasado, se unen las proyecciones de lo que vendrá. [...] es entonces el momento de decir: El Carnaval ha muerto...que viva el Carnaval!⁸⁸ (JIMÉNEZ, 2003:10)

Depois de terminada a festa decidi permanecer por mais algum tempo na cidade, a fim de entender melhor tudo o que havia observado, pois ainda existiam muitas lacunas. E foi nesse tempo que encontrei pessoas importantíssimas para esta pesquisa, e todas as peças daquele imenso quebra-cabeça que me parecia impossível de montar, foram a cada entrevista, como a realizada com o folclorista Julián Bueno, a cada depoimento, como o dado por Carlos Delgado (pintor e criador de máscaras, e responsável pela volta da participação da *Barra de Curramba* nos carnavais, após doze anos sem sair⁸⁹), a cada testemunho, como o de Arcesio Zapata (escritor e autor de livros sobre o Carnaval) e

⁸⁸ E a partir deste momento o novo Carnaval começa a desenvolver-se: se pensa em novas *cuadrillas* e disfraces, se planeja a data para o futuro evento, vão se pensando os temas dos Decretos e os nomes dos que irão formar o novo conselho reitor. Porque Riosucio nunca faz a pausa do Carnaval: sentindo-se orgulhoso de sua festa a planeja permanentemente. E aos comentários do passado, se unem as projeções do que virá. [...] é então o momento de dizer: O Carnaval morreu...que viva o Carnaval!” (tradução própria).

⁸⁹ Segundo o relato de Beto Guerrero, em entrevista realizada pela autora em janeiro de 2011 (Riosucio – Colômbia), a *Barra de Curramba*, que existe há cerca de 35 anos, para participar dos carnavais, realizavam festivais para arrecadas dinheiro. Acontece que um de seus tesoureiros, gastou todo o dinheiro arrecadado. Diante de tal episódio, aborrecidos com a situação, seus membros decidiram não participar do Carnaval, e assim, ficaram deis edições fora da festa, ou seja, doze anos. Na edição seguinte do Carnaval, Carlos Delgado saiu para um Carnaval com um pequeno cartaz escrito *Curramba*, dois anos depois com um maior ainda e depois com um *calabazo* pequeno. Oito anos depois, resolver sair com um *calabazo* feito de madeira, de proporções maiores, que não durou muito tempo, por causa do material utilizado. Sendo assim, pediram a Beto que fizesse um grande *calabazo*, com a mesma estrutura de ferro de que é feita a *Diabla*. E é com este grande e reconhecido *calabazo* que saem todos os anos para o Carnaval. Mas o que Beto deixou claro durante a entrevista, foi que os membros da *Barra de Curramba* não reconhecem o esforço e o trabalho de Carlos Delgado durante todos esses anos e que não são gratos a ele por ser o responsável por trazer a *Barra de Curramba* de volta aos carnavais e por ser o idealizador de seu símbolo maior, o *calabazo*, após doze anos de interrupção.

Enrique Sanchez (*matachín* [Siriri⁹⁰] que fez a voz do *Diablo* no Carnaval de 2011), pouco a pouco se encaixando e me permitindo entender melhor todo aquele processo. O encontro casual com Hernán Arango (sociólogo e membro da equipe do Plano de Salvaguarda do Carnaval), que me parou na rua, ao observar a minha busca, para colocar-se à disposição para ajudar-me no trabalho, foi um encontro fundamental. Em entrevista Hernán esclareceu-me alguns pontos sobre a festa, principalmente sobre o processo de registro do Carnaval como Patrimônio Cultural, Oral e Imaterial da Nação; levantou algumas questões, que me inquietaram, principalmente às relativas à participação das mulheres no carnaval, ponto de vista que, por uma falha, ainda não havia abordado. Graças a Hernán pude chegar até Sofia (Sofia Díaz Bueno), que fui descobrir depois ser a prima de Julián Bueno. Numa das entrevistas mais emocionantes que já realizei, pôde generosamente fornecer-me informações preciosas sobre a origem e história do festejo, mas que, para além desse mapeamento, pôde dar-me uma visão do festejo por sua doce e forte dimensão afetiva e devocional. Nesse momento do encontro, um verdadeiro encontro, estávamos visivelmente emocionadas. Era a peça que faltava para finalmente fechar esse quebra-cabeça.

2.3 A BAJADA DE REYES: OLLANTAYTAMBO – PERU

A origem desse festejo na região dos Andes, é contada basicamente através de relatos orais, já que foi e ainda é uma região originalmente habitada por indígenas e que foi palco dos capítulos mais importantes e sangrentos do Império Inca. O povoado de Ollantaytambo⁹¹ (capital do distrito de Ollantaytambo, localizado na província de Urubamba), está mergulhado em meio ao Vale Sagrado, na região dos Andes, a aproximadamente 90 quilômetros a noroeste da cidade de Cusco e estima-se uma população de 11.000 habitantes; está situado a cerca de três mil metros de altitude e guarda um dos complexos arqueológicos mais importantes do Império Inca, que teve como capital a cidade de Cusco. Ollantaytambo é uma palavra quéchua que significa *tambo de Ollanta*. *Ollanta* é o nome de um capitão Inca, cuja história está guardada pela tradição oral; o termo *tambo* é uma derivação espanhola do termo quechua *tanpu*, que significa “cidade que oferece alojamento, comida e consolo aos visitantes”, por isso

⁹⁰ *Siriri* é o nome de pássaro que não canta, mas que incomoda muito com os sons que emite.

⁹¹ Informações retiradas do site oficial da municipalidade distrital de Ollantaytambo: <http://www.muniollantaytambo.gob.pe/>.

Ollantaytambo, ou seja “alojamento de Ollanta”. Antonio Valdez, sacerdote de Urubamba, tornou Ollantaytambo conhecida ao escrever, em meados do século XVIII, a obra considerada um clássico da literatura quechua, o drama *Ollantay*⁹², adaptada como obra teatral e encenada publicamente em 1780.

A história do surgimento da *Bajada de Reyes*, como parte da tradição oral de Ollantaytambo, é contada e recontada em versões muito similares, que remontam a seguinte lenda: uma jovem pastora índia cuidava do rebanho de seus pais, em meio às montanhas. Por tratar-se de ovelhas, com seu passo ligeiro, a jovem tinha que caminhar longas distâncias seguindo as ovelhas em busca de bom pasto. Certo dia, cansada de tanto caminhar, sentou-se para descansar em uma *hoyada*⁹³ (depressão) por entre as colinas, coberta de abundante palha (*ichu*), onde acabou dormindo. Em seus sonhos, apresentou-se a ela um menino terno, vestido com trajes indígenas, com sandálias nos pés, pele branca, rosto rosado, traços incomuns aos habitantes da região de Marcacocha (por onde pastoreava a menina), que levava um tecido cruzando suas costas. Logo, em seu sonho, ele começou a falar como se fossem bons amigos, oferecendo-se para acompanhá-la em seu pastoreio todos os dias, em troca da menina levá-lo à casa de seus pais e dar-lhe abrigo. Diante deste estranho sonho, a menina desperta assustada e ao abrir os olhos, busca encontrar o menino de seus sonhos, sem êxito.

Ao voltar para casa, decide não contar nada a seus pais, repetindo todos os dias a mesma rotina de pastoreio, só que agora, todos os dias visitava também, por curiosidade, o local aonde havia sonhado com o menino. Numa dessas investidas, já no final do dia, escutou choros e gemidos que surgiam em meio à palha, o que lhe chamou a atenção. Curiosa e com certa cautela, ela se aproxima do lugar de onde ressoa o misterioso pranto. E qual não foi a sua surpresa ao se deparar com um menino, real, em carne e osso, que chorava desesperadamente e tinha os movimentos próprios de um bebê. Espantada com tal fato, correu para sua casa para dar a notícia a seus pais, que correram para o local,

⁹² A história narra o conflitivo amor do general Ollanta, do exército de Pachakúteq, e Kusi Qoyllur, a filha do monarca inca. Ollanta era distinguido dos outros generais do império por sua valentia e grande habilidade, mas teve que deixar a cidade decepcionado por não poder casar-se com Kusi, por não pertencer a sua classe social. Já distante, Ollanta incitou a população à rebelião contra o exército imperial, causando uma guerra que durou uma década. Finalmente Ollanta foi capturado, por uma traição do capitão Rumiñahui, e levado à Cusco diante de Túpac Yupanqui, filho de Pachakuteq, que a essa altura já havia sido morto, tendo seu filho assumido o poder, este, ao escutar a história, decidiu libertá-lo e aceitá-lo como companheiro de sua irmã Kusi, de cuja antiga relação havia nascido uma filha de nome Ima Sumaq. Essa é uma história que hoje é muito popular no país e é contada nas escolas, que em muitos casos estimulam sua encenação.

⁹³ O melhor sinônimo encontrado em português para esta palavra *hoyada* foi “depressão”. Assim *hoyada* Duz respeito a um terreno baixo que não se descobre até que se esteja muito próximo dele.

guiados pela indiazinha pastora. Ao chegar, encontraram um menino feito de gesso, completamente nu e em posição de cúbito dorsal, com os pés na postura de quem quer mover-se. Os pais da menina antes de pegar a imagem, decidiram reunir os vizinhos mais próximos para dar a notícia do aparecimento da imagem. Reuniram-se os indígenas habitantes dessa região, foram até o local e cobriram a imagem do menino com mantas novas, numa atitude de respeito e a levaram até a casa da pastora, declarando entre os demais a aparição do que acreditaram se tratar do Menino Jesus. Logo em seguida, decidiram construir uma urna⁹⁴ de prata para a imagem, que se assemelha a um oratório, e erguer uma pequena capela no mesmo lugar da aparição da imagem, no povoado indígena de Marcacocha, localizado nas montanhas, em meio às ruínas incas, hoje declarado sítio arqueológico, situada a cerca de 10 km acima de Ollantaytambo (aproximadamente duas horas e meia de caminhada subindo as montanhas, a mais de 3000m de altitude acima do nível do mar), na região que faz parte da *cuenca*⁹⁵ de Patacancha.

Desde então, essa singela capela guarda a imagem do menino, que ficou conhecida como *Niño de Marcacocha* ou *Niño Melchor de Marcacocha*, ao qual rendem culto todo ano, com exceção da época de Reis, quando a imagem desce ao povoado de Ollantaytambo, para a realização da tradicional Festa de Reis – *Bajada de Reyes* –, realizada todo dia 6 de janeiro, Dia de Reis⁹⁶, chegando a imagem à capela denominada *Capilla de Niño Samachina* e, posteriormente, trasladada ao *Templo Santiago Apóstol*.

Existe uma tradição que conta que o *Niño de Marcacocha* possuía dois irmãos: o menino que a Virgem do Ó carrega consigo, na província de Yucay, e o menino de Makku, em Anta. Diz-se que o *Niño de Marcacocha* visitava com frequência ao menino de Yucay, por ser próximo ao seu povoado e que em uma dessas viagens, não regressou, perdendo-se da capela e ficando desaparecido por muito tempo; os indígenas, ao se darem conta de sua ausência, foram em busca da imagem, até encontrá-la a meio caminho de Yucay, dormido dentro da palha. A cada sumiço da imagem, esta era recuperada pelos

⁹⁴ Os locais chamam a esta estrutura onde a imagem é protegida e apresentada ao público e devotos, de urna, por sua estrutura formal, a saber, um retângulo de quatro lados (tridimensional), cuja moldura é feita de prata, ouro e/ou madeira e todo o restante de vidro, de forma que possamos observar a imagem de todos os ângulos e não somente frontalmente, como geralmente acontece quando colocadas em um oratório.

⁹⁵ *Cuenca* é traduzido como bacia, mas no caso da região de Patacancha, trata-se de uma bacia sedimentar, já que esta é uma região montanhosa.

⁹⁶ Normalmente, a Festa de Reis – *Bajada de Reyes* – começa na véspera do Dia de Reis, dia 5 de janeiro, tem o seu ápice no dia 6 e segue por mais alguns dias, geralmente, 3 dias mais. No ano em que realizei a pesquisa de campo, a saber, em 2012, a festa teve seu início no dia 5 e findou-se no dia 9 de janeiro, com o retorno da imagem do *Niño Marcacocha* à sua capela original.

nativos de Marcacocha, que a faziam regressar com todas as honras necessárias, depois a guardavam em sua urna (PRADO, 1999). Hoje a imagem se encontra em sua urna de prata, portando uma cruz de ouro.

A partir dessa lenda se estrutura toda a festa da *Bajada de Reyes* de Ollantaytambo. Não há uma explicação exata para o culto ao *Niño de Marcacocha* no Dia de Reis, segundo relatos orais, os espanhóis, que residiam nesta região, desde os períodos coloniais, realizavam a Festa de Reis, denominada *Bajada de Reyes* e com a aparição desta imagem, a trasladaram para a cidade de Ollantaytambo, com o suposto intuito de conservação, e a incorporaram ao festejo. Os indígenas da região de Marcacocha, insatisfeitos com a retirada da imagem de sua capela, reivindicaram o retorno da mesma, sob ameaça de invadir o povoado para resgatá-la. Diante disso, os espanhóis mandaram construir uma réplica da imagem com um artista de Cusco, que foi enviada aos nativos da região como se fora a imagem original; esta retornou à capela e voltou a ser cultuada, sem que, segundo a lenda, se dessem conta do ocorrido. A esta imagem do *Niño de Marcacocha*, apelidaram de *Niño Melchor*, nome de um dos três Reis Magos. A imagem original permanece na cidade até os dias de hoje e responde pelo nome de *Niño Original* e também recebe o nome de um dos Reis Magos, Baltazar, e uma terceira imagem, da qual não há relatos nem registros históricos que justifiquem sua aparição no festejo, a não ser um dado da lenda que conta que o *Niño de Marcacocha* teria dois irmãos. A esta terceira imagem chamam *Niño Gaspar*.

Na versão de Martinez (1971) a imagem levada da capela de Marcacocha a Ollantaytambo, é a imagem original e, diante das contínuas reclamações dos indígenas da região que aclamavam por seu retorno, mandaram fazer uma réplica, que enviaram à capela como se fosse a original. E é a esta imagem, que os indígenas acreditaram ser a imagem que havia sido levada, chamam de *Niño Original*.

Uma outra versão da história da imagem do *Niño de Marcacocha* conta-nos que a imagem original, com urna de prata e detalhes em ouro, foi roubada da capela de Marcacocha e até hoje não se sabe seu paradeiro. Assim sendo, nenhuma das duas imagens, nem a que hoje encontra-se na capela nem a que se encontra no templo em Ollantaytambo, seriam versões originais da mesma (EL CHASQUÍ, 2012:2). A existência de tantas versões torna a história um tanto confusa e misteriosa, mas o fato é que, em alguns dos testemunhos recolhidos, como o do *Mayordomo General* Mario Huamán

Ayala⁹⁷, organizador geral da festa, conforme o que foi narrado nesta última versão, o roubo da imagem original teria resultado num declínio da festa e de sua popularidade e relevância diante do povoado, já que a imagem ícone da festa não estaria mais presente. Ao que, depois de alguns anos de muito esforços, segundo Ayala, a festa vem resgatando sua tradição diante do povoado e visitantes, atingindo atualmente o mesmo patamar que ocupava dentro das tradições culturais de Ollantaytambo, antes do suposto roubo da imagem.

Praticamente não há registros dos antecedentes históricos da *Bajada de Reyes* de Ollantaytambo e descrições sobre a estrutura ritual do festejo no período colonial. O que se tem basicamente são relatos orais que remontam a lenda sobre o surgimento da imagem do *Niño de Marcacocha* e descrições mais recentes sobre a realização da festa.

Atualmente a tradicional festividade da *Bajada de Reyes* de Ollantaytambo acontece no período que vai do dia 5 a 9 de janeiro, tendo como dia central o dia 6 de janeiro, Dia de Reis. A festa se estrutura da seguinte forma⁹⁸:

Dia 5 de janeiro - véspera:

Ainda de madrugada, há uma peregrinação dos moradores do povoado de Ollantaytambo, devotos, membros da igreja, somados aos organizadores da festa, que se concentram na *Capilla de Niño Samachina* e seguem em direção ao povoado de Marcacocha, de onde retiram a imagem do *Niño de Marcacocha* e levam até Ollantaytambo, onde há uma missa na *Capilla de Niño Samachina*, para receber a imagem. A festa segue com a apresentação de danças tradicionais diante do *Mayordomo General*, que é a pessoa eleita ao final do festejo do ano anterior e que fica encarregada de organizar a festa do ano seguinte. Há um momento dedicado ao *Arreglo floral*, a cargo dos *Carguyoq*⁹⁹ do dia central da festa, em que esses responsáveis (encarregados) vão até o local onde estão as imagens para arrumar seus arranjos florais e deixá-las preparadas

⁹⁷ Entrevista realizada pela autora com Mario Huamán Ayala (*Mayordomo General* da *Bajada de Reyes* de Ollantaytambo) em janeiro de 2012, em Ollantaytambo – Peru.

⁹⁸ Esta estrutura foi elaborada a partir da observação em campo da *Bajada de Reyes* de Ollantaytambo em janeiro de 2012.

⁹⁹ Sobre a organização da festa: “Como regla general, es la misma población que se encarga de designar a las personas para determinadas funciones, [...]. Los encargados pueden ser el Mayordomo o “Carguyoq”, Alferado y alguna Hermandad.” (GALINDO, 2013:35). Traduzindo esta citação teríamos: “Como regra geral, é a mesma população que se encarrega de designar às pessoas para determinadas funções, [...]. Os encarregados podem ser o Mordomo ou Encarregado, Bandeireiro/Alferes ou alguma Irmandade.” (tradução própria).

(enfeitadas/decoradas) para o próximo momento do ritual. Em seguida há o encontro das três imagens, chamado de *Encuentro de los Niños* na praça principal da cidade, a Praça de Armas. Após este momento do ritual, as imagens seguem para o *Templo Santiago Apóstol*, templo principal da cidade, onde acontece, então, a missa de véspera, a cargo do *Carguyoq* de uma das danças tradicionais da festa (*Danza Negrillos*), seguida da procissão com as três imagens, que ao final do dia, retornam à *Capilla de Niño Samachina*, onde se apresentam as danças tradicionais de acordo com uma ordem pré-estabelecida. Encerrando o dia, acontece a chamada *velada*, cujo nome já aponta para a própria função deste momento ritual: velar as três imagens durante toda a noite.

Dia 6 de janeiro – dia central (Dia de Santos Reis):

Este é considerado o dia central da festa, já que é a data devotada aos três Reis Magos – Dia de Santos Reis. O dia inicia-se com a *Alba*, que ao pé da letra significaria amanhecer, mas aqui tem o sentido de uma Alvorada, seguida do traslado das imagens da Capela para o Templo, com a participação de todas as danças tradicionais. Nesse local realizam-se três missas, uma seguida da outra a cargo de diferentes grupos e pessoas: a primeira missa fica a cargo do *Carguyoq* da dança *Qhapaq K'achampa*, a segunda sob a responsabilidade do *Carguyoq de Corrida de Toros*, que é a pessoa encarregada da realização da corrida de touros¹⁰⁰; a terceira e última missa do dia, a missa central, realiza-se a cargo de duas pessoas, também chamadas de *Carguyoq* do dia central.

Encerrada a missa, há uma procissão com as imagens em direção à Praça de Armas e apresentação com os dançarinos da dança *Wallatas*. Em seguida, há um momento solene, em plena metade do dia, em meio a Praça de Armas da cidade e com a presença das três imagens, em que se realiza a troca dos *Carguyoqs* para o ano de 2012, ou seja, momento em que são escolhidos os responsáveis pela realização da festa do ano seguinte (os responsáveis por cada dança, por cada missa, pela decoração, pela corrida de touros, pela organização da festa como um todo, entre outras demandas). Encerrada esta etapa, as pessoas se dirigem para a *Capilla de Niño Samachina*, diante da qual todas as danças tradicionais se apresentam, respeitando a seguinte ordem: *Wayllascha*, *Chucchu*,

¹⁰⁰ O título *Corrida de Toros* (Corrida de Touros) é atribuído pelos moradores locais e da região, e é o nome que consta no programa geral da festa, por isso o utilizo aqui, apesar de, pela sua forma e estrutura, mais se aproximar, para nós, ao que conhecemos como tourada.

*Wallatas, Sinkuy, Negrillos, Qhapaq K'achampa e Herreros*¹⁰¹. À tarde acontece a Corrida de Touros, momento em que todos se deslocam para o local. Esta é considerada uma das corridas de touro mais importantes da região. Após a corrida, há outro momento de *Arreglo floral*, a cargo dos *Carguyoq* do segundo dia. O Dia de Santos Reis termina com três *veladas*: a primeira a cargo da *Mayordomía*¹⁰² do dia central, a segunda sob a responsabilidade da *Mayordomía* da Corrida de Touros e a última a cargo da dança *Qhapaq K'achampa*. Seguindo a festa até altas horas da madrugada.

Dia 7 de janeiro – segundo dia:

A estrutura do ritual neste dia é semelhante à do dia anterior (6 de janeiro). Inicia-se o dia com a *Alba* seguida do traslado das imagens da Capela ao Templo. Acontecem as três missas, a primeira a cargo do *Carguyoq* da dança *Wayllascha*, a segunda sob a responsabilidade do *Carguyoq* da dança *Chucchu* e a última, a missa central do segundo dia, a cargo dos *Carguyoq* do segundo dia. Acontece novamente uma procissão, em que as imagens são levadas de volta do Templo à Capela, diante da qual as danças tradicionais se apresentam. O dia termina com três *veladas*, sob os seguintes encarregados: *Mayordomo* do segundo dia, dança *Chucchu* e dança *Negrillos*, respectivamente.

Dia 8 de janeiro – benção e *Kacharpary*:

Este é um dia devotado à benção do povoado e à retirada e retorno das imagens aos seus locais de origem. Sendo assim, o dia inicia-se com a *Alba* e o traslado das imagens dos três *Niños* da Capela ao Templo, com a participação de todas as danças. Em seguida há uma Missa de Benção a cargo de um *Mayordomo(a)*. Terminada a missa, há uma grande procissão das imagens até a Praça de Armas da cidade, onde há um momento solene e sagrado, em que as três imagens *Niño Melchor (Niño de Marcacocha)*, *Niño Baltazar (Niño Original)* e *Niño Gaspar*, abençoam o povo de Ollantaytambo, há uma congregação e em seguida se despedem das imagens, seguindo as imagens do *Niño Baltazar e Gaspar* para o *Templo Santiago Apóstol* e a imagem do *Niño Melchor* para a *Capilla de Niño Samachina*. As danças se apresentam diante da capela, onde acontece depois a *Velada* em honra ao *Niño Melchor*, com a participação da população. Logo em

¹⁰¹ Mais adiante descreverei cada uma dessas danças.

¹⁰² Este termo também se refere a pessoas encarregadas por organizar a festa ou parte dela.

seguida, há a *Cera huñukuy* e a Corrida de Toros recreada a cargo da dança *Wayllascha* e *Herreros*. Esta corrida de touros é uma espécie de paródia da verdadeira corrida. Nela, as dançarinas integrantes da dança *Wayllascha*, toureiam entre si, sendo que um(a) dançarino(a) carrega o capote (tecido vermelho) fazendo-se de toureiro e outro dançarino(a) carrega em suas mãos os chifres do touro, simulando ser o touro. Essa é uma brincadeira realizada em roda, onde o público se coloca no lugar da arena e se diverte às gargalhadas com os gracejos dos dançarinos(as). O dia termina com o *Gran Kacharpary* que é um momento de descontração, em que se apresentam artistas folclóricos da região. É um momento regado de muita música e bebida, uma forma alegre de despedir-se das imagens e encerrar a festa.

Dia 9 de janeiro:

Este é o último dia, no qual a imagem do *Niño Melchor* retorna à Capela de *Marcacocha*; é um dia no qual poucos participam. Estão presentes basicamente os devotos da imagem, os principais organizadores da festa, no caso a figura máxima, que é o *Mayordomo General*, membros da igreja, autoridades políticas, alguns integrantes das danças e, principalmente, os indígenas de *Marcacocha* e *Patacancha*. De manhã bem cedo, os peregrinos se reúnem diante da *Capilla Niño Samachina*, retiram a imagem de seu andor, depositam-na em sua urna e partem para a longa caminhada em direção a *Marcacocha* para onde será devolvida a imagem. É interessante observar, que na metade do caminho as autoridades, organizadores, membros da igreja, devotos, dançantes, entre outros, retornam a *Ollantaytambo*, seguindo a caminhada em direção à *Marcacocha*, somente os indígenas nativos da região e os de *Patacancha*. Lá chegando, depositam a imagem na capela, realizam um ritual de despedida na frente da capela com cantos e danças e com esses gestos, encerram definitivamente todas as etapas rituais que compõem o festejo.

O mesmo Vale e outro Sagrado...

Depois da difícil escolha do festejo, depois de ouvir de alguns estudiosos sobre festas e máscaras peruanas de que a Festa de Reis no país já não era mais a mesma, já não tinha a mesma força, resolvi arriscar e ir até lá para ver com meus próprios olhos. E se chegasse e visse que de fato estavam certos, depois de alguns desencontros, falaria do que

não vi, da ausência do que um dia esteve ali e já não mais se encontra e os motivos que levaram a tal circunstância. Então, por que não arriscar? Destino: Ollantaytambo, Vale Sagrado. Cidadezinha a meio caminho de Machu Picchu, pela qual muitos passam, mas pouco tempo permanecem. A sensação que se tem, num olhar mais atento é que as ruínas das fortalezas e muralhas erguidas em pedras esculpidas uma a uma durante o Império Inca, talvez sejam as únicas a serem percebidas ali pelo visitante. A arquitetura fala mais ao turista do que os habitantes locais, que muitas vezes não são percebidos. Tudo bem que os indígenas e seus descendentes sejam um povo de poucas palavras, mas uma escuta sensível pode captar neste pouco, o muito de conhecimento que existe ali. O que é imprescindível perceber, é que o encantamento que esta cidade suscita em seus visitantes, é resultante da soma de sua arquitetura milenar com o colorido e a vida que os nativos daquela região imprimem a ela, e que dão identidade à cidade. E não estou me referindo àqueles que chegam de caminhão às 5h da manhã, fantasiados com trajes típicos para artificialmente enfeitar o lugar, me refiro sim aos que em sua simplicidade espontânea e rotineira, imprimem qualidades singulares àquela cidade, pois são estes os mesmos que silenciosamente irão tecer a arquitetura efêmera da tradicional festa da *Bajada de Reyes* de Ollantaytambo.

Digo tudo isto, porque foi uma experiência bastante interessante poder voltar ali, não mais como turista, já que estive na cidade, de passagem, em 2008, quando meu objetivo era chegar a Machu Picchu. Nesse retorno, em que a cidade não mais se apresentava como um “meio do caminho”, mas o destino final, o olhar se dispersou das ruínas e se voltou para a gente, fazendo parecer ser a primeira vez que estava ali. Foram muitas as descobertas.

Chego a Cusco no dia 4 de janeiro e neste mesmo dia sigo para Ollantaytambo, só eu, sem as malas, estas ficaram extraviadas pelo caminho. Bom começo. Quem sabe menos é mais. Depois de alojar-me, comer algo, vou para a missão de resgatar as malas, sem sucesso. Decido andar pela cidade e conseguir maiores informações sobre o festejo. Consigo a programação e vejo que ao contrário do que imaginava a festa não começa no dia 6 de janeiro, mas no dia 5, às 4h da madrugada, com uma peregrinação à Marcacocha. Não tinha ideia de como chegar, principalmente diante do fato de ter que sair às 4h da manhã. Fui para o hotel, sem poder trocar de roupa e, de madrugada, saí.

Caminhei para o ponto de concentração indicado na programação da festa, com o céu ainda escuro e um frio intenso. Chegando lá percebi que os peregrinos já não estavam ali. Sem saber o que fazer, perguntei à única pessoa que encontrei, e não haveriam muitas

pela rua àquela hora, como chegar a Marcacocha, a qual apontou para uma rua de pedras, pela qual deveria seguir. Resolvi tentar. Andei bastante e depois de alguns minutos, cheguei a uma bifurcação, cujas opções de caminho apontavam para caminhos ainda mais estreitos e ainda mais escuros. Parei e por um momento pensei em desistir e voltar. Fiquei ali por algum tempo pensando numa solução, afinal, não tinha ideia de como seguir adiante. É então que avisto uma jovem, de cerca de uns 15 ou 16 anos, caminhando rápido. Vinha na direção do ponto onde eu estava. Quando se aproximou, perguntei se sabia como chegar a Marcacocha, ao que me respondeu dizendo que estava indo para lá. Ufa...foi a minha salvação. Uma luz em meio à escuridão. E por falar em luz, isso é o que não havia ali. Seguimos por um caminho que era uma trilha de terra cercada pela mata, em que mal se podia enxergar um palmo à nossa frente. A luz que iluminava era apenas a da lua e nada mais. Enquanto caminhava pensava comigo que tudo aquilo parecia uma grande loucura. E segui adiante.

A jovem, mais prevenida, acendeu a lanterna de seu celular...a segunda luz daquele dia! Sem ela (a jovem e a lanterna) seria bem difícil. Seguimos em silêncio. Ela andava rápido, foi difícil acompanhar, não sei se pela diferença de idade, se pela altitude e o ar rarefeito, só sei que quanto mais andávamos mais difícil se tornava a caminhada à duas. Mais a frente, puxei um pouco de conversa, mas trocamos poucas palavras, já que falar e caminhar naquela altitude não era tarefa fácil. A jovem contou-me o motivo de estar ali: ela era dançarina de uma das danças tradicionais que compõem o festejo, a *Wayllascha*, e como integrante da dança, era necessário que estivesse presente nessa etapa ritual.

A certa altura, depois de mais de uma hora de caminhada, resolvi perguntar se estava próximo e ela respondia que faltava pouco. Passados mais uns quarenta minutos resolvi perguntar de novo, feito as crianças quando viajam, e novamente respondeu-me que faltava pouco. A cada vez que eu perguntava ela sorria. Sinceramente, não sei como ainda sorria. Eu estava exausta. Depois de umas três horas de caminhada, com o céu já claro, avistamos de longe a capela de Marcacocha mergulhada em meio a um extenso parque de ruínas incas. Agradei a companhia. Diante da capela estavam algumas pessoas em forma de semicírculo, figuras que pareciam representantes políticos e membros da igreja; ao lado e atrás destes estavam inúmeros indígenas vestidos com seus tecidos feitos à mão e ricamente coloridos, dando um trato especial àquela paisagem. As crianças e bebês vinham amarrados às costas de suas mães com os mesmos tecidos de um vermelho intenso. Estes são nativos do vale de Patacancha, ou seja, as comunidades indígenas de

Willoco e Patacancha, conhecidos como *huairuros*. É desta região que baixam os dançantes da dança *Wallata*, umas das danças mais típicas e ancestrais, que recria o aparecimento de um ganso de cor branca, que dá nome à dança, e que é típico daquela região, vivendo em lagoas nas partes altas andinas.

Observava tudo a certa distância. Não era possível escutar muito bem o que estava sendo dito por uma das pessoas, que se revezavam na oratória. Um homem segurava uma espécie de urna de madeira onde se encontrava a imagem do *Niño Melchor* ricamente adornado e vestido com traje indígena típico daquela região. Dentro da urna objetos variados, brinquedos, flores e frutos. Depois dessa apresentação e de uma espécie de oração, era hora de retornar à cidade, agora na companhia do *Niño*. Uma banda musical, com instrumentos de percussão e flautas, que acompanhava os peregrinos, puxou a marcha; a imagem do *Niño*, carregada por um dos homens que ali estavam, seguiu em caminhada. A urna era carregada pelos peregrinos, homens e mulheres, que se revezavam nessa função. Era uma urna retangular, onde a imagem estava posta de pé. Na parte superior da urna, que aparentava ser pesada, haviam duas fitas largas, as quais passadas uma sobre cada ombro, e presa com um nó na altura do pescoço, ajudavam a carregar a imagem com o merecido cuidado. Ainda que descendo a montanha carregando a imagem, os peregrinos caminhavam rápido. Olhei para os pés dos indígenas, mulheres e homens, que usavam uma sandália de couro, e percebi que seus calcanhares estavam repletos de feridas, alguns sangravam devido à longa caminhada. De tempos em tempos podia-se ouvir o som singular, até então desconhecido aos meus ouvidos, emitidos por diversas conchas grandes e brancas, denominadas *pututus* que, quando sopradas pelos indígenas, emitem bramido peculiar, que ecoava por entre as montanhas atribuindo uma atmosfera ritualística e mística àquele momento. Assim, uma pessoa carregava por algum tempo, até que alguém se posicionava atrás dela fazia-se um rápida parada para a passagem da urna. E a peregrinação seguia ao som de música andina, em meio às ruínas Incas, imersa na natureza exuberante daquele lugar.

Éramos cerca de quarenta a cinquenta pessoas. No caminho, a imagem ia parando, de casa em casa, dentre as que os donos haviam se preparado para recebê-la em seu quintal ou mesmo dentro. Eram casas simples, de gente humilde habitante daquela área remota. Assim, dentre as diversas casas que íamos parando, o ritual era mais ou menos o mesmo. A peregrinação parava diante da casa. Geralmente, havia uma mesa, algumas vezes forrada com uma toalha, noutras adornada, sobre a qual a urna com a imagem do *Niño* dentro, era colocada. Os donos da casa se aproximavam e com uma cuia ou tigela de

barro repleta de ervas e *palo santo* (que conhecemos como “pau de cheiro”) acendiam aquela mistura, que exalava uma fumaça de odor penetrante. Era uma espécie de defumador. Com essa fumaça se aproximavam da urna e a impregnavam, formando uma cortina de fumaça, da qual também se embebiam, direcionando-a para perto de seus rostos com sopros, que aumentavam-na em quantidade e com movimentos de mãos que simulavam o gesto de quem se banha, só que, neste caso, com aquela fumaça aromática, que parecia simbolicamente representar uma espécie de limpeza ou benção. Aquela singela acolhida, num sistema de troca semelhante aos que pude observar nas visitas às casas pelas Folias de Reis brasileiras e pelas visitas das *cuadrillas* às *Casas Cadrilleras* do Carnaval de Riosucio – Colômbia, era encerrada com uma retribuição aos peregrinos por trazer-lhe a imagem após a longa e difícil caminhada, oferecendo-lhes *chicha* ou algum refresco típico da região, após o qual seguíamos em caminhada.

Até chegar a Ollantaytambo, o ritual de parada e visita às casas e a seus donos repetiu-se inúmeras vezes, o que aumentou o tempo de caminhada e também o número de pessoas que nos acompanhavam. Quando já estávamos próximos a Ollantaytambo, resolvi carregar a imagem, pra vivenciar aquela experiência. A urna tinha seu peso não só material, mas o simbólico. Carregar aquela imagem que há séculos vem sendo cultuada e rememorada por aquele povo, é algo de uma força impressionante, de emocionar.

Finalmente chegamos à Ollantaytambo, cansados, mas com a sensação de dever cumprido, que era visível em todos. O destino era a *Capilla de Niño Samachina*, onde algumas pessoas aguardavam. A capela estava adornada do lado de fora, logo acima da porta, com um varal onde haviam frutas e brinquedos pendurados e, na parte de dentro, com arranjos florais. Os peregrinos adentraram a capela e a urna com a imagem do *Niño Melchor* foi colocada em cima do altar. Ali mesmo esperei pela missa em homenagem ao *Niño*.

Andando pela cidade, ao virar a esquina de uma daquelas vielas cercadas pelos muros de pedra, qual não foi minha surpresa ao dar de cara com um gigantesco nariz, de cerca de trinta centímetros que apontava na esquina antes mesmo que o restante do grupo que vinha atrás pudesse alcançá-lo. Aquele era uma espécie de mestre ou líder de um grupo de figuras mascaradas, que vinham dançando com suas máscaras de lã azul e detalhes em branco, com roupa de coloração similar: blusa de manga comprida branca, colete azul e avental preto, onde se lia em branco: *Herreros*. Esse era o nome daquela dança, que simbolizava os “ferreiros”, ou seja, os que trabalham com o ferro. Vinham com apitos na boca e instrumentos de ferro nas mãos, como colheres, martelos, alicates,

torquês. Era um grupo de quinze a vinte mascarados que vinham tocando e dançando pelas ruas e caminhavam em direção à capela. Observei-os por alguns instantes, pois caminhavam e dançavam simultaneamente, com certa velocidade. Tinham passos próprios e coreografia marcada. Assim que se distanciaram, virei a esquina e entrei por outra viela. E ali estavam cerca de mais uns vinte mascarados. Estas eram máscaras mais cômicas, que só pelo seu aspecto e feição já suscitavam o riso, que também estava impresso em suas formas. As máscaras daquele grupo de dançantes, eram amarelas e tinham narizes grandes, de diferentes formas e olhos azuis. Vinham tocando e dançando, mexendo com as pessoas que passavam pela rua. Chapéu de palha, blusa branca, lenço amarelo no pescoço e calça amarela, carregando pendurado sobre o ombro um saco de farinha, lembrando as vestes do homem do campo. Numa busca, vim a descobrir que se tratavam dos *Chucchu*¹⁰³, que em quechua refere-se à enfermidade que ataca aqueles homens que, por morarem na zona da floresta, acabavam vítimas da malária, o que justificava a cor da máscara, já que uma vez contaminado, a pele adquire essa coloração. Esta é uma dança satírica de origem colonial, que apreze principalmente nas áreas florestais. Representando esses trabalhadores contaminados com a malária, que nas fazendas buscavam a cura para sua enfermidade. O padrão de movimentos da dança criada pelo imaginário popular, inclui a satirização os tremores fruto das convulsões geradas pela doença. Entre os personagens aparecem o médico e/ou enfermeira que curam os doentes, vestidos com sua roupa de trabalho. A figura do empregador é a que vem a gente dos dançantes dispostos em duas fileiras e carrega um ramo de mato enquanto os outros carregam sacos de farinha, com os quais, ao final da dança, golpeiam uns aos outros, como se batessem no doente. Durante as apresentações que pude assistir, os mascarados correram também em direção ao público, almejando-os com seus sacos de farinha, diante do que a plateia saía correndo às gargalhadas, entrando no clima do jogo e da brincadeira. A música executada é alegre e traz em sua base apito, flauta, tambor e bumbo. Esses dançarinos também seguiram em direção à Praça de Armas, caminho para a capela.

¹⁰³ No dicionário quéchua, *Chucchu* aparece escrito da seguinte forma “chukchu” e significa: “s. Pat. Paludismo, ter- ciana. Enfermedad endémica propia de climas tropicales, causada por el plasmodium vivax. malarie ofalciparun, transmitido por un zancudo que habita en las aguas estancadas. || Folk. Danza folklórica del Qosqo que satiriza a los enfermos de paludismo así como a los médicos y enfermeras.” (ACADEMIA, 2005:72). Na tradução para o português: “Malária. Enfermidade endêmica própria de climas tropicais, causada pelo *plasmodium vivax malarie ofalciparun*, transmitido por um pernilongo que habita nas águas paradas. / Dança folclórica de Cusco que satiriza aos enfermos da malária assim como aos médicos e enfermeiras.” (tradução própria).

Na parte da tarde, diante da Capela, estes grupos de dança tradicional se juntaram a outros grupos de dança que se aglomeraram ali e apresentaram suas danças diante do *Mayordomo General*. Após as apresentações seguiu-se o *arreglo floral*, momento em que os encarregados dessa função vão para dentro da capela cuidar da ornamentação da imagem e de seu altar. Segui, então, em direção à Praça de Armas e já no caminho podia-se ouvir músicas vindas de diferentes lugares. Eram as imagens dos três *Niños*, simbolizando os três Reis, que vinham subindo em direção à praça por caminhos distintos, acompanhadas pelos múltiplos mascarados, pelos indígenas, por moradores e visitantes. As três urnas, cada uma com seus *Niños*, vinham sustentadas em seus respectivos andores, carregados em cada ponto por uma pessoa, entre eles alguns dançantes. As imagens, acompanhadas por música, se aproximaram da praça e naquele ponto realizaram o *Encuentro de los Niños*, um momento de muita emoção e acompanhado por muitas pessoas, mas nem de longe a quantidade de pessoas presentes do Carnaval de Riosucio. Neste sentido, a *Bajada de Reyes* tem muito da festa patronal de Paucartambo, uma festa peruana realizada em devoção à Virgem de Carmem, inclusive com a participação em comum de algumas danças, como os *Qhapaq K'achampa*, os *Negrillos*, entre outros, mas por não ser tão conhecida e divulgada, resulta numa festa mais íntima, com ares de familiar. As imagens permaneceram ali na praça por algum tempo, com a companhia permanente da música, um elemento fundamental neste ritual e, depois, seguiram as três imagens para a *Capilla de Niño Samachina* e onde permaneceram até a noite.

Mais missa, mais procissão e finalmente a apresentação, diante da capela, de todas as danças tradicionais. Aos *Herreros* e *Chucchu* somaram-se outros mascarados, que àquela altura já não era capaz de identificar, tamanho cansaço. Sem a mala, tive que sair atrás de roupa, sapato, produtos de higiene pessoal, já que estava somente com a roupa do corpo. Recolhi-me afim de refazer-me para o próximo dia. Com a esperança de amanhecer com minha mala. Apelei aos Santos Reis, quem sabe! Enquanto dormia, outros velavam as imagens.

Amanhece o Dia de Reis, 6 de janeiro, às 5h da manhã com a *Alba*, uma espécie de Alvorada, em que as pessoas, poucas a essa hora do dia, aguardam para realizar a transferência das imagens dos três *Niños* “Reis” da *Capilla Niño Samachina* para o *Templo Santiago Apóstol*. Estão presentes mascarados das diversas danças, como os *Qhapaq K'achampa*¹⁰⁴. Esta é uma dança guerreira de origem Inca, presente em diversos

¹⁰⁴ A definição de “*k'achampa*”, segundo o dicionário quéchua diz: “s. Inclinado, desviado. || Folk. Danza guerrera de origen inkaico, de gran área de dispersión en las comunidades andinas, con vistosos atavíos

festejos peruanos, como o de Paucartambo. Expressa a comemoração da vitória quechua em suas lutas pela expansão e conquista. É acompanhada de um grupo musical composto por percussão e flauta. Seus dançantes usam uma máscara de lã branca com detalhes coloridos ou de fundo branco e face negra. Vestem uma jaqueta e calça curta, geralmente na cor verde escuro, azul escuro ou preto. Esta veste é adornada com ricos bordados e complementadas com uma faixa feita de fios de lã colorida, cruzada sobre o peito, e que dão volume à indumentária. Alguns dançarinos, ao invés da calça de mesmo material da jaqueta, utilizam uma calça bordada com fios de lã colorida, presa em camadas, dando volume e graça a seus movimentos e fazendo lembrar as fardas de farrapo dos palhaços das Folias de Reis. Além disso utilizam um chapéu redondo e achatado, também bordado e decorado com detalhes dourados em suas bordas, lembrando metal. Os dançarinos carregam em suas mãos um longo chicote, enfeitado com lã e com os quais realizam sua performance em que, dispostos em duas fileiras de soldados *k'achampas*, cada uma comandada por um capitão, além de demonstrarem seu atletismo, ritmo e precisão ao executarem sequências muito rápidas de movimentos, exprimem sua força e coragem de guerreiros, ao chicotear as pernas uns dos outros. Por isso, a calça curta e a utilização, de uma meia longa e grossa, de cor branca, recheada com tecido e/ou espuma como forma de aliviar as dores das chicotadas trocadas entre si.

Com as imagens já no Templo e realiza-se três missas, a última é a missa central, uma grande missa com intensa participação popular e dos mascarados, que estavam sentados diante do altar, uma cena que no Brasil não se repete, estando os palhaços da Folia proibidos de tal gesto. Ao final da missa, na porta do templo, alguns devotos, *Mayordomos* e *Carguyoq* distribuía aos fiéis e participantes lembranças em forma de emblema ou brasão onde aparecia a imagem do *Niño Melchor* de Marcacocha sobre um suporte de papelão e adornadas com fitas bordadas prateadas ou douradas.

bordados, la honda o warak'ay movimientos de inclinación alternada del cuerpo, en parejas. El grupo musical nativo que interpreta la parte musical está conformado por dos pitos o flautas de pan nativas, tambor y bombo.” (ACADEMIA, 2005:228). A expressão que a antecede, “*qhapaq*”, apresenta a seguinte definição: “s. Hist. Término utilizado en el inkano para denominar al poderoso, ilustre, eminente, regio, próspero, glorioso, de sangre real, etc. || adj. Rico, poderoso, opulento, acaudalado, privilegiado. Pe.Apu: Aya: joll- jsapa. Ec: kullkiyuq, kullkisapa, ati. || Noble, sagrado, ilustre.” (ACADEMIA, 2005:478). Na tradução para o português, significa: “Inclinado, desviado. / Dança guerreira de origem incaica, de grande área de dispersão nas comunidades andinas, com vistosos adornos bordados, a onda ou *warak'ay* movimientos de inclinación alternada do corpo, em pares. O grupo musical nativo que interpreta a parte musical parte musical está formada por dois apitos ou flautas nativas, tambor ou bombo.” (tradução própria). A expressão que a antecede, “*qhapaq*”, apresenta a seguinte tradução: “Termo utilizado no tempo dos incas para denominar ao poderoso, ilustre, eminente, régio, próspero, glorioso, de sangue real, etc. / Rico, poderoso, opulento, privilegiado. / Nobre, sagrado, ilustre.” (tradução própria).

Nesse dia a cidade estava cheia e as pessoas aguardavam a procissão que seguiu até a Praça de Armas. Durante a procissão pude apreciar alguns devotos que carregavam cuidadosamente em suas mãos réplicas da imagem do *Niño Melchor*, como quem carrega seu próprio filho, em pagamento de promessa e devoção, enquanto outras distribuía doces e comidas típicas aos participantes. Uma cena impressionante e que me despertou curiosidade. Vim saber de um dos fiéis que é costume adornar, com tecidos e outros enfeites, a seus *Niños* e trazê-los para participar da festa, cumprindo o todos os anos o mesmo ritual. As pessoas se apertam pela rua estreita para acompanhar esta procissão que é o ponto alto do ritual. Os grupos de mascarados carregam cada um um andor com as urnas que abrigam as imagens dos *Niños Melchor, Gaspar e Baltazar*. Tudo isso ao som de muita música tradicional. Na praça se encontram as três imagens, seguidas por inúmeras pessoas. Apresenta-se ali mesmo a dança *Wallata*¹⁰⁵. Como foi dito, esses dançarinos são oriundos da região de Patacancha, que fica a cerca de 4.000 metros de altitude e leva 5 horas de caminhada desde Ollantaytambo. A comunidade de Patacancha é conhecida por sua feira de tecido, onde vendem o tecido vermelho típico daquela região e também por serem dali os guias que conduzem os turistas pela trilha Inca. A maior parte de seus habitantes fala somente quéchuá. Em sua dança utilizam seus famosos tecidos de um vermelho intenso, sob o qual aparece, na direção dos braços, um tecido branco, que simboliza as asas do ganso típico da região de Patacancha e que dá nome à dança. Durante seu bailado, em que não há uma coreografia muito precisa, movimentam os braços imitando os movimentos das asas do ganso durante seu voo. Assim como as *Wayllascha*, os que dançam a *Wallata* não utilizam máscaras. É uma dança simples mas bastante expressiva, por ser a mais antiga da região e a que mais preserva seus elementos originais.

Ainda na praça é realizada a troca dos *Carguyoc* para o ano de 2012. Dali, todos caminham em direção à *Capilla Niño Samachina*, onde todas as danças se apresentam conforme uma ordem pré-estabelecida. Além das já mencionadas, se apresentaram também os *Sinkyu*¹⁰⁶, uma dança de caráter cerimonial, cujo nome completo é *Hatún P'unchay Wata Qallariy Sinkyu*, derivado das palavras: *Hatun*, que significa “grande”;

¹⁰⁵ “*Wallata*” é uma expressão quechua que significa: “s. Zool. (Chloephaga me- lanoptera Eyton). Ganso andino. Orden anseriformes, familia anatidae. Hermiosa ave de plumaje blanco y negro, patas largas y rojas. Vive en lagunas por parejas, de carne deliciosa y fácil domesticación.” (ACADEMIA, 2005:710-711). Traduzindo para o português: “Ganso andino. Orden *anseriforme*, família *anatidae*. *Hermiosa* ave de plumagem branca e negra, patas longas e vermelhas. Vive em lagoas por pares, de carne deliciosa e fácil domesticação.” (tradução própria).

¹⁰⁶ Em quechua o termo “*sinkyu*” possui o seguinte significado:” v. Hacer rodar algún objeto esférico o cilíndrico. || Soltar galgas hacia una pendiente.” (ACADEMIA, 2005:569). Em português, traduz-se por: “Fazer rodar algum objeto esférico ou cilíndrico. / Soltar bitolas até um declive.” (tradução própria).

P'unchay, que significa “dia”; *Wata*, que significa “ano”; *Qallariy*, que significa “início”; *Sinkuy*, que é “cerimônia” ou “jogo”, tendo então, o sentido geral de “dança que se realiza no primeiro grande dia do ano”. Em seu registro histórico, consta que a dança *Sinkuy* é inspirada no jogo ancestral de mesmo nome, que se realiza todo primeiro dia do ano, ou seja, 1 de janeiro, quando cada *alcalde* (prefeito) desce de sua comunidade (Willoco, Patacancha, Kellkanaka e Yanamayo) com seus *regidores* (vereadores) à Praça de Armas de Ollantaytambo. O propósito do *Sinkuy* é introduzir, integrar os novos governantes e outros líderes com o povo de Ollantaytambo. É na praça que são recebidos pelo *alcalde* do distrito de Ollantaytambo. Então, ali realiza-se o jogo, antes do qual faz-se um pacto, que consiste em derrubar a maior quantidade de estacas ou postes; quem o fizer será declarado o ganhador. O vencedor é premiado e também sua comunidade. O jogo é composto de seis postes/estacas adornados com flores nativas, em geral vermelhas (como *retama*, *hampi rosa* ou *buganvila*), que os jogadores aos pares, tratam de derrubar com duas bolas de madeira (*qulluta*). O *alcalde* de Ollantaytambo e a esposa de um líder da comunidade são o primeiro par a jogar.

Cada participante aposta uma pequena quantidade de dinheiro cada vez que jogam, dinheiro este que os organizadores usam para comprar comida e bebida para os membros da comunidade, uma vez que regressem à suas casas. Ao longo do jogo, é possível ouvir o bramido dos *pututus* ou trompetes de caracol, que criam uma atmosfera singular ao evento.

Como pude observar na dança, os mascarados levam na mão uma vara de madeira adornada, que representa a autoridade dos *alcaldes*. A máscara é moldada em gesso e possui cor rosada, como a pele branca dos espanhóis colonizadores. Os traços são suaves fazendo lembrar o estereótipo europeu, como o nariz afilado. Todas estão com um sorriso impresso no rosto. Os mascarados vestem calça curta branca, sandália de couro e poncho vermelho, completando a indumentária com um chapéu estilo camponês feito de lã de ovelha, adornado com uma faixa de tecido e fitas pendentes, presos ao rosto por outra faixa de tecido de ricas tramas. Também carregam consigo a *chuspa*, que consiste numa pequena bolsa utilizada para carregar folha de coca, que os peruanos, têm o hábito de mascar, para amenizar os efeitos da altitude, conhecido como *soroche*. Chegam dançando em duas fileiras e possuem passos coreografados. Vale ressaltar que as danças tradicionais de Ollantaytambo, em geral, caracterizam-se por fortes e intensos movimentos com os pés; os braços quase não são utilizados, girando o eixo de movimentação destas danças em torno das pernas e dos pés, o que é uma característica das danças indígenas. Toda a

performance é acompanhada por músicos que utilizam instrumentos percussivos e, entre outros, as flautas de madeira ou bambu, típicas do Vale Sagrado, de confecção artesanal. Ao final da dança costuma-se realizar o tradicional jogo de bolas, que se assemelha ao boliche, só que utilizando objetos rudimentares. O público se diverte e ri assistindo ao jogo.

Apresentaram-se também os *Negrillos* ou *Negritos*, dança que também está presente na Festa de Paucartambo e outras festas tradicionais peruanas. Esta é uma dança tradicional das festividades de Natal e Reis. Sua história está ligada à história dos negros africanos escravizados e levados ao Peru. Conta-se que em tempos coloniais os patrões davam liberdade aos escravos do dia 24 de dezembro ao dia 6 de janeiro. Esses dias, eram aproveitados pelos escravos para celebrar o Natal, visitando os presépios armados nas casas das famílias mais abastadas. A partir do decreto promulgado por Ramón Castilla sobre a liberdade dos negros em 13 de dezembro de 1854, as confrarias de negros fizeram sua aparição nas ruas, visitando não só os presépios mas também as igrejas, onde bailavam e bebiam. Os donos dos presépios, em recompensa pela dança, lhes convidava a comer e beber. E assim o fizeram por anos consecutivos, oficializando, desta maneira, a *Danza de los Negritos* (ou *Negrillos*).

Com a violência colonial, a morte de muitos negros, além do processo de mestiçagem, de forma a manter a tradição afro-peruana, passou-se a utilizar máscaras de cor negra. Normalmente se dança em duas fileiras paralelas, encabeçadas por dois mascarados chamados *caporales* (contramestres), em alguns grupos aparece os personagens do “turco”, da “dama”, o “bandeireiro”, que representa um branco que sacode uma bandeira de liberdade, além do velho “fidalgo”, também chamado de *corochano*.

As confrarias de *negritos* são servidas por um *mayordomo* que adora ao Menino Jesus, os quais competem entre si a atenção dos dançantes e convidados da festa que assistem à dança. A figura deste *mayordomo* tem existência histórica, pois no passado os mesmos contratavam os negros para que adorassem ao Menino Jesus em suas casas e festas e, na falta destes, confeccionavam máscaras negras para que índios, ou mesmo brancos, pudessem dançar.

Em geral, os *Negrillos* de Ollantaytambo vestem uma espécie de saia de tecido similar ao cetim, em largas faixas em três cores: azul, amarelo e vermelho. Utilizam blusa branca ou dourada de manga longa sobre a qual vestem um colete adornado com ricos bordados e de acabamento detalhado em dourado. Na cabeça utilizam uma touca

comprida, toda trabalhada com bordados. A indumentária dos *Negrillos* é a mais rica em detalhes de todas as danças que pude observar. Nos pés, meias brancas até a canela e sapato preto. Nas mãos carregam um instrumento musical, que imita um som similar ao “roi roi” brasileiro, só que de formato diferente: consiste num quadrado de madeira, como uma caixa, preso a um pequeno cabo de madeira, pelo qual se segura o instrumento, em torno do qual, ao girar, produz-se um ruído fruto do atrito da madeira com a haste, geralmente, produzido por uma espécie de catraca ou pelo contato de um barbante com um tipo de cera que é aplicada na extremidade do cabo. Sobre o rosto utilizam uma máscara de gesso pintada de preto, imitando a pele dos negros, mas curiosamente, todas elas apresentam seus olhos em cor azul, o que não é muito comum entre negros. Vale registrar que todas as outras máscaras feitas com o mesmo material possuem os olhos na cor azul, como os *Chucchu* e os *Sinkuy*. Os mascarados executam suas coreografias com passos marcados e, em certos momentos da dança, tocam simultaneamente seus instrumentos.

São inúmeras as danças, entre elas figuram também a *Wayllascha*¹⁰⁷, dançada somente por mulheres e que, diferente das outras danças, não usam máscara, é dançada em roda, algumas vezes dando as mãos, ao som do ritmo musical dos tempos incaicos, tradicional do folclore andino e peruano, intitulado *waynu*¹⁰⁸, executado pelos músicos ali presentes. As jovens, entre elas a que encontrei no primeiro dia do festejo e que generosamente me guiou e acompanhou até *Marcacocha*, utilizavam indumentária feita com os mesmos tecidos dos nativos de Patacanha, com tranças no cabelo, remetendo às indígenas camponesas, com suas saias rodadas de cor preta e barra colorida, com blusa de manga longa de tecido vermelho, com detalhes coloridos e outro tecido amarrado ao ombro, de mesma cor, como os tecidos que as mães indígenas trazem amarrado ao ombro para carregar seus filhos.

Estavam presentes também os *Qhapac Qolla*¹⁰⁹, uma dança também difundida pelo Peru e presente em outras festividades, que representa os lendários comerciantes do

¹⁰⁷ A tradução de “*Wayllacha*” do quechua adquire o seguinte sentido: “s. Folk. Pe.Areq: Baile que se realiza, al compás de cualquier wayno, tomándose de las manos, sin formar parejas y en rueda. (Caylloma).” (ACADEMIA, 2005:734). Em português: “Baile que se realiza, ao compasso de qualquer música folclórica incaica, tomando-se as mãos, sem formar pares e em roda.” (tradução própria).

¹⁰⁸ “*Waynu*” é uma palavra quechua que tem o significado de: “s. Mús. Huayno, Música y danza folklórica incaica de belleza muy especial. Supervive hasta la actualidad siendo la canción representativa del folclore andino y peruano.” (ACADEMIA, 2005:735-736). Na tradução para o português significa: “Música e dança folclórica incaica de beleza muito especial. Sobrevive até a atualidade sendo a canção representativa do folclore andino e peruano.” (tradução própria).

¹⁰⁹ “*Qolla*”, em quéchua, traduz-se como: “s. Geog. Región del Imperio del Tawantinsuyo situada al S de la ciudad del Qosqo, capital del Imperio. Comprendía toda la actual zona del altiplano del Perú y Bolivia.”

altiplano (Lago Titicaca) que levavam os produtos para comércio ou troca em Paucartambo e regiões da selva. Antes da chegada dos espanhóis, as lhamas foram utilizadas para o transporte de mercadorias. Após a permanência dos colonizadores as mulas foram mais comumente usadas. Os dançarinos usam máscaras de lã tricotada chamadas de *waq'ollo* e um chapéu liso quadrado belamente adornado chamado de *aqarapi*, que normalmente carrega moedas antigas penduradas em suas abas. De suas costas pende uma vicunha seca (*q'epi*¹¹⁰). Os personagens principais da dança são o *Mayor* (o *alcalde*) que carrega um grande bastão de madeira representando sua autoridade, sua mulher (a *Imilla*) e filho (*q'ollita*), dois capitães, um para cada fileira das duas em que a dança se configura, e um pastor de lhamas (*llamero*), que ocasionalmente divaga na multidão seguido por sua lhama carregada com produtos. Os mascarados também possuem dança coreografada, dançada em ritmo acelerado ao som dos músicos presentes, que o executam com seus instrumentos de sopro e percussão.

Após a extensa apresentação das diversas danças descritas, acontece a tradicional Corrida de Touros, uma das mais conhecidas da região. Neste momento, recebo a ligação de um cusquenho, dizendo estar me aguardando na Praça de Armas com a minha mala. Era meu pedido aos Santos Reis sendo atendido em pleno Dia de Reis. Não poderia ser diferente. Viva Santos Reis!

Na parte da tarde foram cuidar do arranjo floral das imagens, afinal a sacralidade se constrói em cada detalhe. Durante a tarde e noite adentro as imagens foram veladas. Durante as veladas, muita música tradicional, dança, bebida e comidas típicas, nada de austeridade, pelo contrário, o clima era de grande descontração. Agora, refeita e com roupas limpas, fui juntar-me ao povo para festejar em homenagem e agradecimento aos Santos Reis.

A estrutura ritual da festa possui alguns elementos que se repetem. Sendo assim, naquele sábado (7 de janeiro) começamos o dia com a *Alba* e a transferência das imagens da *Capilla Niño Samachina* ao *Templo Santiago Apóstol*, seguida de três missas cada uma a cargo de um responsável, depois a procissão com apresentação das danças tradicionais

(ACADEMIA, 2005:461). Em português traduz-se por: “Região do Império de *Tawantinsuyo* situada ao sul da cidade de Cusco, capital do Império. Compreendia toda a atual zona do altiplano do Peru e Bolívia.” (tradução própria).

¹¹⁰ A vicunha é o animal que possui o menor tamanho entre os camelídeos andinos, chegando, no máximo, a 1,30 metros de altura e podendo pesar até 40 kg. Sua pelagem é muito fina e tem alto valor comercial; por esse motivo, a vicunha esteve à beira da extinção por causa dos caçadores ilegais. Habita de 3 000 a 4 600 metros acima do nível do mar, no elevado platô andino na região central e sul do Peru, oeste da Bolívia, norte do Chile e noroeste da Argentina, especificamente na puna, uma estepe elevada, desértica e desprovida de árvores, localizada acima da zona de lavouras cultivadas (DICIONÁRIO, 2009).

e veladas durante a noite. Neste dia, aproveitei para buscar maiores informações sobre o festejo: realizei algumas entrevistas, busquei alguns materiais bibliográficos e hemerográficos sobre a festa, mas ainda sem saber ao certo a quem recorrer, fui juntando as informações que encontrava pelo caminho. Índios falam pouco, e foi difícil obter algumas informações. Para dificultar, Ollantaytambo é uma cidade muito pequena e ainda não possui uma biblioteca, somado ao fato de que existe muito pouco material escrito sobre a *Bajada de Reyes* e os que existem são superficiais. Era fundamental, então, buscar através dos relatos. Nessa busca, cruzei com alguns grupos de mascarados pelo caminho, dançando pelas vielas do povoado. A medida que dançavam, caminhavam também. Resolvi seguir um dos grupos para ver qual seria o desfecho daquela dança. Para minha surpresa, ao contrário do que eu imaginava, ao invés de se dispersarem, estes mascarados seguiram por uma rua e entraram por um portão que dava acesso ao pátio de uma casa. Da porta, enquanto entravam, fiquei observando e percebi que ali acontecia uma espécie de confraternização. Aquele espaço pareceu-me reservado aos dançantes; ali havia muita comida, bebida e música, numa espécie de festa que acredito ser fechada àquele grupo, nessa casa que servia como sede. Não pude observar mais, pois assim que o último mascarado entrou a porta foi fechada.

O domingo segue a mesma estrutura ritual, com a diferença de que neste dia, o último de festa, era o dia da benção e *Kacharpary*, ou seja, a despedida, uma festa noturna que cumpre a função de afastar os males da comunidade ollantina. Após a *Alba* e transferência das imagens ao *Templo Santiago Apóstol*, onde se realiza a missa de benção, uma procissão conduz as imagens dos três *Niños* à Praça de Armas, carregada cada uma por um grupo de mascarados, acompanhados dos músicos e do bramido dos *pututus*. As imagens, de traços europeus, mas vestidas com trajes indígenas, adornadas com tecidos tradicionais da região permanecem ali, enquanto os organizadores da festa começam a passagem de seus cargos para os escolhidos para serem os responsáveis pela organização da festa no ano seguinte. Ao final da escolha dos encarregados pelas diferentes funções a serem desempenhadas, um índio de Patacancha se aproxima do *Mayordomo General* e lhe entrega um tecido, daqueles de vermelho intenso que tanto falei. Era um presente da comunidade ao *Niño de Melchor de Marcacocha*, para vesti-lo para o próximo ano. O presente mais autêntico que se poderia receber. Bonito de se ver. Feito isso, num momento comovente do ritual, é feita uma oração e as imagens se despedem do povoado, ao som de música e *pututus*. Ao contrário do início do ritual, as imagens agora seguem cada qual

por uma rua ou viela distinta, fazendo cada um dos três *Niños*, cada um dos três Reis, seu caminho de volta para casa.

Os mascarados de todas as danças, depois de conduzirem as imagens ao seu destino, caminham para a capela onde farão a sua última apresentação. Em seguida, os *Herreros* e as dançarinas da *Wayllascha* desvelam sua outra faceta, cômica e lúdica, numa paródia da Corrida de Touros em que uma das dançarinas segura um par de chifres de touro avançando para cima de outra dançarina, que segura um pano vermelho fazendo as vezes de toureira, numa brincadeira que diverte o público e o faz rir. O dia termina com o *Gran Kacharpary*, ou seja, a grande festa noturna de despedida e expulsão dos malefícios, através da qual todos se despedem da *Bajada de Reyes* de 2012.

Na segunda-feira, dia 9 de janeiro, ainda resta uma missão a ser cumprida. Com a cidade mais calma e mais vazia, uns poucos se reúnem às 7h da manhã, diante da *Capilla Niño Samachina*. São eles: os organizadores, membros do poder público local, alguns membros da igreja, devotos, dançantes e o índios de Patacancha. São cerca de quinze a vinte pessoas, não mais que isso. Estes têm a missão de retornar com a imagem do *Niño Melchor* à sua *Capilla de Marcacocha*. Os presentes se revezam na função de carregar a imagem, sigo junto com os peregrinos, mas com a meta de ir além, de chegar à comunidade indígena de Patacancha, na tentativa de conseguir avistar a ave que dá nome à dança *Wallata*, o que significa algumas horas a mais de caminhada. Patacancha fica cerca de cinco horas de caminhada para ir e mais o mesmo tempo para voltar, de sorte que se consiga pegar alguma carona nos pouquíssimos carros que circulam por essa zona remota.

Seguimos caminhando. Vou ao lado de Mario Huamán, *Mayordomo General* com o qual a essa altura já havia estabelecido alguns laços, sendo ele um importante informante. No caminho ia me explicando alguns elementos que no primeiro dia de caminhada à *Marcacocha*, sozinha, não fui capaz de compreender. Explicou-me sobre a participação indígena na festa e a importância dos mesmos para o festejo e para a manutenção da tradição. Contou-me a sua versão da lenda do *Niño de Marcacocha*. E a cada parada que a imagem fazia nas singelas e poucas casas que haviam pelo caminho, Mario se aproximava para explicar-me cada elemento ritual ali presente. Quando notava qualquer distração minha, chamava minha atenção para algum elemento, algum detalhe que estava deixando passar despercebido, como a parada feita em uma minúscula capela, onde, dentro, havia uma grande pedra. Até então não havia entendido o porquê daquela capela e o que justificava a presença daquela pedra dentro dela. Com a explicação de

Mario, pude entender que na verdade a capela tinha sido construída em torno da pedra para abrigá-la, pois nela, só depois de Mario me apontar, podia-se ver a marca dos pés de uma criança, que os nativos afirmam se tratar das pegadas do *Niño de Marcacocha* em uma das suas desapareições (ou seja, vezes em que a imagem misteriosamente sumiu de sua capela, para posteriormente ser encontrada em outro local, conforme conta a lenda), sendo aquele um dos lugares em que ele foi encontrado e devolvido à capela, transformando-se assim em um local sagrado e alvo dos peregrinos.

Em cada casa, era oferecido *chicha*, algumas vezes acompanhada de comida ou algum petisco típico, servido num único recipiente, em que as pessoas metiam suas mãos e apanhavam um bocado, um hábito típico da população indígena, a de comer com as mãos. Mario explicou-me que naquele dia seguiriam somente até a metade do caminho, até uma pequena igreja, pela qual passamos no primeiro dia. Ali seria servido um almoço coletivo com comida tradicional e dali em diante somente os índios de Patacancha, Willoc e Marcacocha seguiriam até a capela para finalmente devolver a imagem do *Niño Melchor*. Segui junto com eles até lá, mas fui informada de que esta ida seria um pouco mais lenta, pois parariam em mais casas. Então, após almoçar, despedi-me de todos e me adiantei seguindo à frente, a passos largos, com a intenção de chegar à Patacancha e voltar a *Marcacocha* a tempo de alcançar a chegada da imagem.

Segui caminhando montanha acima e quanto mais subia, quanto mais caminhava, mais sentia o efeito do *soroche*. Mascava algumas folhas de coca a fim de aliviar os sintomas, que se tornavam mais amenos, mas ainda estavam ali bem presentes. A paisagem era exuberante, uma mescla de mata verde e com as imponentes construções arquitetônicas em gigantescas pedras dos tempos do Império Inca, uma cena de cinema, mas a caminhada era dura. De Ollantaytambo a Marcacocha tinha caminhado durante três horas. Disseram-me que com mais uma hora alcançaria Patacancha e passado esse tempo, já com quatro horas e meia de caminhada à cerca de três mil metros de altitude, avistei a comunidade de Willoq. Tentei me comunicar com um indígena que passou por mim, só que sem sucesso, já que ele só falava quechua e quando tentei abordá-lo apertou o passo. Então, segui caminhando acreditando que avistaria Patacancha mais a frente. Foi então que começou a chover, e quanto mais alto ficava maior a precipitação. Juntou o cansaço, com a altitude e o frio intenso. Parei numa ponte e ali pensei em desistir. Ninguém no caminho. Resolvi continuar e no caminho pensava em tudo o que havia visto durante aqueles dias. A longa caminhada foi me trazendo a dimensão real de tudo o que havia testemunhado. Os de Patacancha percorrem esta distância quase todos os dias.

Enquanto pensava nisso, percebi que alguém se aproximava. Era outro nativo, que vinha caminhando muito rápido. Tentei mais uma vez a comunicação em espanhol, acho que me entendeu e disse que mais uns quarenta minutos e chegaria a meu destino. E foi assim, que passada mais uma hora, ou seja, depois de cinco horas e meia de caminhada avistei uma extensa planície verde em que um rio desenhava suas curvas ladeado por pedras em meio às montanhas e algumas árvores. Em meio a este cenário, que parecia uma verdadeira pintura, algumas construções de casas em pedra, que não agrediam em nada aquela paisagem, pelo contrário, a complementavam com as pedras e o colorido dos tecidos vermelhos dos nativos, como se estivesse ali desde sempre. Parei, observei em silêncio com nó na garganta. Acho que foi uma das visões mais lindas que já pude apreciar.

Passado o êxtase, a emoção inexplicável de ter chegado até ali, caminhei um pouco, busquei a tal ave (ganso), que não alcancei avistar, mas que àquela altura já não importava, tudo estava compensado. E veio a realidade, era necessário percorrer todo o caminho de volta. E assim foi feito. Com o que ainda restava de energia, quando comecei a me aproximar de Marcacocha, escutei o som das flautas e *pututus*; naquele momento soube que havia alcançado chegar à Marcacocha junto com os demais, afinal, para descer todo santo ajuda. E lá estava a imagem e os índios. Colocaram-na dentro da capela e, do lado de fora, realizaram algumas danças. Depositaram seus pertences na porta da capela, deixaram ali também algumas varas enfeitadas com lã, seus instrumentos musicais e alguns alimentos que traziam consigo, como quem se despe de uma missão, como quem se despede, como quem cumpre uma sagrada missão. O *Niño Melchor*, o de *Marcacocha* estava de volta à seu lugar de origem.

Segui caminhando em direção à Ollantaytambo, e depois de dez horas de caminhada, com dor nos pés, já próximo à Ollantaytambo, finalmente passou um carro, no qual embarquei de carona até chegar a Ollanta, com os pés tomados por bolhas. Permaneci no povoado por mais alguns dias, conheci pessoas, estreitei laços, realizei mais algumas entrevistas, mas era hora de voltar pra casa e rever todo aquele filme: o das Folias de Reis no Brasil, o do Carnaval de Riosucio na Colômbia e o mais recente, da *Bajada de Reyes* de Ollantaytambo para, assim, fazer os devidos recortes e montar a minha própria edição do real.

Não sei se eram Reis, mas eram três: ...festas...três tradições...três culturas...

Diante de todas as situações observadas e vivenciadas, fazem-se necessários alguns apontamentos. Nestas descrições e relatos de campo é possível identificar diversos elementos que compõem a estrutura ritual dos festejos e que são mencionados por diferentes autores.

Conforme narrado, o espaço ritual tanto das Folias de Reis, como do Carnaval de Riosucio, como da *Bajada de Reyes* é a rua, mas é também a casa. É pela rua que a Folia caminha, tece a sua jornada e é nela que o palhaço dança é nela também que os foliões do carnaval de Riosucio cantam o hino e se divertem, é nela que é entronizado a figura máxima, o *Diablo* e é nela que a provocação gerada pela presença da *Diabla* se dá. O espaço público, a rua, a praça, é onde se expressam a maior parte das manifestações da cultura popular; é o local da não-oficialidade. No caso dos rituais realizados durante estes festejos, casa e rua assumem um caráter ambíguo, pois na rua o privado e público se fundem. E a casa, apesar de apresentar-se como um espaço privado, reservado à intimidade familiar, assume um aspecto público ao abrir suas portas e permitir a entrada dos devotos (do *Niño*), dançantes (das *cuadrillas*) e mascarados (das Folias). Assim, nestes contextos, a casa e a rua, muitas vezes, apresentam-se como espaços de continuidade e, neste caso, a fronteira entre um e outro se torna tênue, a porta é o que demarca o limite e funciona também como um símbolo liminar, já que é um local de passagem, que liga um espaço a outro (ELIADE, 2008). O que os diferencia é a aura que os envolve. No interior das casas realiza-se a cantoria e a profecia das Folias, também a visita do *Niño Melchor* e as danças das *cuadrillas*; é um momento de seriedade e sacralidade, é um espaço consagrado. Já a rua é o espaço da festa, da brincadeira, do liminar, da chula do palhaço, da festa dos *diablos* e *diablitos*, do desfile de *cuadrillas* e entrada de colônias, é o espaço profano, no sentido de estar disponível ao livre uso dos homens, como coloca Agamben (2007).

Há uma aparente dicotomia entre esses dois espaços: a casa como o privado e sagrado, um lugar onde impera a ordem e o controle e a rua como o público e profano, o lugar da desordem e do descontrole. Casa e rua se articulam e se integram como partes da estrutura ritual (CHAVES, 2003) e como espaços para a realização do mesmo. Neste sentido, Da Matta afirma:

A própria rua pode ser vista e manipulada como se fosse um prolongamento ou parte da casa, ao passo que zonas de uma casa podem ser percebidas em certas situações como parte da rua. O único modo de entender corretamente esse quadro dicotômico é procurar vê-lo tanto na sua lógica quanto nos seus movimentos e articulações, pois é na sua dialética – nas suas relações

recíprocas – que podemos escapar realmente do congelamento a que frequentemente conduz a visão tipicamente formalista ou taxonômica. (1997:99)

A presença de elementos ícones nos três festejos cuja origem ou mesmo representação remetem aos Reis Magos, como a bandeira da Folia, as imagens dos três *Niños* batizados com os nomes dos três Reis, a presença do *Diablo*, que surge da necessidade de impor uma condição caso o pacto de paz entre dois povos fosse quebrado, unidos pela Festa de Reis; a música que aparece como um elemento fundamental ao imprimir uma atmosfera de ritualidade ao evento; o caráter místico e de mistério que envolve esses festejos; o sistema de trocas com a retribuição, geralmente através de comida e bebida, por uma dádiva recebida; a performance processional, presente nos três festejos devotados aos Santos Reis; a mescla triétnica presente nas figuras mascaradas; o cruzamento do sagrado e do profano, convivendo simultaneamente num mesmo espaço-tempo; o aspecto devocional que fundamenta a realização dos festejos; a presença de uma literatura específica de um personagem da festa, como a proximidade que há entre a função que exercem os *matachines* e os palhaços da Folia com seus versos; a presença de um aspecto cômico, lúdico e satírico, através da dança e da presença de personagens mascarados que, através de suas performances corporais, suas máscaras, suas indumentárias, sua musicalidade, seu jogo, performam em seu corpo uma dura história colonial. Todos estes são pontos que unem essas festas repletas de ritualidade ou estes rituais permeados pelo caráter festivo, nessa trama rica e complexa que configura a formação cultural latino-americana.

Os elementos como a indumentária, máscara, dança, musicalidade, elementos rituais e a própria origem histórica desses festejos revelam um processo similar de mestiçagem ocorrido entre as culturas europeia e ameríndia somadas à africana, e que reserva a essas tradições, heranças culturais distintas, mas presentes nas três festas tradicionais. Darcy Ribeiro faz uma análise desse processo quando aborda a questão da “ninguendade étnica” de brasilíndios e afro-brasileiros, que se veem forçados diante disso a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira. Sobre isto ele diz:

Temos aqui duas instâncias. A do ser formado dentro de uma etnia, sempre irreduzível por sua própria natureza, que amarga o destino do exilado, do desterrado, forçado a sobreviver no que sabia ser uma comunidade de estranhos, estrangeiro ele a ela, sozinho ele mesmo. A outra, do ser igualmente desgarrado, como cria da terra, que não cabia, porém, nas entidades étnicas aqui constituídas, repellido por elas como um estranho, vivendo à procura de sua identidade. O que se abre para ele é o espaço da ambigüidade. Sabendo-se

outro, tem dentro de sua consciência de se fazer de novo, acercando-se dos seus similares outros, compor com eles um nó coletivo viável. Muito esforço custaria definir essa entidade nova como humana, se possível melhor que todas as outras. Só por esse tortuoso caminho deixariam de ser pessoas isoladas como ninguéns aos olhos de todos. (1995:132)

Essa é uma síntese que exemplifica o processo que deu origem a esse povo mestiço não só em sua raça, mas na própria formação cultural desencadeada a partir desse processo na América Latina. As manifestações da cultura popular são sua expressão maior. Neste sentido, além da contribuição europeia e ameríndia, os negros trazidos como escravos para terras latino-americanas, também trouxeram elementos culturais que deixaram e ainda deixam traços fortes em nossas identidades e culturas, performadas através das manifestações da cultura popular, como a Festa de Reis.

3 MISTIÇAGEM, RESISTÊNCIA CULTURAL E RESTAURAÇÃO DO COMPORTAMENTO: A FESTA DE REIS COMO PERFORMANCE CULTURAL

A escravidão tem em si todas as barbaridades possíveis. Ela só pode ser administrada com brandura relativa quando os escravos obedecem cegamente e sujeitam-se a tudo. A menor reflexão destes, porém, desperta em toda a sua ferocidade e monstro adormecido. O limite da crueldade do senhor está, pois, na passividade do escravo. [...] Pela sua própria natureza a escravidão é cruel e quando deixa de o ser não é porque os senhores se tornem melhores, mas sim porque os escravos se resignaram completamente à anulação de toda sua personalidade.

- Joaquim Nabuco -

Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, por sua origem ou ainda por sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender, e se podem aprender a odiar, podem ser ensinadas a amar.

- Nelson Mandela -

Volto a dizer:

Essa é uma síntese que exemplifica o processo que deu origem a esse povo mestiço não só em sua raça, mas na própria formação cultural desencadeada a partir desse processo na América Latina. Nossas manifestações da cultura popular são sua expressão maior. Neste sentido, além da contribuição europeia e ameríndia, os negros trazidos como escravos para terras latino-americanas também trouxeram elementos culturais que deixaram e ainda deixam traços fortes em nossas identidades e culturas, performadas através das manifestações da cultura popular, como a Festa de Reis.

E repito esta sentença porque, ao escrevê-la, ainda não havia me dado conta do tanto de informação que havia nela e do risco a que estava me expondo. Mas começo por ela porque acredito que esta seja a melhor forma de explicar e justificar a escolha de uma abordagem da Festa de Reis como performance cultural. Porque ao inteirar-me mais profundamente sobre este conceito, percebi que grande parte do que venho afirmando ao longo deste texto pode ser analisado a partir desta lente conceitual.

Ao afirmar que todo o processo de mestiçagem racial e também cultural vivenciado na América Latina é performado através de nossas manifestações da cultura popular, neste caso, as Festas de Reis, introduzo a noção fundamental do conceito de Performance Cultural.

Foi o antropólogo, filósofo e psicólogo polonês, naturalizado norte-americano, Milton Borah Singer (1912-1994) que cunhou pela primeira vez, em 1955, o conceito de Performances Culturais, num diálogo permanente com as formulações teóricas daquele

que foi seu companheiro de trabalho (na Universidade de Chicago), o sociólogo, comunicador e etnolinguista Robert Redfield (1897-1958), um dos primeiros a estudar o fenômeno da aculturação¹¹¹.

Segundo Singer (1959) o conceito de Performances Culturais, traz não só um significado, uma proposta de entendimento, mas propõe também uma abordagem metodológica distinta, ou seja, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar, de forma a evitar um entendimento parcial do que se propõe a estudar, conforme Camargo

para que as Performances Culturais não sejam entendidas apenas como o estudo de uma determinada performance ou uma forma específica de estudo de um fenômeno ou como etapa evolutiva de um determinado ramo ou área de saber. Performances Culturais é um conceito que [...] pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser. Neste movimento as performances são sempre plurais, pois pretendem o estudo comparativo, seja a partir de uma perspectiva macro (os grandes elementos da cultura, as Grandes Tradições, assim chamadas por Singer e Redfield) em contraste com as micro experiências (as variadas formas não oficializadas e diversas a que temos acesso) ou mesmo entre as pequenas tradições ou vice-versa.” (2013:1-2)

¹¹¹ Boudon e Bourricaud fornecem a seguinte definição para o conceito de “aculturação”: “Segundo o ‘Memorandum’ de R. Redfield, R. Linton e M. J. Herskovits, publicado no *American Anthropologist* de 1936, a aculturação é o conjunto das mudanças que se produzem nos modelos culturais (patterns of culture) originais, quando grupos de indivíduos de culturas diferentes entram em contacto directo e contínuo. Esta definição implica que cada cultura constitua um sistema, cujos vários elementos se reelaboram por ocasião desses contactos. Sublinha ainda que, sejam quais forem as ocasiões (invasão, colonização, migração), há aquisições, trocas e reinterpretações entre as duas culturas e que nenhuma cultura se impõe completamente à outra, embora, com toda a evidência, dado que as condições históricas criam sempre uma situação objectiva de desigualdade, o contributo de umas e de outras seja desigual (Redfield, Linton, Herskovits, 1936; Herskovits, 1952). Os processos de aculturação assumem formas variadas. Na sequência de R. Bastide (1970), fala-se da aculturação material quando populações adoptam marcas e modelos da cultura dominante na vida pública e nas relações secundárias, mantendo, no entanto, o seu código cultural de origem no domínio do privado e das relações primárias. É com muita frequência o que se passa com as populações imigradas. Fala-se de aculturação formal quando as populações em presença modificam as próprias estruturas do seu modo de pensamento e da sua sensibilidade, o que traz consigo uma nova cultura, síntese das duas culturas de origem. É a forma de aculturação dos filhos de imigrados (vd. migração). Noutros casos, verifica-se um processo de sincretismo: populações pertencentes a duas culturas diferentes, colocadas em contacto prolongado, elaboram uma outra, diferente das duas culturas de origem. Assim, por exemplo, temos o caso do mundo religioso brasileiro, saído ao mesmo tempo do catolicismo e dos mitos e ritos negro-africanos (Abov, 1981). O conceito de aculturação é muitas vezes utilizado de maneira mais ampla para designar todos os processos de aquisições, trocas e reinterpretações que conduzem à elaboração cultural ou colectiva, o que acaba por fazer dele um quase-sinónimo do conceito de cultura. Substituí, aliás, com vantagem o de cultura, quando este último designa, segundo a tradição da antropologia social, o conjunto das maneiras de pensar, de agir e de sentir de uma comunidade na sua tripla relação com a natureza, com o homem e com o absoluto. Por um lado, a polissemia do termo ‘cultura’ torna muitas vezes a sua utilização imprecisa e ambígua; por outro lado, empregar o termo ‘aculturação’ lembra que uma cultura não é nunca um dado ou uma coisa adquirida, mas um processo em elaboração e reelaboração contínuas.” (2004:12-13). Ver também Bosi (1992).

Diante disso:

As Performances Culturais colocam em foco determinada produção cultural humana e, comparativamente, a partir delas, em contraste, procuram entender-se com as outras culturas com a qual dialogam, afirmativamente ou negativamente. As performances culturais a serem examinadas devem ser também entendidas como uma concretização da auto percepção e da auto projeção dos agentes desta cultura, do entendimento que estes fazem ou constroem de si mesmo, determinando e sendo por eles determinados. A grama do “terreno” do vizinho não é apenas mais verde, mas também manifesta-se de forma diversa e solicita todos os pontos de vista na observação destes dois terreiros. (2013:2)

Até a primeira metade do século XX, as ciências humanas e sociais se concentravam, em seus processos de análise, em documentos, artefatos, monumentos, examinados ao lado de dados qualitativos e quantitativos, ou seja, de dados objetivos e mensuráveis, acreditando ser esta a forma mais eficiente de legitimar suas investigações. Dentro desta lógica, as produções artísticas, os rituais, como “formas de pensamento”, se apresentavam como formas subjetivas e, portanto, imprecisas e necessariamente evitáveis. E como “formas de pensamento”, remetem à noção de “pensamento selvagem” cunhada por Lévi-Strauss (1976), de que fala Viveiros de Castro:

O pensamento selvagem não versa sobre mitos indígenas, mas sobre certas disposições universais do pensamento humano: ameríndio, europeu, asiático ou qualquer outro. O “pensamento selvagem” não é o pensamento dos “selvagens” ou dos “primitivos” (em oposição ao “pensamento ocidental”), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não-domesticado em vista da obtenção de um rendimento. O pensamento selvagem não se opõe ao pensamento científico como duas formas ou duas lógicas mutuamente exclusivas. Sua relação é, antes, uma relação entre gênero (o pensamento selvagem) e espécie (o pensamento científico). Ambas as formas de pensamento se utilizam dos mesmos recursos cognitivos; o que as distingue é, diz Lévi-Strauss, o nível do real ao qual eles se aplicam: o nível das propriedades sensíveis (caso do pensamento selvagem), e o nível das propriedades abstratas (caso do pensamento científico). Mas a tendência, diz o autor, é que o pensamento científico, à medida em que avança, vá-se aproximando do pensamento selvagem, ao se mostrar capaz de incorporar as dimensões sensíveis da experiência humana em uma abordagem unificada, onde física e semântica não estão mais separadas por um abismo ontológico. Ou seja, o futuro da ciência não é se distanciar do pensamento selvagem, mas convergir com ele. (VIVEIROS DE CASTRO, 2009)¹¹²

As colocações de Lévi-Strauss interpretadas nessa citação pelo olhar de Viveiros de Castro pareciam entrever os próprios rumos que tomariam as ciências humanas e sociais. À compreensão da estrutura de uma determinada cultura, exercida anteriormente

¹¹² Ver também Viveiros de Castro (2008)

tão somente pelos dados objetivos, tem agora acrescido, o conceito e metodologia de estudo das “performances culturais”, aprofundando e complexificando a percepção de uma determinada cultura e/ou sociedade, já que passam a considerar não apenas dados “objetivos” de sua organização, mas também as formas de expressão cultural presentes nas atividades rituais e/ou artísticas realizadas por performers, numa determinada ocasião, num determinado lugar de atuação, frente a uma audiência específica (SINGER, 1959). Perdido atrás do romance atual entre o teatro e a antropologia, expresso, iconicamente através da relação entre Turner e Schechner em suas parcerias, inclusive bibliográficas, segundo Shepherd e Wallis, ao tratar das performances culturais, “is a previous meeting between the two, where, perhaps significantly, there was no performance theorist in evidence.”¹¹³ (2004:130).

Diante disso as performances culturais apresentam-se não como uma opção substitutiva, mas aditiva aos estudos que vinham sendo realizados, somando-se às análises como formas simbólicas e concretas que estão para além da rigidez sistêmica, mas que estão repletas de conteúdos culturais, perpassando

distintas manifestações revelando aquilo não evidenciado pelos números, mas atingidos plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana. O reconhecimento desta atividade dinâmica e polissêmica como um outro marco de análise e conhecimento determina assim um diferente ponto de exame para a interpretação e observação e apresenta novos paradigmas na construção do discurso constitutivo destes atos e de seus agentes. (CAMARGO, 2013:3)

Taylor (2013) entende as performances como veículos expressivos capazes de transmitir memórias, fazer reivindicações políticas e manifestar o senso de identidade de um grupo, questionando “os modos como se tem estudado tradicionalmente a memória e a identidade cultural nas Américas [...]” e levantando a seguinte questão: “Que tensões poderiam ser mostradas pelos comportamentos em performance que não seriam reconhecidas nos textos e documentos?” (2013:20). Como uma epistemologia, a performance nos revela um modo de conhecer, neste sentido, ao contrário do arquivo, que trabalha com “materiais supostamente duradouros (isto é, textos documentos, edifícios, ossos).” (2013:48), a performance estaria no campo do repertório, ou seja, daquilo que encena a memória incorporada, práticas/conhecimentos incorporados, efêmeros, como performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto, rituais. Como afirma Taylor:

¹¹³ “está um encontro anterior entre os dois, onde, talvez, significativamente, não havia nenhum teórico da performance em evidência.” (tradução própria).

“Em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido.” (2013:50). Assim, tomar as Folias de Reis brasileiras, o Carnaval de Riosucio colombiano e a *Bajada de Reyes* peruana como performances culturais significa entendê-las como um elemento a mais na compreensão de uma cultura, buscando nestes festejos repletos de ritualidade, as formas de expressão cultural de uma sociedade presentes nos mesmos. Performances Culturais, segundo Singer dá nome à análise de um acontecimento onde “x atuantes¹¹⁴ estão em frente à uma determinada plateia, interagindo num tempo determinado” (SINGER apud CAMARGO, 2013:3). Segundo Singer, estas atividades podem ser cultos, rituais, cerimônias, celebrações religiosas em templos, festivais, casamentos, recitais, teatro, danças, concertos musicais, canções, apresentação de música instrumental, textos verbalizados, poesia, a cena propriamente dita, temas, enredos e conflitos, entre outros. Essas performances culturais apresentam-se como unidades claras que possuem, segundo Singer “a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience, and a place and occasion of performance.”¹¹⁵ (1972:71).

Na construção deste conceito está a contribuição de Redfield, que especifica

quatro formas totalizantes estabelecidas pelo “senso comum” nas definições de Civilização: uma pessoa (um brasileiro, um japonês, um sírio, um baiano, um comunista, um fascista, um reacionário, um performer...), um grupo social, os estados nacionais e a Civilização. (apud CAMARGO, 2013:4)

Diante destas formas mais amplas, mais genéricas, contrapondo-as, estão as pequenas comunidades culturais, que podemos observar em nosso cotidiano, como por exemplo, em comunidades religiosas, em um festejo ou em outros contextos culturais, que travam um diálogo particular com o mundo a seu redor. Tudo isso, estas pequenas ou grandes tradições, se apresentam como

“formas de pensamento construídas pela humanidade”, possibilitam distintas experiências pessoais, definem distintos modos de ser e de ver, usos e costumes, e são construídas carregando tensões, desejos, esquecimentos e fricções entre as pessoas, vilas ou civilizações que pretendem “comunicar a

¹¹⁴ Camargo (2013) opta por usar o termo atuantes, mas poderíamos entender também como *performer*, sem limitar este termo a seu uso artístico, mas performer, como aquele que desempenha algo ou alguma função.

¹¹⁵ “um período de tempo, definitivamente, limitado, um começo e um fim, um programa organizado de atividades, um conjunto de performers, uma plateia e um espaço e uma ocasião de performance.” (tradução própria).

nós sua natureza, sua totalidade” em forma complexa e convincente. (CAMARGO, 2013:4)

Diante da tendência da ciência em entender as coisas de forma objetiva, as performances culturais se apresentam como formas que colocam em evidência “conceitos gerais formados pelos seres humanos, impregnados de senso comum, contraditórios e que se manifestam como parte desta totalidade, seja em diferentes pontos de vista, em forma distorcida, simbólica, imprecisa.” (CAMARGO, 2013:4). Singer e Redfield abrem caminho para a compreensão das grandes totalidades culturais (Grande Tradição), mas submetendo-as ao contraste e à comparação com as evidências apresentadas a nós pelas Pequenas Tradições, estas observáveis, permitindo-nos segui-las até determinado ponto e analisá-las em diferentes manifestações (CAMARGO, 2013), como nas Festas de Reis aqui estudadas.

Singer, quando analisa seu próprio objeto de pesquisa, traz em suas análises, alguns elementos que nos ajudam a melhor compreender o conceito e o estabelecimento de uma metodologia de estudo das Performances Culturais. Ele nos diz:

Eu descobri, o que na verdade cada pesquisador de campo já sabe, que as unidades de reflexão não são unidades de observação. Nada pode ser facilmente definido como Pequenas Tradições ou Grandes Tradições, ou “ethos” ou “visão mundial”. Ao invés eu me encontrei confrontado com uma série de experiências concretas, realizando a observação e o registro daquilo que parecia desencorajar a mente de aplicar os conceitos interpretativos e sintéticos que eu já havia trazido (1959:xiii)

Assim, Singer nomeava estas experiências concretas e contraditórias, observáveis aos olhos de um estranho e passíveis de serem registradas para estudo, de “performances culturais”. Como coloca Camargo:

As performances culturais, nesta perspectiva, são o registro de uma unidade condensada de observação. Então atenção, não são qualquer fenômeno da vida cotidiana, onde tudo pode ser “performance”, mas acontecimentos especiais que condensam determinado fato cultural para sua observação. (2013:22)

As Festas de Reis seriam, desta maneira, o registro dessas “unidades condensadas de observação”, ou seja, formas através das quais é possível entrever conceitos gerais, ainda que de forma simbólica, formados pelos seres humanos, que dizem respeito a uma totalidade cultural, a qual Singer se refere como Grande Tradição, dentro da qual as performances culturais, se manifestariam como uma parte, que trazem em si evidências

que nos ajudam a compreender essa totalidade cultural. Nas palavras de Singer, as performances culturais são compreendidas como Pequenas Tradições.

Para melhor compreender este conceito, Singer define cinco componentes que definem as performances culturais, são eles: as características formais (determinado tempo de duração, um programa organizado de atividades; um conjunto de performers; uma plateia; um lugar e uma ocasião); o que chama de “palco cultural” (casas, templos, lugares públicos, etc.); estabelece também a educação das performances, ou seja, os fatores que possibilitam a sua continuidade; os modos de reprodução necessários à tradição; seus agentes promotores, detentores e mantenedores da tradição, ou seja, seus “mestres”, uma vez que Singer ainda estabelece que as performances culturais são criadas por especialistas culturais, pessoas que são especialmente treinadas, pagas, motivadas para construir as performances. Singer também refere-se ao meio cultural, ou seja,

as formas e/ou meios de comunicação onde as performances culturais se estabelecem, artes gráficas, canto, recital, etc. Se a linguagem falada tem sido a dominante neste campo, destaca Singer, também há formas de comunicação ou transmissão que não se dão pela linguagem. Através dos meios de comunicação de massas temas e valores culturais são transmitidos, e estes estão imersos e são parte do processo da troca cultural e social. (CAMARGO, 2013:23)

Dentro dessa estrutura apresentada por Singer, relacionando-a com as Festas de Reis aqui estudadas (Folia de Reis – Brasil; Carnaval de Riosucio – Colômbia; *Bajada de Reyes* – Peru), podemos estabelecer paralelos com cada um deles no que tange aos cinco componentes que definem as performances culturais:

1 – Características formais

a) tempo de duração determinado:

Os três festejos em questão (Folia de Reis, Carnaval de Riosucio, *Bajada de Reyes*) possuem um calendário específico, que se repete anualmente e que gira em torno do Dia de Reis (6 de janeiro), com pequenas variações conforme cada localidade, mas tendo geralmente o dia 5 de janeiro como véspera – sendo que a Folia de Reis inicia seu giro no dia 24 de dezembro –, o dia 6 de janeiro como dia central e os dias posteriores como continuação e finalização do festejo (no caso da *Bajada de Reyes*, terminando no dia 9 de janeiro, do Carnaval de Riosucio,

indo até o dia 12 de janeiro e a Folia de Reis, estendendo até o dia 20 de janeiro – Dia de São Sebastião).

b) Programa organizado de atividades:

A Folia de Reis, em sua estrutura ritual repete todos os anos um mesmo ciclo, que segue uma ordenação e cumpre etapas fundamentais para o ritual, tendo suas atividades coordenadas e ajustadas; a *Bajada de Reyes* segue um programa¹¹⁶ organizado, impresso e distribuído, assim como o Carnaval de Riosucio, tendo suas atividades ordenadas previamente e discriminadas a cada dia de festa.

c) Conjunto de performers:

Todos esses festejos são compostos por performers, que são os agentes que os estruturam e desempenham suas funções dentro do festejo, cumprindo suas etapas rituais. São elementos fundamentais para a festa. No caso das Folias, temos, por exemplo, os foliões e os palhaços, no Carnaval de Riosucio, os *matachines*, os *cuadrilleros*, os membros da *Junta*, os *diablos* e outros mascarados, entre tantos outros que cumprem um papel fundamental no festejo. Na *Bajada de Reyes*, estão os dançantes e mascarados das danças tradicionais, o *mayordomo*, os *carguyoq*, entre outros.

d) Plateia:

A presença de uma plateia composta por moradores locais, devotos, além dos visitantes, e a interação com a mesma, é parte essencial destes festejos; a estrutura ritual se fundamenta na interação, sem a plateia não há festa.

e) Lugar e ocasião de performance:

Num âmbito macro, os três festejos estudados são realizados em países latino-americanos. Já no que diz respeito aos espaços onde se dão as etapas rituais

¹¹⁶ Os programas gerais tanto da *Bajada de Reyes* como do Carnaval de Riosucio, podem ser observados no anexo deste trabalho.

dos festejos, estes intercalam momentos realizados no espaço público e momentos em que alguma etapa é cumprida no espaço privado ou mesmo estes espaços são visitados pelos participantes e/ou público (ou parte deles). Isto se repete nos três festejos observados e analisados, sendo a ocasião da performance motivada pela devoção aos três Reis Magos e na releitura do mito originário que narra a saga dos Santos Reis.

2 – Palco cultural

O palco cultural, nos três festejos devotados aos Santos Reis (ainda que somente em sua origem), não se resume a somente um espaço. São muitos os palcos culturais em que são performadas as etapas rituais. No caso da Folia de Reis, os diversos espaços da cidade, as estradas e ruas por onde caminham, as casas de devotos, algumas igrejas onde é permitida sua entrada, centros de umbanda visitados por algumas Folias, além das casas do festeiro e de alguns foliões onde, geralmente, são cumpridas as etapas principais que compõem o ritual; no Carnaval de Riosucio, a rua e as praças são o espaço principal, mas figuram também as *casas cuadrilleras* e os próprios palcos montados nas duas praças da cidade; com as *Bajadas de Reyes* não é diferente: as igrejas são palco para o cumprimento de algumas etapas do festejo, que segue pelas ruas e pela praça da cidade ou mesmo pelas estradas fora dela, além das casas de devotos que são visitadas pelos peregrinos que carregam a imagem do *Niño de Marcacocha*, além das casas onde se reúnem, os dançantes e músicos das danças tradicionais que participam da festa, que após se apresentarem, realizam nessas casas suas festas particulares, restritas a um grupo.

3 – Educação das performances

A educação contida nas performances, entendida por Singer como um conjunto de fatores que possibilitam sua continuidade se dá, principalmente, através dos mais antigos ou mais velhos em relação às crianças, que participam intensamente dos festejos. Na Folia de Reis, elas figuram entre os foliões, entre os palhaços ou mesmo entre aqueles que assistem e, em muitas situações que pude presenciar, essas crianças começam a esboçar ali mesmo os primeiros gestos imitando os movimentos, principalmente, do palhaço, trazendo para o seu próprio corpo essa gestualidade presente nos performers. Algumas chegam mesmo a confeccionar máscaras com materiais rudimentares, como

papelão, como uma maneira de já se aproximarem ou mesmo inserirem-se neste universo. Nas várias entrevistas que pude realizar com diversos foliões e palhaços, muitos relataram o fato de terem começado a se aproximar da Folia observando, ainda quando pequenos, outras Folias que passavam pelas ruas de sua cidade e às quais, muitas vezes seguiam.

A presença das crianças também é marcante no Carnaval de Riosucio, não só através das *cuadrillas infantiles*, como também por meio daquelas que se fantasiam e mascaram durante todo carnaval, inclusive de *diablo*, com seus chifres e máscaras, participando ativamente da festa, além das que assistem atentamente a tudo o que se passa. Na *Bajada de Reyes*, não é diferente, as crianças marcam sua presença ainda nos momentos iniciais de suas vidas, quando acompanham suas mães índias, presas por tecidos às suas costas. Figuram também entre os dançantes e mascarados das danças tradicionais, participando dos momentos rituais, das danças, incluindo a *Qhapaq K'achampa*, na qual, após dançarem, estes pequenos mascarados, aos pares, trocam chicotadas em suas pernas, num ato de coragem que representa a força guerreira dos incas. Fazem-se presentes também entre os que assistem. As crianças, ao observarem os festejos, assimilam seus códigos e convenções para que possam dar continuidade no presente e no futuro ao mesmo. A repetição, presente nesses festejos, presente na estrutura ritual dos mesmos, é um fator que contribui também para sua continuidade. Além do próprio fazer, que em si já é um modo de transmitir o conhecimento, através da oralidade e, em alguns casos, do contato direto com a literatura singular produzida antes, durante e após o festejo, como no caso das Folias, com suas profecias dos mestres e versos dos palhaços e da literatura *matachinesca* do Carnaval de Riosucio; festejos estes que, ao serem realizados em ciclos que se repetem, pertencentes a um calendário festivo, possibilitam o aprendizado contínuo daqueles que participam ativamente e daqueles que os constroem.

4 – Modos de reprodução necessários à tradição

A realização anual e bienal (no caso do Carnaval de Riosucio), desses festejos é necessária à manutenção e reprodução da tradição, uma forma de mantê-la viva. É a persistência e o caráter contínuo de suas realizações, um dos aspectos que garantem sua reprodução, elemento fundamental à tradição, que a palavra já carrega em sua própria significação, ou seja, uma

doutrina ou prática transmitida de século para século, pelo exemplo ou pela palavra. [...] elementos culturais presentes nos costumes, nas Artes, nos fazeres que são herança do passado. Em sua definição mais simples, tradição é um produto do passado que continua a ser aceito e atuante no presente. É um conjunto de práticas e valores enraizado nos costumes de uma sociedade. Esse conceito tem profundas ligações com outros como cultura e folclore. [...] A tradição tem, na perspectiva sociológica, a função de preservar para a sociedade costumes e práticas que já demonstraram ser eficazes no passado. (SILVA, 2009:405)

As formas como essas manifestações dialogam com a modernidade e incorporam alguns de seus elementos, transformando a tradição, são formas de atualizar-se e assim, reproduzir-se, mecanismo necessário à sua manutenção. Atualização não é sinônimo de morte da tradição.

5) Agentes promotores, “seus mestres”

Esse elemento, um dos cinco componentes que definem a performance cultural, está presente em todos os festejos analisados. Os agentes promotores, são aqueles que, ao mesmo em que detém o conhecimento da tradição, cuidam de mantê-la, ou seja, seus “mestres”, especialistas culturais, treinados e motivados para construir as performances. Algumas vezes são pagos, como acontece no Encontro de Folias de Reis de Volta Redonda e com os músicos das *cuadrillas* riosucenas. Mas os “mestres” estão presentes nas Folias sob essa mesma titulação, havendo também os mestres palhaços. Os foliões mais antigos, em geral, também são mestres em seu fazer, por exemplo, o contramestre, o sanfoneiro, o violeiro, que geralmente são figuras que permanecem durante longos anos ao lado da Folia, não só pela devoção, mas também pela dificuldade de serem substituídos, tamanho saber que guardam e acumulam. No Carnaval de Riosucio são os *matachines*, principalmente, que representam esses “mestres”, também pelo conhecimento acumulado durante anos realizando seu ritual e integrando a festa; além dos membros eleitos para compor a *Junta*, que geralmente são escolhidos pelo conhecimento que possuem sobre o festejo. Na *Bajada de Reyes* os “mestres” estariam representados não só pelos indígenas de *Marcacocha*, que guardam a imagem do *Niño Melchor*, mas também pelos dançantes e mascarados que mantêm vivas as danças tradicionais, além das figuras que se responsabilizam pela organização da festa, como o *Mayordomo General*, que deve deter um conhecimento profundo sobre a estrutura ritual da *Bajada de Reyes*.

No que tange aos meios culturais a que se refere Singer, ou seja, os meios de comunicação onde as performances culturais se dão, são múltiplos nestes festejos: nos três casos é utilizada a oralidade, através dos versos do palhaço e das profecias dos mestres, no caso das Folias de Reis e na voz do *Diablo*, no Carnaval de Riosucio; através do canto, dos foliões da Folia, dos *cuadrilleros*, dos dançantes e mascarados das danças tradicionais da *Bajada de Reyes*; através da dança, presente de diferentes formas nos festejos, como na chula dos palhaços da Folia de Reis, na performance dos *diablitos* e *cuadrillas* do Carnaval de Riosucio, nos dançantes presentes durante a *Bajada de Reyes*. O corpo também é um desses meios, já que é através dele que se constroem essas performances culturais e também pelo fato de, nos três festejos, serem eles o suporte para a indumentária e a máscara, trazendo para a performance toda uma corporalidade. Nesta corporalidade, presente nessas performances culturais, a memória do conhecimento não está resguardada somente nos “lugares de memória”, como iconografias, arquivos, bibliotecas, mas recriada e transmitida pelos corpos, que em sua performance funcionam como “ambientes de memória”, que trazem em si seus “repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.” (MARTINS, 2003:69).

Os gestos do corpo como da voz dos performers, são um ato de inscrição, uma grafia, ou como definiu Martins, uma “oralitura”. Os corpos dos palhaços, *matachines* e dançantes mascarados de Ollantaytambo, por exemplo, são os locais de um conhecimento em permanente construção, de escrita de uma memória e uma história: “Ele é sim, um local de saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural.” (MARTINS, 2003:82). É um corpo que “em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto.” (MARTINS, 2003:82); é continente e conteúdo, o que nele se repete, funda uma episteme, ou seja, uma estrutura de conhecimento. Os gestos desses mascarados “tendem a constituírem-se como signos.” (GIL, 2001:113).

Singer, ao analisar os elementos culturais que constituem a performance, distingue os atuantes (performers), os que atuam na performance, como inseridos em dois modos de análise: como “*dramatis personae*” na performance e como pessoa “real” na organização social (SINGER, 1959:xiii). Desta forma, o atuante apresenta uma dupla natureza, ou seja, como performer e como ser social; existindo, assim, simultaneamente, nestas formas tradicionais, segundo afirma o autor, uma ação que se realiza através de elementos sociais e elementos culturais, revelando-se não só como parte da estrutura, mas

também do processo (CAMARGO, 2013), o que faz do método de registro pela observação da organização social tradicional “análogo ao do registro das performances culturais, com a diferença, neste caso, dos dados constituintes das performances, canções, danças, textos verbais, expressões gestuais, a cena, conflitos, histórias e temas, etc.” (CAMARGO, 2013:19), ou seja, os dados objetivos aqui serão os elementos que compõem as próprias performances. Assim, passamos a contar com dois meios de registro, o social e o cultural e, conseqüentemente, duas maneiras de realizar a análise das tradições, o que para Singer, resulta numa “dupla estrutura da tradição” (1959:xiii),

uma que deriva operacionalmente da organização social da tradição em suas instâncias particulares, e uma “estrutura cultural que operacionalmente deriva da estrutura da tradição cultural” (1959, pg xiii). É muito importante que se perceba que existe um processo de reflexão sobre o fato cultural, seu registro, seu recorte, não sendo apenas um “registro” do que ocorre, mas uma reflexão da experiência. (CAMARGO, 2013:20)

Afirma Singer:

Desde que uma tradição tenha um conteúdo cultural que é transportado por um meio específico, assim como por seres humanos, uma descrição das formas na qual este conteúdo é organizado e transmitido, em específicas ocasiões, possibilita uma particularização da estrutura da tradição que é complementar a sua organização social [...] assim podemos abstrair de uma performance cultural uma estrutura genérica de cultura nas relações que persistem entre o meio, os textos, os temas e os centros culturais (1972:xiii).

O autor, ao abordar as tradições culturais, ao afirmar que as civilizações tem que se “reinventar a si mesmo em ordem de descobrir o que eles tem sido e no que eles estão se tornando” (SINGER apud CAMARGO, 2013:21), levanta alguns pontos problemáticos dessa questão, já que quando se fala de tradição, tem-se a ideia generalizada de uma fixidez, que de fato não existe plenamente, pois as tradições, como forma de se manterem vivas, se reinventam estabelecendo diálogos com seu tempo, se atualizam, revelando-se como tradições em permanente transformação, como condição mesma de sua sobrevivência e existência. Dentre os pontos problemáticos, Singer levanta a relação parte-todo para a análise da tradição. O autor aponta para o fato de algumas tradições apresentarem variantes. Para lidar com tal fato, busca definir as particularidades destas atividades para melhor entender esta tradição e suas variantes. Para tal utiliza o que ele chama de dois conceitos operacionais aqui citados: a organização social da tradição e as performances culturais e seus meios de transmissão.

No caso brasileiro, afirma Camargo:

Esta preocupação vem muito a calhar ao se abrirem os parâmetros das performances culturais no Brasil, não por estar nossa cultura em um embate milenar com o “moderno”, embora exista em nosso território esta milenaridade. Aqui inúmeras ondas de imigrantes e migrantes, escravos e escravizadores teceram, entreteceram, dissolveram e se acumularam nas camadas do que pode se considerar a cultura polimorfa de nosso país, tanto pelos discursos dominantes como pelos “esquecidos”, que erguem assim suas mil faces em todas as margens brasileiras dos sertões e nas margens atlânticas com seus índios, negros (bantos e sudaneses), brancos (gregos, fenícios, romanos, judeus, mouros etc.). Não adianta se reconhecer a antropofagia, esta deve ser descrita e analisada. Quais são seus elementos formadores, em cada situação concreta. Sabemos que comemos, mas o que comemos e o que devolvemos? (2013:20-21)

Durante a pesquisa de campo realizada por Singer numa análise antropológica da civilização indiana, bem no começo dos anos 50, seus amigos indianos o aconselharam a observar suas cerimônias e ritos religiosos. Eles viam e pensavam sua cultura, diz o autor “as encapsulated in these discrete performances, which they could exhibit to visitors and to themselves. The performances became for me the elemental constituents of the culture and the ultimate units of observation.”¹¹⁷ (1972:71).

Essa constatação é a chave do conceito de Performances Culturais, pois é através dele que se passa a compreender as possíveis inter-relações que se poderiam estabelecer a partir destes diferentes fenômenos, ou seja, entre as pequenas unidades e suas ligações com a Grande Tradição. Neste universo, performances culturais “não são apenas espelhos, projeções, mas agentes ativos de percepção da mudança e da estrutura, promovem momentos de ligação, comentários e críticas, avaliando as normas e os valores da cultura.” (CAMARGO, 2013:24). As Festas de Reis no Brasil, Peru e Colômbia são performances culturais e, assim sendo, performam todo um processo de mestiçagem, resistência e restauração de comportamentos contidos em sua formação cultural. Esses rituais, se ainda continuam existindo, é porque ainda funcionam “como núcleo simbólico para expressar formas de convivência, visões de mundo, que implicam uma continuidade das relações sociais.” (CANCLINI, 2008:364). Os ritos, e a ritualidade neles contida, neste sentido, são um meio mais propício que outras práticas, segundo Turner (2005), para perceber os processos de conflito e transição, já que podem não só serem observados, mas vivenciados.

¹¹⁷ “como encapsulada nessas performances discretas, às quais poderiam exibir para visitantes e para eles mesmos. As performances tornaram-se para mim os constituintes elementares da cultura e a unidade final de observação.” (tradução própria).

Levando em consideração que uma civilização se constitui num processo

entre o que ela tem sido e em que ela está se transformando [...] podemos concluir que a análise das performances culturais se constitui identificando, registrando, analisando um determinado fenômeno em seu processo de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de formação e de transformação. O que foi, o que é e o que se pode tornar. (CAMARGO, 2012:3-4).

Estando a tradição em permanente transformação, “it’s process and product.”¹¹⁸ (SINGER, 1959:x), revelando-se as performances culturais como fenômenos “que se estabelecem nas contradições da cultura.” (CAMARGO, 2012:4); fenômenos que revelam a aliança que há entre tradição e inovação, ou seja, “a maneira como um grupo tem de dar resposta e vincular-se a seu contexto social. [...] como um mecanismo de seleção e mesmo de invenção, projetado em direção ao passado para legitimar o presente.” (BLANCHE apud CANCLINI, 2008:219), revelando-se como “dramatizações dinâmicas da experiência coletiva.” (CANCLINI, 2008). Neste caso, a experiência da mestiçagem que as Festas de Reis no contexto latino-americano performam, torna necessário entender que a ruptura realizada por essas festas “não liquida as hierarquias nem as desigualdades, mas sua irreverência abre uma relação mais livre, menos fatalista, com as conversões herdadas.” (CANCLINI, 2008:222), principalmente na presença dos mascarados, que caricaturizam-se, riem de si mesmos e nos fazem rir, ao encenarem nossas próprias tensões sociais.

Essas festas, entendidas aqui pela lente conceitual das performances culturais, como “pequenas tradições” revelam importantes elementos sobre a história das mestiçagens ocorridas nesses países, sobre a “Grande Tradição”. E venho utilizando o termo mestiçagem, referindo-me não da forma simplista, como muitas vezes é empregado e interpretado, referindo-se somente a um processo de miscigenação de raças, mas fugindo a este estigma do termo, busco e falo de uma mestiçagem que se dá no âmbito cultural também, ou seja,

uma mestiçagem que, na América Latina, não remete a algo que passou, e sim àquilo mesmo que nos constitui, que não é apenas *fato* social, mas também *razão* de ser, tecido de temporalidades e espaços, memórias e imaginários [...] um modo próprio de perceber, narrar, contar e dar conta. O reconhecimento desse conhecimento é, na teoria e na prática, o surgimento de uma nova sensibilidade política, não instrumental nem finalista, aberta tanto à institucionalidade quanto à cotidianidade, à subjetivação dos atores sociais e à

¹¹⁸ “é processo e produto.” (tradução própria).

multiplicidade de solidariedades que operam simultaneamente em nossa sociedade. E de uma linguagem que procura dizer a imbricação, na economia, da produção simbólica e a da política na cultura sem permanecer na operação dialética, uma vez que mistura saberes, sentires, seduções e resistências que a dialética desconhece. É como mestiçagem e não como superação – continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem – que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo [...]. Não como forma de esconder as contradições, mas sim para extraí-las, dos esquemas, de modo a podermos observá-las enquanto se fazem e se desfazem: brechas na situação e situações nas brechas. (MARTÍN-BARBERO, 2009:262)

Apesar da diferença que há nos processos de mestiçagem impressos em cada um desses países (Brasil, Peru e Colômbia) entre europeus, ameríndios e africanos, ela está presente de formas distintas e perceptível a um olhar mais atento. A meu ver, estas distinções, essas nuances entre os processos de mestiçagem ocorridos nesses países, relaciona-se aos diferentes modos e graus de resistências¹¹⁹ movidos diante da colonização impiedosa, pelos povos colonizados. Estando as relações de poder e resistência no mesmo campo de batalha, as possibilidades de luta se fazem presentes com maior intensidade (VENTURA, 2009). Assim sendo, as lutas, as resistências se deram de diferentes maneiras, em diferentes níveis, com estratégias e resultados distintos:

Esta resistência de que falo não é uma substância. Ela não é anterior ao poder que ela enfrenta. Ela é coextensiva a ele e absolutamente contemporânea [...] Para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. (FOUCAULT, 1979:241)

Os diferentes processos de resistência empreendidos por esses povos, se deram no presente da colonização e se perpetuam até os dias de hoje dentro das Festas de Reis através das presenças indígenas, das presenças negras e europeias; digo isto no plural, porque não é possível falar de um só modo de presença. Esses povos, etnias, se fazem presentes, em distintos graus e de diferentes formas, seja através da máscara, dos instrumentos musicais, da dança, do canto, da musicalidade, da culinária, da indumentária, dos cheiros e perfumes, dentro de um festejo de origem europeia, mas mestiçado com as culturas africana e ameríndia. Foucault, define as várias formas de resistência dentro da história, dentre as quais articula três tipos principais de luta:

¹¹⁹ Para “resistência”, encontramos no dicionário o seguinte significado: “1 Ação ou efeito de resistir. 2 Causa que contraria a ação de uma força. 3 Qualidade de resistente. [...] 6 Obstáculo que uma coisa opõe a outra que atua sobre ela. 7 Dir Oposição violenta de alguém a ação da autoridade no exercício de suas funções. 8 Dir Reação em própria defesa ou de outrem, a constrangimento ou ordem ilegal. 9 Recusa aos desígnios e vontades de outrem; dificuldade, embaraço, oposição. 10 Defesa dos homens ou dos animais contra quem os ataca.” (DICIONÁRIO, 2009:[s.i.]).

i) contra as formas de dominação (étnica, social e religiosa); ii) contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem; e iii) contra as formas de sujeição, ou seja, contra a submissão da subjetividade, sendo esta última a mais importante para ele na atualidade [...]. (VENTURA, 2009:158)

Segundo Foucault essas lutas configuram-se como batalhas do indivíduo/sociedade contra os dispositivos de poder diante da sujeição que ou tenta impor-nos uma identidade segundo às exigências do poder e na qual não nos reconhecemos ou tenta fixar-nos de uma vez por todas num estereótipo identitário que também não dá conta do que de fato somos, subjugando-nos e tornando-nos ‘sujeito a’. Assim, “a resistência caracteriza-se essencialmente pela luta que é capaz de produzir novas formas de subjetividade através da recusa das individualidades que foram impostas historicamente.” (VENTURA, 2009: 158). Segundo Foucault: “A ideia não é descobrir quem somos, mas recusar quem somos e transformarmo-nos” (1995:235), entrevedo nesta afirmação o vínculo existente entre o conceito de resistência e o processo de produção de formas de subjetividade ou modos de existência (modos de agir, sentir e dizer o mundo). A resistência, implica na não sujeição e para isso é preciso resistir, pelos diversos meios, inclusive aqueles que nos abrem a “outros e novos modos de ser sujeito e de estar no mundo.” (VENTURA, 2009:158).

Reinventar uma nova forma de estar no mundo, de devir, foi o que fizeram estes povos para sobreviverem: “As ações de resistência, em seu variável grau de força, atingem grupos, indivíduos e, principalmente, a vida, alteram modos de agir e provocam fragmentos na sociedade [...]” (SAMPAIO, 2006:69). O gesto de imprimirem, esses povos, graus de resistência de maior ou menor força e enfrentamento, buscando sua sobrevivência física e cultural através dos mais diversos meios: lutando, no sentido literal e simbólico, camuflando-se, sincretizando-se, mestiçando-se, resultou, neste contexto em distintas formas de existir e de se fazerem presentes dentro das Festas de Reis, umas com maior, outras com menor presença ameríndia, africana ou europeia, conforme as resultantes dessa batalha que se travou no campo material e simbólico:

A invenção e a criação seriam então as resultantes maiores desse processo sempre recomeçado, na medida em que pressupõem, como sua condição concreta de possibilidade, a existência de uma subjetividade que possa ser permanentemente inventada e recriada contra um fundo homogeneizado de fixações estabelecidas. (BIRMAN, 2006:363)

E sendo a esfera da liberdade, justamente o lugar da resistência (violenta ou não), como forma de oposição à uma relação de poder (VENTURA, 2009), as Festas de Reis foram e ainda não são um espaço que revela esses processos de mestiçagem e resistência, como uma força inventiva, móvel e produtiva na luta contra a subjugação, mas também mostra-se como um dos ambientes através da qual ela se deu.

A mestiçagem cultural operada por meio dessas diferentes resistências, deu a cada país uma novam roupagem, tendo no Brasil ocorrido um genocídio da população indígena, da qual nos resta uma minoria e pouquíssimos registros da população nativa na chegada dos colonos, tendo a força negra servido aos escravocratas e sobrevivido em maior número, apesar da violência extrema, das condições desumanas empregadas nesse processo e da liberdade “mal proclamada” em 1808, já que “libertou” os escravos, mas sem dar-lhes qualquer subsídio para sua própria sobrevivência depois de anos de escravidão e exploração, permanecendo assim atados e excluídos socialmente. Na Colômbia, a população indígena também foi dizimada, apesar de estar presente em um número um pouco maior que no Brasil. Mas a presença negra, também num regime escravocrata, constituiu-se como um importante elemento que contribuiu intensamente na formação cultural do país. O Peru, dos três países, é o que apresenta a maior resistência indígena, até por serem estes nativos das terras andinas peruanas pertencentes a uma das mais organizadas sociedades ameríndias dos tempos pré-coloniais (período pré-colombiano), os Incas, que figuram na história como uma sociedade extremamente desenvolvida, guerreira, com um sistema de engenharia e de armamento bélico extremamente desenvolvido, ao lado dos Maias e Astecas, presentes, naquele tempo, na América Central, principalmente no México. Apesar das diferentes porcentagens em que cada um desses povos se fazem presentes no Brasil, no Peru e na Colômbia, o processo de mestiçagem foi intenso, e mesmo que a presença indígena no Peru seja ainda muito forte

pensá-lo na dinâmica histórica já é pensá-lo a partir da mestiçagem, na *impureza* das relações entre etnia e classe, da dominação e da cumplicidade. É justamente dessa maneira que hoje se procura pensar, reconceituando o índio a partir do espaço político e teórico do *popular*, isto é, como culturas subalternas, dominadas, porém possuidoras de uma existência positiva, capaz de desenvolvimento. (MARTÍN-BARBERO, 2009:264)

O conceito de mestiçagem aqui utilizado, não vai de encontro com o conceito de hibridação proposto por Canclini, pois como o próprio autor afirma: “Estes termos –

mestiçagem, sincretismo, criouliização – [...] continuam a ser utilizados para especificar formas particulares de hibridação, mais ou menos clássicas.” (2008:xxix), figurando na “tipologia de hibridações tradicionais” (2008:xxxii), sendo o conceito de hibridação mais amplo, englobando as operações de construções híbridas entre os atores modernos. Como afirma Canclini:

a importante história das fusões entre uns e outros requer utilizar a noção de mestiçagem tanto no sentido biológico – produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos – como cultural: mistura de hábitos crenças e formas de pensamento europeus com os originários nas sociedades americanas [e africanas]¹²⁰. (2008:xxvii)

Segundo Taylor:

A mestiçagem nos permite compreender as continuidades raciais e culturais em escala corporal – o microcosmo em que esses conflitos foram vividos como experiências incorporadas. As memórias e as estratégias de sobrevivência são transmitidas de uma geração a outra por meio de práticas performativas que incluem (entre outras coisas) práticas ritualísticas, corporais e linguísticas. Essas práticas têm histórias. A mestiçagem, então, leva em conta o modo como essa cultura é transmitida por/através/como incorporação. (2013:162-163)

Em Gruzinski (2001), quando este observa o quanto os povos ameríndios da segunda metade do século XVI estão impregnados de elementos da cultura europeia (e vice-versa), encontramos uma interessante leitura do conceito de mestiçagem, em que o autor não trabalha com a ideia de choque, justaposição, substituição ou mascaramento, mas

considera que o processo resultante da mestiçagem não é um puro produto dos meios que o engendraram. Neste sentido, o autor prefere trabalhar com a ideia de “atraidor” que à maneira de um ímã permite ajustar entre si peças díspares, reorganizando-as e dando-lhes um sentido. Ou seja, ao unir concepções diversas, o atraidor possibilita a expressão de um pensamento mestiço. (GIL, 2002:551)

A ideia de se reunir peças díspares, reorganizá-las, dando-lhes um sentido, remete à noção de “restauração do comportamento”, cunhado por Schechner (2003, 2002, 1985) em seus estudos da performance. A performance cultural das Festas de Reis aqui estudadas trazem em si essas “peças culturais” distintas que, quando reorganizadas, ganham sentido e dimensão simbólica, conformando uma cultura mestiça organizada a

¹²⁰ Acréscimo da autora.

partir desse processo gerado pela noção de “atraidor”, que reorganiza as partes, os fragmentos, numa espécie de edição, que se aproxima da noção de comportamento restaurado. Para Schechner: “Tratar o objeto, obra, ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres.” (2003:25). O autor aborda as diversas maneiras de se entender a performance: artística, ritual ou cotidiana, enfatizando a relação entre performance e ritual, ponto de encontro entre Schechner e Turner (2005, 1982, 1974), sendo a ideia central de sua linha de raciocínio o conceito de “comportamento restaurado”, processo chave de todo tipo de performance, entendendo que:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. (SCHECHNER, 2003:27)

Dessa maneira “comportamentos restaurados” seriam, para Schechner, uma recombinação de comportamentos conhecidos, previamente exercidos, processo que ele compara com a edição de um filme por um cineasta, em que os pedaços são rearranjados, adquirindo nova significação e uma vida própria. As unidades de comportamento se repetem, mesmo que de forma fragmentada, sendo que a fonte desses comportamentos desaparece ou é transformada. A performance, no sentido do “comportamento restaurado”, significa “nunca pela primeira vez” (SCHECHNER, 2003:35). O comportamento do homem na vida pode, desse modo, ser entendido como performático, ou seja, como uma ritualização de gestos e ações cotidianas, ações expressivas e de estrutura dramática, que também são levados pra dentro das manifestações populares (DA MATTA, 1997), como acontece nas Festas de Reis. Nelas, os diversos elementos culturais, amalgamados, recombinações nas performances culturais desses festejos, são editados e trazidos à tona através de comportamentos restaurados, que poderíamos entrever, num recorte desses festejos, através, por exemplo, das figuras mascaradas, pelo acúmulo e diversidade de fragmentos de comportamentos previamente exercidos e de origens culturais diversas, que reúnem-se em suas performances, ressignificando-os.

Rituais, jogos e performances como formas de “comportamento restaurado”, são construídos por um ente coletivo anônimo ou pela tradição. Esses comportamentos restaurados, estão presentes na performance cultural destes festejos, dentro da performance procissional que estes realizam e mesmo nas performances desempenhadas

pelos elementos que compõem estas performances culturais, como os mascarados, os músicos, os dançantes, os mestres, *mayordomos*, *matachines*, entre tantos outros; até mesmo os objetos e construções iconográficas, como a bandeira da Folia de Reis, o *Diablo* do Carnaval de Riosucio e os *Niños Gaspar, Baltazar e Melchor* (de *Marcacocha*) compõem essas ações performativas.

A performance procissional está presente nas Folias de Reis, no Carnaval de Riosucio e na *Bajada de Reyes*, como “performances que se movem através do espaço”, e segundo McNamara e Kirshenblatt-Gimblett:

Formalizam e dramatizam algum evento de importância para a comunidade. O evento pode ser religioso, político ou social e pode ser tanto funcional quanto referencial. Ou seja, ela pode ter a função de conduzir participantes de um lugar ao outro, como no caso de casamentos e funerais, ou pode aludir a eventos passados – uma vitória, um sacrifício, um milagre. O evento para o qual a procissão se refere pode ser recente – para honrar um herói nacional ou passado, como no caso de uma procissão em honra a um santo ou mártir. (apud LIGIÉRO, 2011:174)

A performance procissional é um elemento fundamental e que se repete nos três festejos, não só nos deslocamentos de seus performers, como os foliões e palhaços da Folia, os *cuadrilleros* e *matachines* do Carnaval, os mascarados e dançantes da *Bajada*, mas no próprio deslocamento de seus objetos rituais, de seus símbolos iconográficos, como a bandeira, o *Diablo* e os *Niños*.

Por meio de suas performances, esses performers ritualizam seus gestos cotidianos estabelecendo com eles uma nova relação espaço-temporal, um tempo natural-cósmico, biológico e histórico (BAKHTIN, 2008), a “temporalidade espiralada” de que fala Martins (2003). Nas espirais do tempo, tudo vai e volta, conforme o aforismo kicongo “Ma’kwenda! Ma’kwisa”, tudo que entra nessa espiral, permanecerá em movimento, “o que passa agora retornará depois” (2003:79), como no cosmograma Kongo apresentado por Fu-Kiau (1980). Nessa lógica, vinculam-se os performers não só ao tempo presente, mas também ao tempo passado, estabelecendo uma relação direta com sua ancestralidade, ou seja, com suas matrizes e motrizes culturais, sendo elas africanas, europeias e/ou ameríndias.

Inicialmente, é necessário esclarecer esses dois conceitos – “matrizes” e “motrizes” – utilizados aqui para traçar as origens e processos de transformação da performance cultural das Festas de Reis. A palavra matriz remete-nos a origem, a berço, a unidade geradora, enquanto motriz conduz-nos à ideia de força que impulsiona ao

movimento. Ligiéro identifica diversos sentidos atribuídos ao termo “matriz” que, oriundo do latim *matrice*, significa útero, ou seja, “lugar onde alguma coisa se gera” (2011:111). Podendo também significar molde a partir do qual se multiplicam reproduções ou mesmo servir como um conceito matemático. Em relação à motriz, do latim *motrice*, o autor identifica-o como um adjetivo referente àquilo “que faz mover” e quando classificado como substantivo passa a significar “força ou coisa que produz movimento” (2009:111). A partir da análise desses conceitos Ligiéro introduz um novo conceito ao qual nomeia “motrizes culturais”, estudado no contexto das performances culturais afro-brasileiras. Sobre este conceito afirma:

Embora largamente empregada por estudiosos do campo, a definição de matriz cultural, válida para muitas áreas e contextos, tem se mostrado insuficiente para conceituar a complexidade dos processos inter-étnicos e transitórios verificados nas práticas performativas e performances culturais. (2011:107)

Conforme Ligiéro o conceito de “motrizes culturais” busca “definir as dinâmicas empregadas em rituais, folguedos e demais celebrações em que as técnicas e processos de criação cênica são corporificados por meio do cantar-dançar-batucar – expressão usada por FU-KIAU para indicar o denominador comum das performances africanas negras” (2011:108). Percebemos nesta passagem as diversas aplicações deste conceito: em rituais, festejos, brinquedos populares, como também são chamadas as manifestações da cultura popular ou mesmo em celebrações, onde ritual e jogo podem acontecer simultaneamente. A partir da pesquisa de campo, durante a observação de diversas Festas de Reis em seus diferentes contextos, foi possível perceber o processo de criação e ritualização do festejo. Ao longo dessas situações vivenciadas e observadas ficou nítida a dinâmica desses foliões e performers que, ao contrário do ideal de pureza, por muito tempo defendido por alguns antropólogos, etnógrafos e folcloristas, que acreditavam que essas tradições deveriam manter-se intactas como algo estático, o que se pode ver hoje, é um processo vivo, dinâmico, em que se mantém a tradição transformando-a; transformações estas que se processam por diferentes estímulos e que agregam novos elementos, incorporados ao processo ritual ou ao contexto espetacular. Frade afirma: “A memória popular cria, reprocessa, reinventa, em decorrência de um processo dialético que sintetiza passado e presente. Um movimento de ações e reações encaminha um conjunto de fatores que lhe dão um sentido de contemporaneidade.” (1997:207).

É nesse sentido que emprego aqui o termo “motrizes”, como um conceito que tenta dar conta não só das fontes ou origens primeiras de manifestações culturais como a Festas de Reis no Brasil, Peru e Colômbia, mas também do processo de transformação ocorrido ao longo do tempo nessas performances culturais, oriundo de processos de mestiçagem racial e cultural, bem como da própria dinâmica da cultura popular, que está em permanente diálogo com o seu tempo e com o contexto do qual faz parte. Sendo assim, falar de “matrizes” e de “motrizes” implica falar em tradição e em transformação, de continuidade e descontinuidade, do que é estático e do que é dinâmico, enfim, falar de todos os elementos que compõem a performance cultural, tanto os que se perdem em tempos remotos, como aqueles que vão sendo agregados no movimento permanente do tempo, de ir sempre adiante sem perder de vista o seu passado. Neste sentido, as Festas de Reis, e neste leque, as Folias de Reis brasileiras, o Carnaval de Riosucio colombiano e as *Bajadas de Reyes* peruanas são tradições em constante transformação, tradições enraizadas na Península Ibérica, mas que em terras brasileiras, colombianas e peruanas assumiram uma nova roupagem, uma nova dinâmica, fruto da mestiçagem entre ameríndios, europeus e africanos.

Partindo dessa ideia, proponho que utilizemos as noções de “matriz” para nos referir aos elementos europeus (ibéricos) presentes nas Festas de Reis e “motrizes” para os elementos africanos e ameríndios encontrados nas mesmas, como dois processos que atuam dentro dessas manifestações espontâneas da cultura popular, num movimento para trás, no sentido de busca e rememoração de uma origem e tradição, ou seja, da matriz e, simultaneamente, um movimento para frente, de transformação da tradição em prol de sua permanência através das forças motrizes que a impulsionam.

Dessa forma, o “comportamento restaurado”, presente nas performances culturais, adquire uma dimensão simbólica e reflexiva, articulando passado e presente, cujos significados só são profundamente decodificados por aqueles que possuem o conhecimento e o domínio dos códigos e convenções que envolvem essas Festas de Reis. Conscientizar-se do conhecimento restaurado “é reconhecer o processo pelo qual, processos sociais, em todas as suas formas, são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco” (SCHECHNER, 2003:35).

As performances realizadas durante os festejos, como as dos mascarados, por exemplo, *cuadrilleros*, palhaços, *Herreros*, *Chuchus*, *Negrillos*, entre outros, são diferenciadas, pois incluem convenções afirmadas pela tradição destes performers, pelas escolhas pessoais e do grupo, pelos padrões culturais diversificados e pelas circunstâncias

históricas e culturais, além das particularidades tanto do emissor como do receptor. O ritual para Turner “is an orchestration of symbolic actions and objects in all the sensory codes – visual, auditory, kinesthetic, olfactory, gustatory – full of music and dancing and interludes of play and entertainment”¹²¹ (1982:109). Desta maneira, o ritual e, dentro dele, seus performers, são portadores de valores estéticos, cognitivos e culturais, ora visíveis ora ocultos, que são recriados, ampliados numa dinâmica própria estabelecida pela performance no contexto do ritual, que deixa transparecer elementos culturais inevitavelmente ali presentes, mas simultaneamente os reverte para uma nova ordem e, assim, “a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social” (MARTINS, 2003:72).

Como destaca Schechner (2003), performance e ritual são dois conceitos que estão intrinsecamente ligados. Para o autor, o processo ritual é performance. Quando Schechner refere-se ao ritual como performance ele aponta não só para os comportamentos cotidianos ritualizados pela rotina diária, baseada na repetição de ações, mas também para os rituais sagrados, para a ideia de xamanismo já presente nas formas de teatro da Grécia, Japão, China, na cultura hindu e em cerimônias proto-teatrais da cultura europeia, oriental, latina e norte-americanas (MONTEIRO, 2004). Seguindo essa linha de raciocínio, a performance se aproxima do papel desempenhado pelos xamãs que “curam, mas também entretém, estimulam a comunidade e lidam com a esfera do sagrado/demoníaco” (SCHECHNER, 2003:46).

Nessa relação de proximidade das funções desempenhadas pelo xamã, encontramos o conceito triangular criado por Schechner, no qual ele coloca numa ponta o ator, na outra o intérprete e, por fim, o xamã, e neste caso podemos perceber como a função de cada um deles se relaciona com as performances culturais desses festejos, que performam, ou seja, “fazem desempenhos que se baseiam na (re)criação de acontecimentos, personagens e coisas, atualizando-os no presente, usando o próprio corpo enquanto campo de trabalho” (MONTEIRO, 2004:20) e da performance de seus mascarados. É através do seu corpo e/ou dos corpos performativos que constroem a ritualidade destes festejos que, assim como o xamã, vive(m) o seu estado de transe, ou seja, o momento em que ele realiza uma troca de identidade, “revelando-se sujeito e objeto de sua obra” (GUINSBURG, 1992:231); esta é uma experiência típica do

¹²¹ “é uma orquestração de ações e objetos simbólicos em todos os códigos sensoriais – visual, auditivo, sinestésico, olfativo, gustativo – repletos de música e dança e intervalos de jogo e entretenimento.” (tradução própria).

xamanismo africano e de suas religiões, como também das cerimônias cristãs primitivas e pagãs, como as realizadas pelos povos ameríndios. Assim como a própria estrutura performativa ritualística desses festejos e de seus mascarados, ou mesmo através do simbolismo que carregam as imagens iconográficas que encabeçam esses rituais, o xamã assume o seu estado de transe, através do canto e da dança. A figura do xamã em si não está vinculada ao sagrado. A relação aqui é inversa: é o sagrado que se manifesta através de seu corpo (SCHECHNER, 2003), uma hierofania, como nos ritos africanos em que os mascarados incorporam seus ancestrais. No caso destes festejos, acredito que esta sacralidade se manifesta através das iconografias que cumprem uma função central nestes festejos, a ponto de praticamente “ganharem vida”, como as bandeiras das Folias de Reis, as imagens dos *Niños*, principalmente a do *Niño de Marcacocha*, que tem uma centralidade dentro da *Bajada de Reyes*, e a imagem/alegoria do *Diablo* no Carnaval de Riosucio.

Ao buscar estabelecer-se uma ligação das performances culturais realizadas por esses festejos e, dentro deles, as de seus mascarados, como o palhaço, os *matachines* e os dançantes da *Bajada de Reyes* de Ollanta, com o xamã, o ator e o intérprete, ressalta-se as seguintes características em cada um deles: o xamã, como já foi dito, lida com o sagrado e o profano, dualidade presente tanto nas Festas de Reis em seus aspectos gerais, como na performance de seus mascarados, ambos portadores da voz do povo, de seus desejos e repressões expressos, no caso dos mascarados, comicamente. Estes se aproximam do ator pela forma como realizam suas transformações, através de sua indumentária, máscara e pelo poder exercido pela fala, relação também existente entre o teatro e o ritual. São persuasivos com o público, através de sua dança e seu potencial de improvisação, ponto de contato entre o performer e a comunidade, que se surpreende e encanta diante de suas performances.

Ao mesmo tempo em que os mascarados mantêm permanentemente a linha de contato com a realidade e seus espectadores, baseado na ação, interação e na relação (SCHECHNER, 2003), ele delimita, dentro desse contexto, seu espaço simbólico de apresentação, que acontece no tempo presente, um tempo que é determinado pela sua ação. Sua ligação com o intérprete, aquele que “adestra-se para encontrar os caminhos de entrar e sair de estados de consciência, aceitando o transe e a possessão, preparando-se em seus ensaios para estar consciente, escolhendo o permitir-se” (MONTEIRO, 2004:21), se dá junto ao grupo. Os mascarados são capazes de expressar através de sua “segunda vida”, da sua troca de identidade, trazida à tona através do corpo, a capacidade de

transformação, criação e recriação dessa manifestação. Ele é o elo entre o passado e o presente, pois permite por meio do corpo viver essas duas experiências “que através da performance torna-se memória coletiva” (2004:23) das Festas de Reis e da comunidade. As performances dos mascarados e a própria performance culturais destas Festas de Reis, são um “importante repositório de conhecimentos e um veículo poderosos para a expressão das emoções” (BAHARATA, apud SCHECHNER, 2003:45), já que se tratam de uma criação contextualizada dentro de um coletivo.

Podemos estabelecer também um paralelo para cada uma das sete funções da performance listadas por Schechner, com as funções e ações desempenhadas pelos performers ao longo do ritual das Festas de Reis do Brasil, Peru e Colômbia. São elas:

Entreter:

Durante as Festas de Reis, o público é convocado a participar de suas etapas rituais, seja através de peregrinações, missas, procissões, transferências das imagens, corrida de touros, jogos e brincadeiras comandadas pelos dançantes, bem como das apresentações das danças tradicionais inseridas neste festejo, no caso das *Bajadas de Reyes*; os palhaços das Folias de Reis prendem a atenção do público durante a apresentação da chula e com a interação que estabelecem através dos versos e do pedido de dinheiro; os *matachines*, *diablos*, *cuadrilleros*, atraem e entretêm os locais e visitantes, chamando-os a participar da festa e a interagir com seus participantes, músicos e mascarados, através de seus versos *matachinescos* expressos pelos decretos e saudações, através das paródias criadas pelas *cuadrillas* e através dos *folders* que estas distribuem como forma de se aproximarem dos espectadores e convocá-los a participar do Carnaval, facilitando a interação, já que ali constam diversas informações sobre as *cuadrillas* e as letras das paródias criadas.

Fazer alguma coisa que é bela:

Desde a decoração da imagem e das ruas da cidade, às performances dos mascarados e dançantes (incluindo suas indumentárias), a intenção de se produzir beleza está expressa na *Bajada de Reyes*, como nos arranjos florais substituídos diariamente; no caso das Folias, a própria performance do palhaço desperta a admiração dos espectadores, que veem beleza não só em suas ações (como os belos movimentos acrobáticos que

executam), mas também em sua indumentária, máscara e adereços. Há um empenho por parte do palhaço em produzir uma indumentária e uma máscara que despertem a atenção do espectador, enfeitando-as com diversos materiais de cores variadas, assim como efeito com a bandeira e na indumentária dos foliões, que preocupam-se não só com o alinhamento de suas fardas, geralmente substituídas a cada ano, mas também com a beleza e harmonia das construções melódicas de suas toadas, como com a riqueza dos versos que constroem e narram suas profecias.

Marcar ou mudar a identidade:

Os *matachines* ao se mascararem, ao se *endiablaren*, mudam sua identidade e, assim como os palhaços da Folia de Reis, mudam também seus nomes, adotando um apelido, como acontece com Aníbal, que durante o Carnaval de Riosucio, assume seu papel de *matachín Caremusgo*; como Júlio César que, ao incorporar o soldado do rei Herodes, com o uso de máscara e indumentária específicas de sua função, torna-se o palhaço Cocó, realizando essa troca de identidade, o que também acontece com os mascarados das danças tradicionais da *Bajada de Reyes* de Ollanta, que assumem, por exemplo, na dança dos *Chucchu*, as identidades de “a enfermeira”, “o médico”, ou mesmo “a morte”, trocam seus nomes por estes apelidos;

Fazer ou estimular uma comunidade:

Isso acontece através da própria performance cultural que estas Festas de Reis performatizam, junto à cidade, ao bairro, aos moradores e visitantes, e também através da relação que os mascarados estabelecem com o próprio grupo ao integrá-lo, como o palhaço na Folia, os *matachines* no Carnaval e os dançantes e mascarados com a *Bajada de Reyes* e com o próprio grupo a que pertencem, como os *Sinkuy*, os *Wallatas*, os *Qhapaq K'achampa*, entre outros, estimulando direta ou indiretamente as crianças e adultos a participarem do ritual e também por meio da eficácia que o ritual simboliza junto à comunidade;

Curar:

Esta função se dá dentro das Festas de Reis, principalmente, através de suas iconografias, como a bandeira da Folia de Reis, as imagens dos *Niños* da *Bajada de Reyes* e do *Diablo* do Carnaval de Riosucio. Estes são objetos iconográficos que, dentro do ritual, cumprem uma função de através deles se obter uma dádiva individual, principalmente por devoção ou por promessa, e coletiva, quando através deles a comunidade toda recebe sua benção. No caso das Foliias de Reis, o palhaço também exerce uma função de proteção e cura, ao colocar-se como protetor e guardião dos foliões. E também quando é convidado a visitar os cômodos de uma casa para “levar os maus espíritos e a energia ruim”, limpando e exorcizando o ambiente, como afirma o mestre Luizinho da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda. Os *matachines*, dentro do Carnaval de Riosucio, cumprem papel semelhante, por serem os porta-vozes do *Diablo*, que apesar da simbologia negativa que geralmente assume nas religiões cristãs, neste festejo, apresenta-se como um *Diablo* trietnico, mestiço, um *diablo festivo* que não carrega seu estigma demoníaco, negativo, mas é permeado de elementos cômicos e no festejo, cumpre o papel de aparecer a cada dois anos para abençoar a comunidade. E sendo os *matachines* seus representantes, carregam também consigo essa sacralidade, como pode-se observar, por exemplo, numa das passagens do documentário *Una cita con el Diablo* (VIGNOLO, 2008), em que flagramos o *matachín Tatines* caminhando mascarado pelas ruas de Riosucio e, ao passar, uma das pessoas se aproxima e faz o sinal da cruz na testa, simbolizando respeito e o reconhecimento da sacralidade que esta figura, ao *endiablar-se* durante o carnaval carrega. Neste documentário também está registrada a morte trágica de *Tatines*, que é velado dentro de uma das igrejas da cidade, numa cena emocionante e, ao mesmo tempo, curiosa, em que os *matachines* aparecem mascarados e vestidos com seus trajes de Carnaval dentro da igreja, como sinal de respeito ao grande *matachín* que foi *Tatines*, que também é enterrado com sua indumentária de *matachín*.

Na *Bajada de Reyes* a função de cura está, principalmente na imagem dos *Niños*, por toda a sacralidade que representam, sustentada por suas lendas que explicam (parcialmente) suas misteriosas origens, além da presença indígena e seus rituais realizados, principalmente, durante as peregrinações de ida e volta à Marcacocha.

Ensinar, persuadir ou convencer:

Os palhaços, os mestres e contramestres ensinam a seus aprendizes através das histórias narradas em seus versos (conhecimento oral) e no seu próprio gestual, conhecimento que é adquirido através da observação. O palhaço pode convencer ou persuadir, por exemplo, através de seus versos improvisados, meio pelo qual pede dinheiro aos ouvintes: “Chove São Pedro / que amanhã eu venho mais cedo!” e/ou executando movimentos corporais de alto grau de dificuldade; o mesmo acontece com os mascarados das danças tradicionais da *Bajada de Reyes*, como os *Sinkuy*, que agem com persuasão de forma a induzir e convencer os presentes a apostarem dinheiro e participarem do jogo de bolas. Esses dançantes e mascarados como um todo, ensinam com a sua própria prática. Ao levarem crianças pra observarem e participarem dessa performance, permitem que assimilem em seu corpo e memória, um conhecimento que é repassado de geração para geração há séculos. Papel similar ao que cumprem os *cuadrilleros*, ao organizarem as *cuadrillas infantiles*, como forma de ensinar aos pequenos e repassar a eles a sua prática performativa, de forma a garantir sua continuidade, além daqueles que mascaram, fantasiam ou compram chifres de *diablo* aos menores, inserindo a criança, e ensinando, através de uma experiência sinestésica e vivencial, o sentido da festa e daquela tradição para a comunidade riosucenha. Os *matachines* cumprem esta função com muita habilidade através de seus versos, na elaborada literatura *matachinesca*, por meio da qual, convencem toda uma população, como porta-vozes das palavras preferidas pelo *Diablo*, tanto nos decretos, convocando a população a participar e, principalmente, a se preparar para o Carnaval e também ao dar as boas vindas, saudando a comunidade riosucenha e despedindo-se com seu quase sempre polêmico testamento. Alguns *matachines*, durante e após a festa, costumam fazer circular pela cidade alguns folhetos com seus versos *matachinescos* carregados de ironia, sátira e crítica a respeito do Carnaval, como o fez a *matachín* Sofia Bueno no dia seguinte do fim do Carnaval de 2011.

Lidar com o sagrado e com o demoníaco:

O próprio papel ambíguo que o palhaço assume em relação à Folia, estabelecendo um contraponto, já ativa essa noção de dualidade; ao representar o soldado de Herodes e, ao mesmo tempo, ser o protetor dos foliões, agindo sempre conforme os “Fundamentos

de Reis”, o palhaço lida com essas duas esferas. O mesmo acontece com os *matachines* que se *endiablan* para se tornarem sagrados e por essa sacralidade, se tornam dignos e aptos a serem os porta-vozes do *Diablo*. Outra ambiguidade se dá através do *guarapo*, que é considerado a bebida sagrada do Carnaval, mas que purifica e, simultaneamente, embriaga os participantes, a bebida do *Diablo*. Este também apresenta-se como uma figura ambígua em si mesma no Carnaval de Riosucio, pois, ao invés de ser o *Diablo*, aquele que castiga, que pune, que amedronta e oprime os homens, é aquele que faz rir e distribui benção a toda uma comunidade. Na *Bajada de Reyes* a relação com o demoníaco está menos presente ou pode-se dizer, está presente de forma mais sutil. Esta relação está aparece em algumas danças, como na dança dos *Chucchus*, em que a figura da morte aparece vestida com seu manto negro, traços de caveira pintados no rosto ou encoberto por uma máscara e foice em punho, pronta para levar aqueles que simbolicamente performam os males gerados pela epidemia de malária, com seus tremores e pele amarelada, que se espalha entre os habitantes das zonas de floresta.

Além das funções da performance apontadas por Schechner, temos a ideia proposta por Frigério (2003) de que a performance artística afroamericana, possui seis qualidades, são elas: multidimensionalidade, caráter participativo, integração com a vida cotidiana, seu aspecto conversacional, a capacidade de ressaltar o estilo individual de cada participante e as funções sociais que cumpre. Seguindo esta proposta, identificamos dentro das Festas de Reis todas essas qualidades. Os três festejos envolvem música, dança, jogo, ritual, canto e teatro, revelando seu aspecto multidimensional. Dão-se, necessariamente na interação com os devotos e espectadores, ou seja, têm caráter participativo; dialogam com o cotidiano dos que organizam e participam das festas e com a comunidade, integrando assim, a vida cotidiana. O aspecto conversacional está presente não só entre os que integram as festas como também entre os instrumentos musicais, entre os músicos e os mascarados, entre estes e os dançantes, entre os participantes/devotos e as imagens iconográficas (bandeira, *Niños*, *Diablo*), entre os participantes/devotos e os espectadores, enfim, uma infinidade de relações. O estilo de cada performance transparece não só através da cantoria e versos do mestre, dos versos dos *matachines*, das danças dos dançantes e dos mascarados, da chula do palhaço, em suas performances peculiares, mas também entre os próprios músicos que possuem formas particulares de executar seus instrumentos. E o último aspecto, o social, está contido na própria performance culturais das Festas de Reis, no cumprimento de uma missão, da qual se

espera uma eficácia simbólica ou mesmo do papel que cumprem junto à comunidade no sentido de permitir às crianças e aos jovens a vivência de um universo lúdico, religioso, que os afasta e aponta para um caminho diferente do papel social, muitas vezes marginal, que assumem em suas vidas cotidianas, já que no contexto das Festas de Reis, muitos passam a pertencer a um grupo, em que são valorizados como indivíduo e onde estão sujeitos a determinadas regras próprias do ritual.

A performance cultural dessas Festas de Reis, atravessa e é desenhada pelo corpo do performer, um corpo semiótico, portador de signos e de sistemas de significação, pois em sua ação, o performer cria e a sua criação é repleta de significados de caráter dinâmico, agregando constantemente novas formas e sentidos ao seu repertório, num movimento dinâmico, que traduz a afirmação de Glusberg de que “em cada arte os artistas devem lutar para retirar sua arte da arte. Caso contrário, a arte não pode ser nova e vital.” (2005:145). Como coloca Amorim “há uma entrega mística e incondicional de um corpo que se abre e se permite ao ritual” (2007:84). É no corpo que acontece o ritual, “o corpo é o centro da ação divina” (LIGIÉRO E ZENÍCOLA, 2007:114).

A liberdade de criação que possuem os *cuadrilleros*, *matachines*, palhaços, *Chuchus*, *Sinkyu*, *Wallatas*, *Negrillos*, *Qhapaq K'achampa*, *Wayllascha*, *Qhapaq Qolla*, *Herreros* como performers, vinculada ao fato de congregarem diversas artes (dança, música, artes plásticas, literatura oral, etc.) numa unidade, como uma *collage*, trabalhando com todos os canais de percepção (com os cinco sentidos), somado ao fato essencial de que sua performance baseia-se na interação, no aqui-agora (tempo-espaço real), no risco assumido, todos esses fatores reunidos, faz com que a leitura do espectador sobre esses performers e sobre a performance cultural das Festas de Reis como um todo, seja uma leitura emocional. Ao eliminar um discurso mais racional, os performers se aproximam do elemento humano, presente em sua relação com o público. Esses performers, como *bricoleurs* (LÉVI-STRAUSS, 1976) operam com materiais diversos, fragmentários, com resíduos de construções ou destruições anteriores, com fragmentos culturais e sociais, que eles agregam em si, com materiais recolhidos ao acaso e reunidos, estocados, a fim de com eles compor uma unidade, que está sempre aberta para somar novos elementos.

A performance como restauração de um comportamento dialoga, no caso das Festas de Reis, com a sua dimensão ritualística, com o “poder restaurador do rito, sua capacidade de fortalecer os laços de identidade” (QUILICI, 2004:66), inicialmente tido pela sociologia clássica como uma “linguagem estruturada em representações estáveis que são periodicamente reiteradas.” (QUILICI, 2004:66) e posteriormente, apontado

pelas formulações contemporâneas dos estudos antropológicos, como uma conjugação da linguagem de identidade com a de alteridade. Esta última Turner (2005) definiu como fase liminar da experiência ritual, em diálogo com Van Gennep (1978). A fase liminar analisada por Turner como um processo de dissolução e reelaboração, possui como coloca Quilici, os seguintes aspectos:

Ela pode compreender uma série de procedimentos, que vão dos jogos, lutas, aprendizado de danças, dramatizações, músicas, instruções sobre mitos e símbolos sagrados, prescrição especial de alimentação, provas de coragem, humilhações etc. As experiências dos participantes são traduzidas muitas vezes em imagens míticas, que dissolvem as fronteiras entre o mundo humano e o mundo natural e imaginal. Proliferam as máscaras e personificações de monstros, figuras teriomórficas, seres celestes, andróginos, “loucos”, demônios e símbolos que reúnem as polaridades nascimento-morte, ventre-tumba etc. Os códigos de expressão utilizados são os mais variados – ruídos, música, silêncios prolongados, dança, pintura corporal, incensos e fumaças, oferendas alimentares, códigos gestuais, verbais etc. –, mobilizados para circunscrever e aludir a experiências limítrofes, difíceis de serem nomeadas pela linguagem cotidiana. É a linguagem da “alteridade”, que emerge desestabilizando as identidades e os sistemas de classificação, promovendo o processo de “morte-simbólica” e a transformação dos indivíduos. (2004:68-69)

A liminaridade, no contexto das Festas de Reis estaria expressa pelos mascarados, que aparecem nos três festejos. Essa abertura dos mascarados para o mundo, para o cosmos, no sentido de sua incompletude e permanente transformação, está contida na ideia de ser ele um ser liminar, polissêmico, multivocal e multidimensional. O ser liminar ou que passa pela fase da liminaridade do ritual, é um ser ambíguo, que habita o fino espaço do limen, o espaço do “entre”, que no caso das performances rituais e estéticas, passa a ser o local da ação:

the thin space of the limen is expanded into a wide space both actually and conceptually. What usually is Just a ‘go between’ becomes the site of the action. And yet this action remains, to use Turner’s phrase, ‘betwixt and between’. It is enlarged in time and space yet retains its peculiar quality of passageway or temporariness.¹²² (SCHECHNER, 2002:58)

Os mascarados como seres liminares, furtam-se a classificações precisas, porque eles não são uma coisa nem outra, estão nem aqui nem lá, são híbridos, algumas vezes disformes e grotescos. Não são feios nem belos, nem sublimes nem grotescos, mas ambos

¹²² “o fino espaço do limen é expandido em um amplo espaço tanto literalmente como conceitualmente. O que normalmente é apenas um ‘ir entre’, torna-se o local da ação. E, no entanto, essa ação permanece, para usar a frase de Turner, ‘betwixt and between’ (entradas e entre). Ela é ampliada no tempo e no espaço e ainda mantém a sua qualidade peculiar de passagem ou temporalidade.” (tradução própria).

simultaneamente. A liminaridade está ligada à ideia de indeterminação, de bissexualidade ou assexualidade, de disfarce e invisibilidade. Conforme afirma Turner “como seres liminares, não possuem ‘status’” (1974:117), estão dentro e fora ao mesmo tempo, são seres “fronteiriços”. Os mascarados presentes nas Festas de Reis do Brasil, Peru e Colômbia, como performers da liminaridade, não possuem gênero, idade, posição social. Assumem, como os *diablitos*, *Negrillos* e palhaços qualidades transitórias como permanentes. Proliferam-se símbolos liminares e as distinções seculares tendem a desaparecer. O anonimato é uma marca da liminaridade. Há um caráter de homogeneidade na fase liminar, ou seja, uma “área de vida em comum” (TURNER, 1974:119), que Turner definiu como *communitas*, este “feeling of solidarity, usually short-lived, generated during ritual.”¹²³ (apud SCHECHNER, 2002:62) e que caracteriza a relação que se estabelece entre os mascarados e entre estes e a sociedade durante o ritual das Festas de Reis.

Estes mascarados são seres liminares, sem status, localizados fora da estrutura social secular, o que lhes dá o direito de criticar àqueles que pertencem ao sistema estruturado, como fazem os *matachines* e palhaços com seus versos e os *Sinkyuy*, ao convocarem uma autoridade local para apostar algum dinheiro e participarem do tradicional jogo de bolas, e estes, na ocasião, ao apostarem uma pequena quantia, são logo alvo de zombaria, ironia e críticas sarcásticas feitas pelos mascarados. A própria máscara que estes utilizam, é um símbolo liminar em potencial. É no espaço liminar, propício ao estabelecimento da *communitas*, que se opera a inversão, a subversão. Para Turner: “Essa coincidência de processos e noções opostas em uma única representação caracteriza a peculiar unidade do liminar; o que não é nem isso, nem aquilo, e, no entanto, é ambos.” (2005:144).

Os mascarados como seres liminares estão livres para jogar, para brincar. Afirma Schechner:

Both child play and adult play involve exploration, learning, and risk and yield flow or total involvement in the activity for its own sake. Playing creates its own multiple realities with porous and slippery boundaries. Playing is full of creative word-making as well as lying, illusion, and deceit.¹²⁴ (2002:82)

¹²³ “sentimento de solidariedade de grupo, normalmente de curta duração, gerado durante o ritual.” (tradução própria).

¹²⁴ “Tanto o jogo infantil quanto o adulto envolvem a exploração, aprendizado, o fluxo entre o risco e o ganho ou o envolvimento total na atividade por sua própria conta. O jogar cria sua própria realidade múltipla com fronteiras porosas e escorregadias. Jogar é cheio de construções criativas do mundo, assim como mentiras, ilusões, e enganos.” (tradução própria).

O jogo realizado pelos mascarados durante as festas envolve todas essas noções, desde o aprendizado, na transmissão de conhecimento que se opera durante a sua performance à ilusão que a máscara cria diante do espectador. Para Schechner (2002) o jogo é performance quando feito abertamente, em público, como fazem estes mascarados. Ao jogar, estes exibem-se a fim de mostrar suas habilidades, entreter e divertir o público. Mas os mascarados jogam não somente com o público, mas também uns com os outros, como o fazem os palhaços com seus versos, muitas vezes de desafio (que chamam “versos de martelo”), os *matachines* com sua performance cômica e seus versos *matahinescos* repletos de sarcasmo, os *diablos* e *diablitos* com suas brincadeiras satíricas em meio ao Carnaval, os *Sinkuy* com seu jogo de bolas, os *Chucchu* com a distribuição de pancadas com seus sacos de farinha, os *K'achampa* que trocam fortes chicotadas entre si ao final da dança, além de ameaçarem os espectadores com seus longos chicotes, entre tantos outros exemplos. Nestes casos o jogo assume o sentido não só de brincadeira, mas também de competição, através do desafio verbal e corporal que estabelecem. O próprio verbo “to play” possui muitos sentidos, além do “jogar”. Pode ser utilizado também como dançar, tocar (algum instrumento), brincar, representar.

Huizinga (1980) apresenta o jogo como elemento da cultura, que possui função significante, ou seja, encerra um sentido. Ele se distingue da “vida comum” e possui uma função vital, quando se trata do indivíduo e, cultural, na esfera da sociedade. Ele transforma a realidade em imagens, assim como o mito. Huizinga afirma que “as sociedades primitivas celebram seus ritos sagrados, seus sacrifícios, consagrações e mistérios, destinados a assegurarem a tranquilidade do mundo, dentro de um espírito de puro jogo, tomando-se aqui o verdadeiro sentido da palavra.” (1980:6). O jogo possui caráter lúdico e congrega a alegria, o riso, à seriedade, já que também possui regras. Ele está ligado à liberdade e por isso as crianças jogam, brincam, porque preservam essa liberdade. O jogo só se liga à noção de obrigação e dever “quando constitui uma função cultural reconhecida, como no culto e no ritual” (1980:11). O jogo, dentro do contexto do rito, resulta num certo equilíbrio entre as partes, enfatizando mais o seu aspecto de brincadeira do que de disputa (LÉVI-STRAUSS, 1976). Sendo sua característica o fato de ser livre ou ele próprio a liberdade, o jogo está presente dessa forma, na performance desses mascarados que, ao jogarem, operam uma evasão da vida real “para uma esfera temporária de atividade com orientação própria.” (HUIZINGA, 1980:11), ou seja, atuam num tempo-espaço extra-cotidiano, criando um intervalo na vida diária, revelando assim

uma qualidade de distensão. O autor aponta para a proximidade que há entre o universo do jogo e do ritual.

O espaço em que se realizam as performances dos mascarados, seja em roda como no caso do palhaço, seja a rua ou o palco, como no caso dos *diablitos*, *diablos*, *matachines* e *cuadrilleros*, sejam as fileiras paralelas em que a maior parte das danças tradicionais da *Bajada de Reyes* se apresentam, ainda que se forme em torno das mesmas uma roda de espectadores, instaura um tempo-espaço diferenciado, dilatado, o espaço liminar, onde se estabelece o jogo entre os mascarados, entre estes e os instrumentistas e entre os mascarados e os espectadores. Ali, deixamos temporariamente de lado a ordem da vida comum para permitir que se estabeleça uma nova ordem, com novas regras, num tempo-espaço diferenciado, para o qual estamos voltados. É um espaço lúdico, subversivo, transgressor, pois está para além do interdito (BATAILLE, 1987), para além do poder imposto pelo estado, pelas regras que regem a sociedade, pois, como coloca Amorim:

Não há nada mais destruidor do poder dominante – aquele que determina um mundo dito sério, bem construído e sem possibilidade de sonhos – se não o jogo em que a crítica irreverente e festiva sobressai. Nada pode conter o caráter de entretenimento existente na arte popular, em que o riso, a graça é coisa difícil de ser entendida por pessoas autoritárias. No entanto, ele é necessário para viver e assim enfrentar os horrores da vida e a ironia da história, sobretudo nas horas de grande sofrimento, de injustiças e de corrupção. (2007:57-58)

As regras que se estabelecem através do jogo são de uma outra ordem, tem um fim em si mesma e variam conforme o jogo que se joga e que se estabelece. O jogo que os mascarados das Festas de Reis estabelecem se dá num mundo temporário, num “lugar sagrado”, operando uma separação especial em relação à vida cotidiana; há nele uma tendência para ser belo. Segundo Huizinga o “jogo lança sobre nós um feitiço: é ‘fascinante’, ‘cativante’.” (1980:13). Isso explica o fato desses mascarados atraírem tantas pessoas ao redor de si, não só pelos seus aspectos visuais, mas também por essa relação jocosa que estabelece. O jogo torna presente um acontecimento cósmico através da performance que se dá no corpo dos mascarados: “O corpo que se movimenta é o mesmo que apresenta aspectos da sociedade. Ele é, ao mesmo tempo e indissociavelmente, biológico e cultural.” (AMORIM, 2007:19).

Pensando nesse transporte para uma outra realidade que o jogo opera, a máscara e o disfarce utilizados pelos mascarados (que só assumem sentido pleno quando vestidas e animadas pelo brincante), aparecem como importantes mecanismos de transformação que, somados à mudança do timbre, da entonação da voz, dos gestos e do andar, exercem

os sentimentos de atração e repulsa. A beleza e o mistério que envolvem esses mecanismos, suscita simultaneamente curiosidade e temor. Isso explica a reação de algumas crianças, algumas vezes rindo, em sinal de encantamento, outras chorando, demonstrando medo. Nesse sentido, explica Huizinga: “A visão de uma figura mascarada, como pura experiência estética, nos transporta para além da vida quotidiana, para um mundo onde reina algo diferente da claridade do dia: o mundo selvagem, da criança e do poeta, o mundo do jogo” (1980:30). O jogo, como o que realizam estes mascarados, de acordo com Schechner, também é tido como “ambivalent activity both supporting and subverting social structures and arrangements.”¹²⁵ (2002:109). Para o autor:

Ritual and play both lead people into a “second reality”, separate from ordinary life. This reality is one where people can become selves other than their daily selves. When they temporarily become or enact another, people perform actions different from what they do ordinarily. Thus, ritual and play transform people, either permanently or temporarily. Rituals that transform people permanently. These are called “rites of passage”, some examples of which are initiations, weddings, and funerals. In play, the transformations are temporary, bounded by the rules of the game. The performing arts, sports, and games are playful, but they often use the processes of ritual.¹²⁶ (2002:45)

Um dos principais aspectos da performance foi o de perceber que a sua relação não estava pautada em “estabelecer uma relação com o real e sim estabelecer uma relação com o desejo que reside no domínio da experiência” (GLUSBERG, 2005:126). Os mascarados destas Festas de Reis, zombam do poder e das situações contraditórias que o poder engendra e “simboliza os valores morais da *communitas*, contrapondo-se ao poder coercitivo dos dirigentes políticos supremos.” (TURNER, 1974:135).

As Festas de Reis, como manifestações populares que acontecem fundamentalmente nas ruas, recuperam a ideia presente nos festejos da Idade Média, da criação, durante a sua apresentação, de um mundo utópico, esse mundo desejado e que só pode ser vivido através da experiência. Um mundo utópico em que o povo se reveste de uma segunda vida, penetrando temporariamente no reino da universalidade, da liberdade,

¹²⁵ “atividade ambivalente que ao mesmo tempo sustenta e subverte as estruturas e os arranjos sociais.” (tradução própria).

¹²⁶ “Tanto o ritual como o jogo levam pessoas a uma ‘segunda realidade’, separada da vida cotidiana. Esta é uma realidade onde as pessoas podem tornar-se eus diferentes dos seus eus cotidianos. Quando elas temporariamente se transformam ou representam outro, as pessoas performam ações diferentes do que fazem ordinariamente. Deste modo, ritual e jogo transformam a pessoa, permanentemente ou temporariamente. Rituais que transformam a pessoa permanentemente. Estes são chamados “ritos de passagem”, alguns exemplos dos quais estão iniciações, casamentos, e funerais. No jogo, as transformações são temporárias, delimitadas pelas regras do jogo. As artes, esportes, e jogos são lúdicos, mas eles frequentemente usam os processos de ritual.” (tradução própria).

igualdade e abundância. Um mundo em que o indivíduo toma posse dessa outra vida que lhe permite

estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre os seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. (BAKHTIN, 2008:9)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O capitalismo é uma religião, e a mais feroz, implacável e irracional religião que jamais existiu, porque não conhece nem redenção nem trégua. Ela celebra um culto ininterrupto cuja liturgia é o trabalho e cujo objeto é o dinheiro.

- Giorgio Agamben -

A performance cultural das Festas de Reis na América Latina, ao contrário do que muitos estudiosos tem afirmado, que as tradições e manifestações populares sucumbiriam diante do processo de globalização, tem ganhado força e representatividade cada vez maior junto à sociedade.

Em tempos de globalização, ainda que as indústrias culturais empacotem em série nossos produtos culturais, nas brechas deixadas pelo sistema, caminham aqueles que não se adequam a essas molduras rígidas, que não se encaixam em adequações. A cultura popular, com sua sabedoria, apesar dos diversos dispositivos de poder, tem caminhado a passos largos e, num movimento paralelo, revelado sua força como manifestação cultural e sua originalidade, se mantendo viva, aos olhos de quem queira ver, apesar de todas as tentativas de captura.

Os fazeres populares estão para além dos patrocínios e apoios que, apesar de bem vindos, não são condição para a realização daquilo com o que se comprometeram a fazer, ou seja, suas performances culturais, seja por amor, devoção ou qualquer outra motivação, ano após ano, com ou sem dinheiro. As Festas de Reis, são um exemplo genuíno disto. É pelas margens que caminham esses artistas, mestres de seu saber, brincando com seriedade pelas ruas e performando sua capacidade de dialogar com nossos tempos, de transformar-se sem se perder, de atualizar-se, sendo capazes de reunir centenas de pessoas em torno de suas manifestações culturais.

A efervescência cultural e a mobilização social promovidas de forma natural e espontânea pelas manifestações da cultura popular, atualmente, chamam a atenção do Estado da mesma forma que chamou a atenção da Igreja na Idade Média. Tanto um quanto outro se relacionam com a cultura popular não através de um sistema colaborativo, mas sim parasitário, utilizando-se desses grupos conforme seus interesses políticos, econômicos e/ou religiosos. Neste sentido, faz-se necessário compreender os mecanismos gerados pelas atuais políticas públicas para a cultura, entendendo como se relacionam com grupos e indivíduos produtores de cultura popular, dentro do contexto em que se

situa esta pesquisa, ou seja, no âmbito das Festas de Reis, para que possamos identificar as conseqüências de tais políticas, as transformações decorrentes, podendo dessa forma refletir sobre a questão num contexto mais amplo.

É neste campo que surge um novo e perigoso conceito, o de “economia criativa”, que tem sido empregado, por exemplo, pelo Ministério da Cultura¹²⁷ no Brasil, mas que reflete um pensamento global, em que a “criatividade” e o “talento” aparecem como palavras que adquiriram uma importância cada vez maior para empresas:

Para o Ministério da Cultura, a economia criativa compreende o ciclo de criação, produção, distribuição/difusão e consumo/fruição de bens e serviços caracterizados pela prevalência de sua dimensão simbólica. Segundo a UNCTAD, em seu relatório sobre o tema editado em 2010, economia criativa é um conceito em evolução, baseado no potencial dos recursos criativos para gerar crescimento econômico e desenvolvimento. Esses recursos podem estimular a geração de renda, criação de empregos e receitas de exportação enquanto promovem a inclusão social, diversidade cultural e o desenvolvimento humano. Abrangem os ciclos de criação, produção e distribuição de bens e serviços que usam criatividade, cultura e capital intelectual como insumos primários. O resultado do trabalho realizado em Brasília com a presença de representantes dos Sebrae Estaduais, em maio de 2012, definiu economia criativa como o conjunto de negócios intensivos em conhecimento e baseados no capital intelectual, cultural e na criatividade, gerando valor econômico. É neste contexto que o Sebrae propõe este termo de referência para direcionar a sua atuação nesta economia. (SEBRAE, 2012:4-5)

Este conceito captura termos da economia que, utilizados no universo da cultura, produzem como resultantes expressões do tipo “capital cultural”, que claramente traduzem a ideia difundida hoje em diversos países, de se trabalhar a cultura como mercadoria, como moeda de troca, através da qual potencializa-se a capacidade da empresa de gerar lucro, ou seja: “É preciso transformar a habilidade criativa natural em ativo econômico e estimular modelos inovadores para o desenvolvimento da economia criativa brasileira.” (SEBRAE, 2014:[s.i.]). Assim, norteados pelo capital, a justificativa para se voltar o olhar para as produções culturais se dá basicamente pelas resultantes numéricas, pelo lucro calculado através de pesquisas e estatísticas, geradas por este tipo de investimento, e não pela valorização das manifestações da cultura popular, como parte fundamental de nossa cultura, como podemos observar no trecho abaixo em relação à economia criativa no Brasil:

A economia criativa gera cerca de US\$ 8 trilhões por ano no mundo, representando de 8 a 10% do PIB mundial. Segundo dados do IBGE (2010), a contribuição dos segmentos criativos no Brasil foi de R\$ 104 bilhões, ou 2,84%

¹²⁷ Ver também <http://www2.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/economia-criativa-2/>.

do PIB, o que justifica a necessidade de investimento para profissionalização desses empreendimentos. (SEBRAE, 2012:5)

Segundo Yúdice:

Recorrer à “economia criativa” evidentemente favorece a classe profissional gerenciadora, mesmo quando ela vende seu produto baseado na retórica da inclusão multicultural. Grupos subordinados ou minoritários situam-se nesse esquema como trabalhadores de serviços de nível inferior e como provedores de experiências étnicas e outras culturas que “dão vida”, que, de acordo com Rifkin, “representam um novo estágio do desenvolvimento capitalista” (2000:265).” (2004:39)

O que é importante frisar, é que nem sempre essas estratégias tem funcionado. Apesar dos muitos produtos culturais que têm surgido neste momento, inspirados nas tradições populares, estas subsistem de forma autônoma e muitas delas não se deixam capturar. Muitas vezes o que vemos é a captura e a replicação de sua forma, mas não de seu conteúdo, de seu saber construído ao longo de séculos. O que se captura e se constrói desta forma, é apenas um estereótipo das manifestações da cultura popular e não a cultura em si. Estas, seguem adiante com seu fazer e com sua tradição.

O Programa Cultura Viva do MinC (Ministério da Cultura) e, dentro dele, os Pontos de Cultura¹²⁸, como uma de suas principais ações, na contramão desse movimento, tem apresentado grande eficácia e repercussão como um programa de políticas públicas para a cultura, e vem sendo copiado e implementado por outros países da América Latina, como a Colômbia. Por outro lado, diferentemente de políticas como a promovida pelo Cultura Viva, está a leitura feita pela lente neoliberal, das produções culturais como um produto a mais para o mercado, neste caso o “mercado cultural”, outra expressão importada do universo da economia global, que tem sido influenciada, entre outros fatores pela “indústria cultural” que, como bem coloca Warnier:

apresentam o seguinte perfil: *a)* elas necessitam de grandes meios financeiros; *b)* utilizam técnicas de reprodução em série; *c)* trabalham para o mercado, ou, em outras palavras, elas mercantilizam a cultura; e *d)* são baseadas em uma organização do trabalho do tipo capitalista, isto é, elas transformam o criados em trabalhador e a cultura em produtos culturais. (2003:27-28)

Além da indústria cultural, que transforma a cultura em mercadoria, colocando em posições opostas duas lógicas “a lógica do mercado e a das escolhas políticas de síntese

¹²⁸ Sobre os Pontos de Cultura ver Turino (2010).

cultural e edificação do sujeito.” (WARNIER, 2003:169), temos também a influência gerada pelo turismo, fazendo surgir expressões como “turismo cultural”, “turismo etnográfico”, que tendem a ver as produções culturais, as performances culturais muito mais pelo viés do exótico do que pela riqueza cultural nelas contidas. Esse tipo de turismo, vai em busca daquele conceito de tradição como algo estático, que parou no tempo e se tornou exótico diante de um mundo globalizado, o que não condiz com a realidade vivida pelas manifestações da cultura popular, como as Festas de Reis aqui analisadas, que vêm estabelecendo um diálogo constante com seu tempo e se atualizando, o que muitas vezes frustra o próprio mercado turístico, fazendo com que crie mecanismos artificiais, como pude observar em Ollantaytambo, quando às cinco da manhã, com o céu ainda escuro, começam a chegar as carretas carregadas de moradores da região, que vêm vestidos com seus *jeans* e que, num toque de mágica, aparecem vestidos com seus supostos trajes tradicionais, com tecidos indígenas, para enfeitar a cidade, como se ali, o tempo tivesse parado. O perigo de leituras como esta, é a geração de um turismo que vem para provocar ruídos e interferências nas tradições, impactando nas mesmas, como pôde ser observado nos festejos analisados. Yúdice faz uma análise crítica

particularmente da América Latina, de como a cultura enquanto recurso ganhou legitimidade e deslocou ou absorveu outros conceitos a ela conferidos. A cultura é hoje vista como algo em que se deve investir, distribuída nas mais diversas formas, utilizada como atração para o desenvolvimento econômico e turístico, como mola propulsora das indústrias culturais e como uma fonte inesgotável para novas indústrias que dependem da propriedade intelectual. [...] Rituais, práticas estéticas do dia-a-dia, tais como canções, lendas populares, culinária, costumes e outras práticas simbólicas também são mobilizados como recursos para o turismo e para a promoção das indústrias do patrimônio. (2004:11)

Os poderes públicos em suas diversas instâncias, percebendo nessas manifestações um potencial que poderia ser aproveitado para fins propagandísticos, passa a se interessar por essas produções culturais e a servir-se delas para fins políticos-partidários. E assim como fizeram com os bens naturais, o fazem agora com os bens culturais, neste sentido a “cultura como recurso pode ser comparada à natureza como recurso, especialmente desde que ambas negociem através da moeda da diversidade. [...] os mesmos administradores de recursos globais ‘descobriram a cultura’ [...]” (2004:13-14). Diante disso, gerenciamento passa a ser a palavra de ordem.

Assim acontece, por exemplo, com as Folias de Reis de Volta Redonda, que há alguns anos passou a ter seus Encontros, organizados pela prefeitura da cidade e

divulgados em *outdoors*. Diante da ausência de incentivos às manifestações culturais existentes na cidade, esta ação revela-se claramente como um mecanismo de captura dessas manifestações pelo poder público como forma de promover-se. Em alguns Encontros de Folia de Reis que pude presenciar, era nítida a utilização e a própria estruturação do evento como um mecanismo de propaganda partidária, numa política panfletária em que os órgãos promotores como prefeituras, entidades particulares ou mesmo pessoas físicas ou jurídicas patrocinadoras, se sobrepunham aos grupos de Folia e seus mestres. Em geral, nos Encontros as Foliás se apresentam sobre um palco montado em local estratégico da cidade. A apresentação é feita com o auxílio de microfones. Há sempre a figura de um apresentador, geralmente alguém que ocupa um cargo político. Seu papel é mediar e organizar as apresentações, além de promover os órgãos realizadores do evento e controlar o tempo de apresentação de cada Folia que, no contexto do Encontro, tem um tempo reduzido e sua estrutura ritual condensada, em geral, dentro de vinte minutos. Percebemos, então, que a relação espaço-temporal do ritual se dá de forma distinta do contexto do Encontro. Pode observar a presença de aspectos similares na estrutura do Carnaval de Riosucio.

A própria relação entre a Folia e os espectadores deixa de ser horizontal e passa a ser vertical, já que na apresentação sobre o palco, o contato corpo-a-corpo e com os objetos rituais, como acontece durante o giro, é inviabilizado¹²⁹. A meu ver, o que temos é a forma destituída de seu conteúdo, o que não anula a seriedade e a devoção com que realizam suas ações. É interessante observar também o comportamento dos palhaços neste contexto. Mais uma vez eles subvertem uma ordem, rompendo com a relação vertical estabelecida pelo palco, tanto ao quebrar as barreiras espaciais, quanto ao ressignificar os espaços. Em Volta Redonda – RJ, ainda que houvesse no palco um espaço reservado aos palhaços, estes se penduravam nas grades, subiam no ponto mais alto da estrutura montada e se jogavam lá de cima dando saltos mortais e piruetas, caindo em meio ao público, levando-o ao delírio e fazendo deitar a relação vertical numa relação horizontal.

Voltando à questão com a qual iniciei este subcapítulo, é necessário atentar para as relações de poder, que se estabelecem entre as Festas de Reis e o poder público, no contexto dos festejos observados. A espetacularização, muitas vezes promovida e explorada pela indústria turística e a propaganda política é um aspecto que caracteriza esse tipo de evento. Em relação à propaganda política, ela se dá sob diversos mecanismos,

¹²⁹ O mesmo acontece com as *cuadrillas* durante o Carnaval de Riosucio, ao subirem para o palco no momento de apresentarem suas paródias musicais aos espectadores.

entre eles estão: os cartazes e faixas com o nome ou logomarca do órgão realizador do evento, a presença de membros políticos, representantes de instituições culturais ou órgãos públicos e privados e a divulgação dos organizadores do evento.

No caso do Carnaval de Riosucio, isto fica evidenciado, por exemplo, pelos cartazes e balões gigantesco espalhados pela cidade e, ao lado dos palcos montados nas duas praças, divulgando o patrocínio do *Ron de Caldas* no festejo. As autoridades políticas também se fazem presentes de forma intensa, principalmente nas etapas rituais que se dão sobre os palcos. A extensa programação adicional que foi sendo incorporada ao festejo, e que atrai uma multidão de visitantes, também é reveladora da influência da indústria turística e do poder público sobre o festejo, mas não de forma a fortalecê-lo em seus aspectos culturais, mas como um evento que faz girar o capital.

Na *Bajada de Reyes* de Ollantaytambo, foi onde menos observei essas interferências, apesar de ter chamado a atenção a presença de algumas autoridades políticas em momentos chave do festejo. Este também figura no calendário turístico e no *Calendario de Fiestas del Cusco*, publicado anualmente, além de já haver um projeto para garantir a salvaguarda do festejo como patrimônio cultural. Processo este que já foi concluído no caso do Carnaval de Riosucio, que foi considerado oficialmente *Patrimonio Cultural, Oral e Inmaterial de la Nación*, em 2006, além de já possuir uma equipe trabalhando permanentemente no chamado *Plan Especial de Salvaguardia* (PES). O mesmo processo está, atualmente, em andamento no que tange ao registro das Folias de Reis do estado do Rio de Janeiro como patrimônio imaterial. Gonçalves, ao analisar a questão do patrimônio cultural na visão de Aloísio Magalhães, afirma:

O principal objetivo de uma política cultural deveria ser, segundo Aloísio, a identificação e a defesa do que ele chama de “componentes fundamentais” da cultura brasileira, os elementos permanentes por meio dos quais a singularidade do “caráter” nacional brasileiro vem a ser definida. Aqueles que pensam o desenvolvimento brasileiro em termos exclusivamente econômicos e tecnológicos negligenciam, segundo Aloísio, o uso da “cultura” como um dos indicadores das políticas de desenvolvimento. (1996:103)

É necessário também atentar aqui para as diversas instituições e organizações não governamentais que vão até as comunidades e grupos tradicionais, recolhem e documentam extenso material sonoro e audiovisual e, com eles, geram produtos para comercialização, sem respeitar as leis de direitos autorais, não dando para essas comunidades e grupos qualquer retorno quanto ao material produzido e do qual se beneficiam. Este é um tema que começa a ser discutido pela classe artística e áreas afins,

mas que não aprofundarei neste momento; no entanto, creio ser terreno fértil para o desenvolvimento de trabalhos futuros. Esse debate é extenso e demanda um espaço específico para reflexão, discussão e análise.

O que pretendo levantar com tudo isso é a questão da ineficiência das políticas públicas para a cultura, salvo algumas ações, de acessibilidade às mesmas pelos grupos e indivíduos que de fato produzem essa cultura popular e o fato de que a comercialização da cultura pelo mercado cultural e turístico tem transformado a tradição em produto, mas não transforma a realidade social dos grupos e comunidades. Um processo paralelo que tem ocorrido é o de patrimonialização das tradições populares, adequadas à categoria de “patrimônio imaterial”, numa tentativa de salvaguardar e inventariar essas tradições diante da ameaça do processo de homogeneização cultural promovida pela globalização, num discurso pautado na retórica da perda, analisada por Gonçalves (1996). Neste sentido, a visibilidade que as Folias adquirem no contexto dos Encontros, reforçaria o processo de patrimonialização, extensivo às outras Festas de Reis aqui analisadas. Segundo Bitter:

O crescente trânsito de folias de reis e outras manifestações da chamada cultura popular por contextos de maior visibilidade, onde estão envolvidos o turismo, a indústria cultural e políticas de cultura, tem colocado em foco sua dimensão patrimonial. Penso que tais eventos, extralocais, que eventualmente circulam por contextos transnacionais, podem ser vistos como resultado de processos de “patrimonialização”, envolvendo uma extensa rede de agentes sociais. Por patrimonialização entendo os processos e práticas simbólicas a partir dos quais objetos, saberes, ritos e assim por diante, são apropriados ou expropriados e elevados a uma outra condição, transformando-se em foco de reivindicações identitárias, políticas ou culturais (Gonçalves, 2007a, 2007b). (2008:97)

A patrimonialização possui um caráter ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que busca proteger e estabelecer uma identidade nacional, baseia-se num ideal de pureza, desconsiderando o aspecto dinâmico da cultura e, numa ideia de perda e desaparecimento das tradições e “culturas populares”, um equívoco que se repete em diversas análises, que insistem em afirmar um processo de extinção de algumas tradições da cultura popular. A atual política de Patrimônio Imaterial, criada em 1997 pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura), tem suas políticas definidas em documento publicado em 2003, que diz:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de

seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003:4)

O documento também especifica os campos através dos quais o patrimônio imaterial se manifestaria: a) as tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais. A grande questão que se coloca não se remete ao fato de se criar um conceito que possa dar conta de uma parcela do patrimônio cultural para a qual não se havia criado, até então, uma política específica, mas o que se quer questionar é, até que ponto essa política de patrimonialização dá conta do objeto como um todo. Pude participar do processo de registro do jongo como patrimônio imaterial e o resultado foi a produção de um documento em que muitas das comunidades jogueiras não se reconhecem, questionam suas informações e a forma como são lançadas no documento.

O que se deve ter em mente é que a cultura, dentro dela a cultura popular e neste contexto as Festas de Reis, está em permanente processo de transformação, é algo vivo, dinâmico e por isso se recria dentro da própria sociedade. Atualizar-se é a sua forma de permanecer existindo. Burke afirma: “Não se deve subestimar a resistência da cultura popular.” (1989:264). Ela se atualiza e, ao fazê-lo, incorpora elementos que são signos da globalização. Os diversos materiais industrializados estão presentes nos adereços, na indumentária ou mesmo nos instrumentos musicais dessas Festas de Reis. Pode-se falar, por exemplo, da apropriação feita por alguns mestres de Folia de Reis, de melodias de músicas sertanejas, sobre as quais estruturam os versos de suas profecias. Mestre Luizinho chegou a cantar à capela uma toada que havia composto a partir da melodia de uma das músicas do cantor sertanejo Daniel. Fenômeno que também acontece com as *cuadrillas* do Carnaval de Riosucio, que elaboram paródias, ou seja, letras de músicas criadas a partir da melodia de uma música de massa, conhecidas pela maior parte da população ou comunidade. Enfim, são inúmeros os aspectos de inovação presentes nestes festejos.

Faz-se necessário afirmar aqui que as Festas de Reis, como manifestações culturais que são parte da sociedade, evoluem e se transformam junto com ela. Segundo Lévi-Strauss: “Os mitos e ritos são uma ‘ciência do concreto’, pois preservam até a nossa

época, de forma residual, modos de observação e reflexão do homem, que não são menos reais que as ciências exatas e naturais, ‘eles são sempre substratos de nossa civilização’.” (1976:37). Como uma performance cultural, as Festas de Reis restauram seus comportamentos, tal qual um restaurador restaura uma obra de arte, buscando refazer o original mas, ao mesmo tempo, deixando visível os indícios daquilo que foi removido e acrescentado. Restaurar, como um ato de refazer, de repor o que se gastou (FERREIRA, 2000), é parte constituinte da dinâmica das Festas de Reis.

Partindo de uma abordagem histórica e também crítica das Festas de Reis no contexto latino-americano, pudemos observar como se desenvolveram, no que se transformaram e o estado atual das mesmas. Para isso, utilizou-se a pesquisa já realizada em relação à história da formação das Festas de Reis (o que são, como se estruturam, entre outros elementos), suas origens históricas.

Em seguida, a partir do recorte Brasil, Peru e Colômbia, países estudados nesta pesquisa, analisou-se as Festas de Reis em cada país (Brasil – Folia de Reis, Peru – *Bajada de Reyes* e Colômbia – Carnaval de Riosucio) com base, principalmente, em pesquisa de campo, resultante das viagens realizadas, somadas à pesquisa bibliográfica nos países visitados e ao material já recolhido e analisado em pesquisas iniciais no Peru e na Colômbia durante os anos de 2008 e 2009, respectivamente. Foram analisados os elementos estruturais dessas festas devotadas aos Reis Magos no contexto cultural de cada país, identificando pontos de convergência e divergência, processos de mestiçagem racial e cultural, intercâmbios, origem das festas e estado atual das mesmas.

Finalmente, entendendo as Festas de Reis na América Latina como performances culturais, analisou-se os elementos culturais presentes nas mesmas, através dos quais foi possível entrever os processos de mestiçagem racial e cultural ocorridos nos referidos países em pesquisa, analisando os principais agentes nesse processo semelhante, porém não idêntico, tendo sempre como contexto a Festa de Reis para, em seguida, analisando os diferentes mecanismos de resistência cultural ocorridos no Brasil, Peru e Colômbia, compreender a constituição de suas respectivas culturas mestiças. A partir da análise dos distintos processos de resistência cultural por parte dos povos que hoje formam a base da cultura desses três países (europeus, africanos e ameríndios), pudemos abordar e investigar a participação e relevância de cada um deles na formação cultural do país e, nesse contexto, a sua participação cultural dentro da Festa de Reis. Neste sentido, o conceito de restauração do comportamento trazido por Schechner e de motrizes culturais cunhado por Ligiéro apresentaram-se como conceitos chave para tratar da contribuição

cultural que cada povo teve para a construção de suas Festas de Reis. Estas apresentam claramente traços de mestiçagem ocorrida em cada país, fruto de uma releitura, reelaboração e apropriação cultural muito peculiares, tendo em vista que todas as Festas de Reis investigadas se originam do mesmo mito fundador que, com o passar dos séculos, adquiriram facetas distintas, conforme a resistência cultural que cada povo empreendeu em sua respectiva proporção e das dinâmicas de restauração do comportamento desencadeadas por esses processos.

Ao longo desta pesquisa, da convivência com os atores sociais, performers, que permitem que essas Festas de Reis permaneçam vivas em nossas culturas, pude vivenciar não só a transformação sofrida e promovida por esses festejos, mas a partir dela, a transformação do meu olhar como pesquisadora e como ser humano, para com meu objeto de estudo e a minha própria compreensão sobre a cultura, sobre a mestiçagem latino-americana e sobre as diferentes resistências que cada povo foi capaz de empreender; as rupturas, mudanças de trajetória, de lente conceitual, que para qualquer pesquisador, num primeiro momento parece desastrosa, aos poucos foi se redesenhando como verdadeiras descobertas, muito mais interessantes, muito mais profundas, muitos mais provocadoras e questionadoras, e que me fizeram, literalmente, sair do lugar, mover-me. Essas tradições, em sua prática, ensinaram-me a compreender sua dinamicidade, como verdadeiras performances culturais que são, vivas e por isso abertas à transformações, agentes de construções, desconstruções e recriações. Exatamente por possuir vida própria é que tem a capacidade de regenerar-se e com raízes sólidas fincadas numa tradição, poder transformar-se. Esta pesquisa é o testemunho deste processo, de uma tradição em permanente transformação.

Não são só as *coisas*, em si mesmas, que são cultura, mas também o conjunto das condições sociais nas quais essas coisas se produzem e são usadas, nos objetivos e formas de produzi-las. Hábitos, costumes, rituais e tradições; crenças e esperanças; técnicas, modos e processos; sobretudo valores da ética, como proposta, e da moral vigente – tudo isto forma a cultura, que, em cada momento histórico, revela o estado das forças sociais em conflito – ou, dele, boa parte. (BOAL, 2009:32-33)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BÍBLIA Sagrada. 2. ed. A visita dos magos. Evangelho segundo Mateus, capítulo 2, versículos 1 – 12. In: **A Bíblia Sagrada**. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ABREU, Martha. A festa é dos negros. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. ano 9, n. 100, edição especial, Rio de Janeiro, 2014.

ACADEMIA Mayor de la Lengua Quechua/Qheswa Simi Hamut'ana Kurak Suntur; GOBIERNO Regional Cusco. Diccionario Simi Taqe – Quechua – Español – Quechua/Qheswa – Español – Qheswa. 2 ed. disponível em: <<http://www.illa-a.org/cd/diccionarios/DicAMLQuechuaOrig.pdf>>. Editado por Academia Mayor de la Lengua Quechua e Gobierno Regional Cusco. Cusco – Peru, 2005. Acesso em 31 de jan de 2014.

AGAMBEN, Giorgio. Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro – Entrevista com Giorgio Agamben. (entrevista concedida a Peppe Salvà e publicada por Ragusa News, publicada em 15 de ago de 2012. disponível em: <<http://blogdaboi tempo.com.br/2012/08/31/deus-nao-morreu-ele-tornou-se-dinheiroen-trevista-com-giorgio-agamben/>>. Acesso em 18 de fev de 2014.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUILA, Victor Navarro del. **Folklore Nacional – Calendário de Fiestas Populares del Departamento del Cuzco**. Cuzco: [s.n.], 1948.

ALCADÍA de Riosucio – Caldas. Nuestro Municipio. disponível em: <<http://www.riosucio-caldas.gov.co/index.shtml#6>>. Acesso em 21 de jan de 2014.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de (2002). Só a antropofagia nos une. In: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas em Cultura y Poder. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) e CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. pp.: 121-132. disponível em: <<http://globalcult.org.ve/pdf/Ferreira.pdf>>. Acesso em 25 de maio de 2012.

ALVITO, Marcos. Professor samba. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. ano 9, n. 97, Rio de Janeiro, 2013.

AMORIM, Sara Passabon. **Folia de Reis do Zumbi: uma prática performativa**. 2007. 113f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2003.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

_____. O Cantador Pedinchão. In: **Diário de Notícias**, Quarta Seção, Letras, artes, idéias gerais, p.1 e 5, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1944.

_____. **Música de Feitiçaria no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

ANDRADE, Oswald. Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. In: **Revista de Antropofagia**, ano 1, n. 1, maio de 1928.

ARETZ, Isabel. **Manual de Folklore Venezolano**. Caracas – Venezuela: Ediciones del Ministerio de Educación, 1957.

ATHAYDE, J. B. de. **Volta Redonda através de 220 anos de história: 1744 – 1964**. 2. ed. Coronel Fabriciano: Editora Rogério Bussinger, 2005a.

_____. **Volta Redonda e a Campanha Emancipacionista**. 2. ed. Coronel Fabriciano: Editora Rogério Bussinger, 2005b.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 6. ed. São Paulo: Ed. HUCITEC; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 2008.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. vol. I. São Paulo: USP, 1971.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENITEZ, Otto Morales. **Facetas míticas del diablo del carnaval de Riosucio**. Bogotá: Ed. Carrera 7, 1989.

BEYERSDORFF, Margot. **La Adoración de los Reyes Magos: vigência del teatro religioso español en el Perú andino**. Cusco – Perú: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1988.

BIBLIOTECA Virtual da América Latina (2013). disponível em: <<http://bvmemorial.fapesp.br/php/level.php?lang=pt&component=19&item=3>>. Acesso em 13 de dezembro de 2013.

_____. disponível em:<<http://bvmemorial.fapesp.br/>>. Acesso em 10 de jan de 2014.

BIRMAN, J. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.

BITTER, Daniel. **A Bandeira e a Máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis**. 2008. 202f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BONILLA, Sol Montoya. **El carnaval de Riosucio: representación y transformación de identidades**. Colômbia: Editorial Universidad de Atioquia, 2003.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOUDON, Raymond; BOURRICAUD, François. **Dicionário Crítico de Sociologia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ática, 2004.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A Folia de Reis de Mossâmedes. In: **Cadernos de Folclore**, n. 20, Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/ FUNARTE, 1977.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. Goiás: UFG, 2013. disponível em: <http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1liseRobson_Camargo.pdf>. Acesso em 8 de jan de 2014.
- _____. Performances Culturais, os limiões de uma nova tradição. Porto Alegre: Portal ABRACE, 2012. disponível em: <<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/textosmesas/Mesa%20VIII%20-%20Performances%20Culturais%20CAMARGO%20Correa.pdf>>. Acesso em 8 de jan de 2014.
- CAMPOS, Herib Caballero. Sem misericórdia. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. ano 9, n. 97, Rio de Janeiro, 2013.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CARVALHO NETO, Paulo. **Folclore del Paraguay**. Quito – Ecuador: Editorial Universitária, 1961.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.
- CASTILLO, Oscar Olazábal. Bajada de Reyes – El Desarrollo de la Fiesra de Reyes. In: **Tradiciones y Costumbres - Ollantaytambo**. Ollantaytambo: Municipalidad Distrital de Ollantaytambo, 2009.
- CASTRO, Zaíde Maciel de; COUTO, Aracy do Prado. Folias de Reis. In: **Cadernos de Folclore**, n. 16, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

_____. **Folias de Reis**. Rio de Janeiro: Itambé, 1961.

CHAUNU, Pierre. **História da América Latina**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

CHAVES, Wagner Neves Diniz. **Na Jornada de Santos Reis: uma etnografia da Folia de Reis do mestre Tachico**. 2003. 160f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

COLUCCIO, Félix. **Fiestas y Costumbres de America**. Buenos Aires: Editorial Poseidon, [19-?].

CORPORACIÓN Carnaval de Riosucio. disponível em: <<http://www.carnavalriosucio.org/website/>>. Acesso em 4 de jan de 2014.

CORTÊS, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!: festas e danças populares**. Belo Horizonte: Ed. Leitura, 2000.

COUTINHO, Delzimar. **O palhaço das Folias de Reis e a Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro: INEPAC, 1982.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DÍAZ, Carmen Amparo Medina. **El diablo, elemento estilístico de la creación verbal carnavalesca riosuceña**. 1999. 175f. Monografia (Licenciatura em Literaturas Colombiana e Latinoamericana) – Facultad de Humanidades, Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literaturas, Santiago de Cali, 1999.

DICIONÁRIO Michaelis Online. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009. disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&palavra=resist%EAncia>. Acesso em 14 de jan de 2014.

DICIONÁRIO Online de Português. disponível em: <<http://www.dicio.com.br/presepio/>>. Acesso em 25 de jan de 2014.

EL CHASQUÍ del valle sagrado de los Incas. **Bajada de Reyes em Ollantaytambo**. ano 1, n. 3, Ollantaytambo, 2012.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

EMUFEC (Empresa Municipal de Festejos del Cusco). **Calendario de Fiestas del Cusco**. Cusco: EMUFEC/Prom Perú, 2012.

FALCÃO, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular. disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo.asp?id_entrada=1169>. Editora Paulinas, Rio de Janeiro. Acesso em: 25 de jan de 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. Michel **Foucault – uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.

_____. **Microfísica do poder**. 21 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRADE, Maria de Cásia Nascimento. **O Saber do Viver, redes sociais e transmissão do conhecimento**. 1997. 255f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

_____. **Brasil: Festa Popular**. Rio de Janeiro, 1980.

_____. **Guia do Folclore Fluminense**. Goiás: Ed. da Universidade Católica de Goiás, 1976.

FREITAS, Carlos Henrique Machado. **Vale dos Tambores**. 2. ed. Volta Redonda: Produção Independente, 2006.

FRIGÉRIO, Alejandro. Artes Negras: uma perspectiva afrocêntrica. In: **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO. ano 11, n. 12, Rio de Janeiro, 2003.

FU-KIAU, Bunseki K.K. **Bulwa Meso, Master's Voice of Africa**, vol.1, inédito.

_____. **The African Book without title**. Cambridge: Cambridge University, p.i-14, 1980.

GALINDO, Blas. Evangelización Colonial y Religiosidad Andina. In: **Cultura, Ciencia y Tecnología. Asociación de Docentes Pensionistas** – Universidad Nacional Mayor de San Marcos – ASDOPEN-UNMSM, nº 4, Lima – Peru, diciembre de 2013.

GIL, Antônio Carlos Amador. GRUSINSKI, Serge. O pensamento mestiço. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 44, 2002.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editora/Antropos, 2001.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GONZÁLEZ, Carlos Arboleda (org.). **Antología del Carnaval de Riosucio**. Manizales: Instituto Caldense de Cultura, 2001.

GUINSBURG, J. **Diálogos sobre Teatro**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1992.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HERNANDÉZ, Tulio (org.). **Atlas de Tradiciones Venezolanas**. 3 ed. Venezuela: Fundación Bigott/C. A. Editora El Nacional, 2005.

HOORNAERT, Eduardo; AZZI, Riolando; VAN DER GRIJP, Klauss; BROD, Benno. **História Geral da Igreja na América Latina. Tomo II/1. História da Igreja no Brasil – Ensaio de interpretação a partir do povo**. Primeira Época. 4 ed. São Paulo/Petrópolis: Edições Paulinas/Vozes, 1992.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

JIMÉNEZ, Pablo Rodriguez. Inventário de cicatrizes. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. ano 7, n. 75, Rio de Janeiro, 2011.

JIMÉNEZ, Octavio Hernández. La fiesta de los sentidos. In: **Destino**. ano 2, n. 22, Caldas, enero de 2003.

KOCH, Gisela Cánepa. Navidad y Bajada de Reyes. In: MILLONES, Luís; RODRÍGUES, José Villa (Ed.) **Perú: El Legado de la História**. Sevilla: Colección América, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner** [tradução Aressa Rios...et al.]. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

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

_____ e ZENÍCOLA, Denise (Orgs.). **Performance Afro-Ameríndia**. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2007.

LIMA, Fabiana. A presença indígena no Vale do Paraíba: Os Índios Purís. 2005. disponível em: <<http://www.valedoparaiba.com/terragente/artigos/Indiopuri.htm>>. Acesso em 30 de maio de 2009.

LIMA, Roberto Guião de Souza. **Fazenda Três Poços: do café à universidade**. Três Poços: Editora FOA, 2007.

_____. **Volta Redonda do Café e do Leite – 140 Anos de História**. Volta Redonda: Nogueira Artes Gráficas, 2004.

MARTINEZ, Valentín Martinez y. Leyenda de la aparición del Niño Original de Marcacocha. In: **El Chasquí**. ano 1, n. 3, Ollantaytambo, 2012.

_____. **Monografia de Ollantaytambo**. Cuzco: Templo del Sol, 1971.

MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória: os Congados. In: **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, ano 11, n. 12, Rio de Janeiro, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Economia Criativa. disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/economia-criativa-2/>>. Acesso em 18 de fev de 2014.

MONTEIRO, Ausonia Bernardes. **O palhaço da Folia de Reis: dança e performance afro-brasileira**. 2004. 177f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MONTE-MÓR, Patrícia. **Hoje é Dia de Santo Reis: Um Estudo de cultura Popular no Rio de Janeiro**. 1992. 183f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

MORAES, Márcia Orlando. **Os reis magos no espaço urbano: um estudo da cultura religiosa na cidade de São Paulo e Cidade do México**. 1999. 110f. Dissertação (Mestrado em Programa em Integração da América Latina) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1999.

MUNICIPALIDAD Distrital de Ollantaytambo. Ciudad. disponível em: <<http://www.muniollantaytambo.gob.pe/>>. Acesso em 21 de jan de 2014.

NETO, Luiz Costa-Lima. Vi de lundu que eu vou de caxuxa. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. ano 9, n. 100, edição especial, Rio de Janeiro, 2014.

OLIVARI, Manuel. Bajada de Reyes – una tradición que se extingue. In: **La Prensa** (suplemento), p.14-15, Lima, 6 de enero de 1974.

ORCCOTUPA, Cristóbal. La Fiesta de Reyes. In: **Tampu – Revista de cultura andina**. Ollantaytambo: [s.n.], 2001.

PACIEVITCH, Thais. História da Colômbia. disponível em: <<http://www.infoescola.com/colombia/historia-da-colombia/>>. Acesso em: 19 de fev de 2014.

PALMA, Douglas A. Manual de Folclor Venezolano. Caracas – Venezuela: Editorial Actualidad Escolar 2000, [2000?].

PLATH, Oreste. **Folklore Chileno**. 3 ed. Santiago – Chile: Editorial Nascimento, 1969.

PRADO, Lenny Canal Nuñez del. Aparición Del niño de Marcacocha. In: GAMARRA, Eliana; BACA, Miguel. **Historias de mi pueblo: Ollantaytambo, Maras, Pumahuanca, Yucay**. Cuzco: CBC, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRÍGUEZ, Julian Bueno. **El Carnaval de Riosucio**. Colômbia: Fundación BAT Colombia, [200–].

_____. Reseña histórica de Carnaval de Riosucio. In: **Antología del Carnaval de Riosucio**. Manizales: Instituto Caldense de Cultura, 2001.

_____. **Creencias del occidente caldense: cuadernos de investigación y cultura**. Manizales: Universidad de Caldas; Universidad Nacional – Seccional Manizales e Instituto Caldense de Cultura, 1988.

ROMAÑA, José-María de. Los puntos sobre los íes – Reyes. In: **El Sol**. p.5A, Lima, 6 de enero de 1998.

ROMERO, Raúl R. **Música, danzas y máscaras em los Andes**. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Aguero – Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina, 1993.

ROSA, Claudionor; MIRANDA, Dilma Ferreira. **1853 – 2003: Sesquicentenário Vargem Grande**. Resende: Editora Gráfica Imprimatur, 2003.

RUGENDAS, Johan Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

SADER, Emir; JINKINGS, Ivana; NOBILE, Rodrigo; MARTINS, Carlos Eduardo (Orgs.). **Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

SALAS, Andrés Alberto. **Los cambá, el cambacué y cambaltazar**. Corrientes – Argentina: Ed. Aguaradas, 1990.

SAMPAIO, Simone Sobral. **Foucault e a Resistência**. Goiânia: Ed. Da UFG, 2006.

SCARRONE, Marcello. O maestro. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. ano 9, n. 100, edição especial, Rio de Janeiro, 2014.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO. n. 11, v. 12, Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Performance Studies – An Introduction**. New York: Routledge, 2002.

_____. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.

SEBRAE. Termo de Referência – Atuação do Sistema Sebrae na Economia Criativa. 2012. disponível em: <http://www.sebrae.com.br/setor/economia-criativa/tr_economia_criativa_2012.pdf>. Acesso em 18 de fev de 2014.

_____. Economia Criativa. disponível em: <<http://www.sebrae.com.br/setor/economia-criativa>>. Acesso em 18 de fev de 2014.

SHEPHERD, Simon; WALLIS, Mick. **Drama/Theatre/Performance**. New York: Routledge, 2004. disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=dNuAAgAAQBAJ&pg=PA131&lpg=PA131&dq=Robert+Redfield++performance+cultural&source=bl&ots=X6rNXcp1Zd&sig=SCoxeG04NenxUFBsI4Ho_FoJWe0&hl=ptBR&sa=X&ei=JjJDU9u2D6essQTgioHIAg&ved=0CGEQ6AEwBw#v=onepage&q=Robert%20Redfield%20%20performance%20cultural&f=false>. Acesso em 7 de jan de 2014.

SILVA, Affonso M. Furtado da. **Reis Magos: história arte e tradições – fontes e referências**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2006.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVEIRA, Aressa Egly Rios da. **A performance do palhaço e da Folia de Reis no Vale do Paraíba: jogo e ritual – a tradição em transformação**. 2009. 181f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SINGER, Milton Borah. **When a Great Tradition Modernizes. An anthropological approach to India Civilization**. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

_____. **Traditional India: Structure and Change**. Philadelphia: [s.n.], 1959.

SOUZA, Fernando Prestes de; LIMA, Priscila de. Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). In: **Revista Vernáculo**. UFPR, n. 19 e 20, Paraná, 2007.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TIZA, António A. Pinelo. O Mascarado, ritos do Inverno Trasmontano. In: FERREIRA, Hélder. **Máscara Ibérica**. Portugal: Edições Caixotim, v.1.2006.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima**. 2 ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

TURNER, Victor. **Floresta de Símbolos – aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.

_____. **From ritual to theatre: The Human Seriousness of Play**. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris: UNESCO, 2003. disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3794>>. Acesso em 18 de fev de 2014.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

VENTURA, Rodrigo. “Os paradoxos do conceito de resistência: do mesmo à diferença. Estudos de Psicanálise. Aracajú, n. 32, novembro de 2009. disponível em: <http://www.cb.org.br/paradoxosresistencia.pdf>. Acesso em 14 de jan de 2014.

VERGER, Pierre. **Fiestas y Danzas en el Cuzco y en los Andes**. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951.

VIDAL, Teodoro. **Los Reyes Magos: tradición y presencia**. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Alba, 2005.

VILLEGAS, Ivonne e VINASCO Lucía. **Interacción del diablo y el pueblo en el Carnaval de Riosucio**. 1993. 126f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo) – Comunicación Social – Periodismo, Universidad Externado de Colômbia, Bogotá, 1993.

VIGNOLO, Paolo. **Una cita con el Diablo**. Produção de Paolo Vignolo/ Universidad Nacional de Colombia. Bogotá – Colômbia: Produção Independente, 2008. 1 DVD.

VINASCO, Arcesio Zapata. **La cuadrilla**. Manizales: [s.n.], [199-?].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Entrevistas – Eduardo Viveiros de Castro. 2009. disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=46>>. Acesso em 10 de jan de 2014.

_____. **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. / (Org. Renato Sztutman). **Coleção Encontros – Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. 2 ed. São Paulo: EDUSC, 2003.

WITTMANN, Luisa Tombini. Evangelho levado na flauta. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. ano 6, n. 65, Rio de Janeiro, 2011.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Entrevistas:

- Entrevista realizada pela autora com Luiz da Conceição Coelho Carvalho (mestre Luizinho – Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 24 de janeiro de 2004, em Volta Redonda – RJ.

- Entrevista realizada pela autora com Beto Guerrero (inventor da *Diabla* no Carnaval de Riosucio) em janeiro de 2011, em Riosucio – Colômbia.

- Entrevista realizada pela autora com o Luiz da Conceição Coelho Carvalho (mestre Luizinho – Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 9 de novembro de 2008, em Volta Redonda – RJ.

- Entrevista realizada pela autora com Mario Huamán Ayala (*Mayordomo General* da *Bajada de Reyes* de Ollantaytambo) em janeiro de 2012, em Ollantaytambo – Peru.

- Entrevista realizada pela autora com Aníbal Alzate (*matachín* [*Caremusgo*] do Carnaval de Riosucio) em janeiro de 2012, em Ollantaytambo – Peru.

ANEXO A

GLOSSÁRIO:

Personagens principais do Carnaval de Riosucio:

Diablo del Carnaval – é uma imagem, construída em forma de alegoria de cerca de 6 metros de altura, por um artista popular ou mesmo um artista plástico de renome; sua efígie recriada a cada dois anos, permanece em segredo para todos até o sábado de Carnaval, quando acontece a sua tão esperada Entrada. Na tradição e para os *riosuceños*, não se identifica com o significado judaico-cristão atribuído à imagem do diabo cristão; este é um diabo festivo, que burla das pessoas e dos fatos, é irônico, satírico, cômico, que critica e faz rir, diverte e abençoa. É um Diabo mestiço sincretizando em sua iconografia e simbologia elementos culturais judaico-cristãos, indígenas e africanos. Após sua Entrada no sábado, fica exposto em lugar especial, em uma das duas praças da cidade até a quarta-feira, quando a imagem é retirada e mantida novamente em local secreto.

Matachín – poeta, ator, organizador do Carnaval, sacerdote da festa, voz seleta e privilegiada do povo e na celebração. Na antiguidade, os *matachines* foram os representantes e sacerdotes da dança ritual de origem africana que hoje sobrevive em outros lugares da Colômbia e da América. A palavra *matachín* é de origem árabe e significa “o que mata a vaca”.

Diablo Danzante – é a personificação do símbolo do Carnaval em um dançante disfarçado. Antigamente, saía pelas ruas em caravana no sábado de Carnaval, com guizos/campanas em um cinturão de couro e com uma bexiga de vaca inflada em suas mãos, para açoitá-las as pessoas. Seu dia principal, atualmente, é na segunda, na integração com o *Desfile de Faroles*.

Pregonero o Vocador – personagem que anuncia de viva voz, em meio às ruas, valendo-se de uma buzina, os atos prévios ao Carnaval.

Elementos estruturais do Carnaval de Riosucio:

Decretos – peça de oratória burlona, onde de forma humorística e irônica se critica as pessoas e fatos de Riosucio, como uma das principais formas de preparação do povo para o Carnaval; faz parte da literatura *matachinesca*. São realizados seis meses antes do Carnaval, a cada mês e no final do ano, a cada quinze dias.

Convite – convocatória teatral realizada pela *Junta del Carnaval* em dezembro, quinze dias antes do início do Carnaval, onde se declara que o povo está apto para vivenciar o Carnaval; também integra a literatura *matachinesca*.

Desfile Inaugural del Carnaval – primeira manifestação do Carnaval; acontece na sexta-feira, início da festa, à meia-noite e é um momento de particular euforia, ao som do hino do Carnaval.

Actos Protocolarios – atos preliminares à festa, em que se realizam homenagens aos “fazedores” da festa, entre eles:

Homenaje a los Matachines Desaparecidos/Fallecidos – realizado na quinta-feira, véspera do Carnaval, com realização de missa e um desfile ao cemitério com a participação da *Junta*, *matachines* e a população e Banda de Músicos.

Matachín del Carnaval – título máximo que se atribui em cada edição do festejo a Especial carnavalesco, por toda uma vida dedicada à festa.

Entrada del Diablo – momento crucial da festa em que se apresenta em desfile e é entronizado o símbolo máximo do Carnaval, em uma das praças da cidade; momento em que os principais *matachines* saúdam a imagem e esta saúda ao povo de Riosucio através da voz de um *matachín* (que não pode ser visto pelas pessoas).

Cuadrilla – é o mais importante aspecto da festa, um elemento central; uma organização que se mantém vigente ano após ano, em núcleo de amigos ou familiar, que mantém um estilo, uma estética e uma mesma concepção de discurso em suas apresentações. Sua preparação se inicia meses antes do início do Carnaval, com a escolha do tema através do

qual se apresentarão durante o Carnaval, a preparação das fantasias, máscaras, criação das três letras das paródias que apresentarão nos palcos, depois do desfile pelas ruas da cidade e visita às casas *cuadrilleras*. Seus temas variam a cada Carnaval e são guardados em segredo até o momento da festa. Uma *cuadrilla* chega a ter em torno de 20 integrantes e se apresentam acompanhados de uma banda, em geral, contratada para o dia de apresentação das *cuadrillas*, no domingo de Carnaval. Possuem uma considerável variedade de temas e tipos de disfarces. Gestadas durante dois anos em segredo, cada uma delas faz uma avaliação da vida, do mundo ou das coisas. Há as políticas, sociais, religiosas, ecológicas, de costumes, filosóficas ou fantásticas, satíricas ou sérias. Em cada edição há *cuadrillas* distintas, nenhuma se repete antes que se hajam transcorrido vinte anos de sua aparição. Esse é o conceito de uma *cuadrilla* tradicional. Há *cuadrillhas* infantis (na sexta), de adultos (no domingo) e campesinas (na terça).

Alboradas – *conjuro* do amanhecer com o qual se recebe cada novo dia de Carnaval. Já se constituiu como uma gigantesca dança ritual, mas atualmente estrutura-se como um desfile, encabeçado pelo bandeireiro, que em realidade apresenta-se como um “catártico desafogo” por parte dos participantes da festa, que caminham e dançam pelas ruas da cidade ao som da banda e *chirimía*.

Entradas de Colonias – retorno dos *riosuceños* que já não vivem na cidade, para participar do Carnaval. Apresentam-se no sábado de Carnaval, com fantasias e máscaras temáticas, destacando-se entre as colônias: a de Manizales, Bogotá, Cali, Medellín, Pereira e Armênia.

Desfile de Faroles y Diablos – um dos desfiles mais tradicionais, com a participação massiva da população, que vem cada qual carregando suas velas; realizado segunda à noite, simultaneamente ao desfile de diabos solto, em que nativos e visitantes saem às ruas com suas fantasias de diabo, entre outras fantasias.

Corridas de Toros (Corralejas) – é o mesmo que *corraleja* e nada mais são do que toureios coletivos em arena apropriada, em que pessoas se jogam em meio ao pátio para tourear com o animal, molestando-o e divertindo, assim, o público.

Baile de la Chicha – tradição cultural pertencente à *parcialidad indígena* de *La Montaña* e *San Lorenzo*. O interpretam quatro pessoas ao redor de uma panela de barro ou um *calabazo* com *guarapo* com o intuito de consagrá-lo. Neste ato, pede-se à *Diosa de la Chicha*, ou seja, a Mãe Terra, que advenha, mas que ao tomar posseção deles através da embriaguês, não os deixe embebedar-se. O ritual consta de três danças: *La Molida*, *La Fuertiada* e *La Borrachera*, nos respectivos ritmos: *Caña*, *Bambuco* e *Vueltas*. Fez parte do Carnaval no século XIX e atualmente se busca recuperar essa importante tradição.

Entierro del Calabazo – farsa fúnebre onde em choros fingidos, simulados coletivamente, o povo renuncia a embriaguês coletiva gerada pelo *guarapo*, despedindo-se da bebida e da festa na noite da quarta-feira de Carnaval.

Testamento – poema final, parte da literatura *matachinesca*, lido na noite de quarta-feira, encerrando o Carnaval. Por meio do Testamento, o Diabo anuncia, pela voz dos *matachines*, sua herança benigna ou maligna, de gratidão ou castigo, em versos burlescos relativos aos fatos ocorridos durante a festa, enquanto o bandeireiro vai desarmando lentamente a bandeira.

Quema del Diablo – epílogo do Carnaval, no qual se queima uma réplica da imagem do diabo, de cerca de 2 metros de altura, recheada de pólvora. É um momento de grande importância dentro do ritual, pois é somente após a queima desta efígie que se declara o fim do Carnaval, esvaziando-se as ruas da cidade.

Verbenas – bailes noturnos, públicos e gratuitos, pelas ruas e praças da cidade, para a realização dos quais a *Junta del Carnaval* contrata grupos musicais e orquestras.

Organização hierárquica do Carnaval de Riosucio:

República Carnavaler – governo soberano que se estabelece para o Carnaval, constituindo-se como uma sátira política, com hierarquia própria (como presidente, prefeito, etc.) e leis próprias que organizam a festa, manifestando-se através de Decretos, Convite, Saudação e Testamento, elementos da literatura *matachinesca*.

Junta del Carnaval – organismo central da festa, eleita antecipadamente em Assembléia Geral da Corporação Carnaval de Riosucio, da qual são sócios todos os *matachines* e “fazedores” da festa.

Presidente del Carnaval – maior responsável pela organização da festa, com capacidade e habilidade não só administrativa, mas também *matachinesca*. Veste terno acompanhado de faixa presidencial.

Alcalde del Carnaval – um dos principais responsáveis pela organização da festa, ao lado do presidente, está encarregado de manter a tradição e a autenticidade do festejo.

Decretero – *matachín* que escreve decretos e/ou os lê diante do público.

Abanderado – portador exclusivo da bandeira, que encabeça os desfiles, balançando a bandeira todo tempo. Caso necessário, numa emergência, a bandeira só pode ser entregue ao presidente ou *alcalde* (prefeito) do Carnaval.

Corporación Carnaval de Riosucio – pessoas que recebem a máxima condecoração outorgada pela *Junta del Carnaval* através da imposição do *Cordón del Carnaval*, como forma de homenagear àqueles que se destacaram dentro da realização da festa em qualquer das funções exercidas: compositor de paródias, músico, *cuadrillero*, organizador, entre outras.

Elementos rituais que compõem o Carnaval de Riosucio (objetos, instrumentos musicais, manifestações culturais tradicionais, locais/espços, entre outros elementos):

Bandera del carnaval – é a mesma de Riosucio, com três cores na horizontal (amarelo = ouro de *Quiebralomo*; branco = paz; verde = *La Montaña*), com a figura do Diabo no centro. Coroa-o num pólo uma “*china*” que imita a antiga lança das guerras de épocas passadas, simbolizando a cultura arsenal indígena.

Himno del Carnaval – é o canto principal da festa, que os *riosuceños* aprendem a cantar desde pequenos. Emblema da identidade deste povo, foi composto por Simeón Santacoloma e adotado como hino da cidade em 1913.

Guarapo – bebida forte, *chicha*, feita da cana de açúcar, altamente embriagante. É uma bebida de caráter ritual, típica do Carnaval de Riosucio; de origem indígena, começou a ser produzida ainda no século XVI, mas inicialmente a partir do milho, *chicha de maíz*, que tinha caráter sagrado para os índios.

Culebra pirotécnica – larga corda de explosivos de festa, que ao ser acesa explode sucessivamente com ruído muito alto naquelas horas mágicas que devem ser conjuradas, como o meio dia de sábado e o domingo às 5 da manhã, para dar começo à Alvorada, às sete da noite, como introdução à Entrada do Diabo.

Calabazo – recipiente típico para o armazenamento do *guarapo* e símbolo do Culto à Terra; é fruto da *calabacera*.

Casa Cuadrillera – residência particular localizada no Centro Histórico de Riosucio, previamente inscrita através da *Junta del Carnaval*, para que em seu recinto se apresentam as *cuadrillas*, com a família, amigos e convidados do dono da casa como público.

Parcialidad Indígena/Resguardo Indígena – Comunidade formada pelo governo espanhol na época da colônia, com os sobreviventes das tribos indígenas originárias. Tem seu próprio governo e um território chamado “*resguardo*”. As quatro *parcialidades riosuceñas* participam no Carnaval, apontando diversos aspectos de sua cultura tradicional.

Caravana – *cuadrilla* noturna de disfarce rudimentar que sai no sábado de Carnaval.

Chirimía – conjunto de flautas transversas de *carrizo* (cana) e percussão, característico das *parcialidades indígenas* coloniais de Grande Cauca, região à qual pertenceu Riosucio.

Banda de Músicos – conjunto oficial tradicional do Carnaval, desde 1900.

Trio de Cuerdas – conjunto andino colombiano de câmara, formado por bandolim, de dezesseis cordas que marcam a melodia da musica, além do *tiple* e do violão.

Tambor de Bando – membranofone de *doble parche* com o qual se chama a atenção das pessoas para que acuda a escutar a intervenção de um orador *matachinesco* ou de um dos dignatários.

Cacho – instrumento musical aerofônico com o qual o Presidente solenizava ritualmente os principais atos do Carnaval.

Carángano – instrumento musical de cordas de percussão, de caráter popular, feito em bambu.

Tiple – instrumento de cordas característico da Zona Andina Colombiana. Tem doze cordas distribuídas em quatro ordens.

Orquesta Cuadrillera – conjunto musical que acompanha as *cuadrillas*. Sua formação mais tradicional é de quatro músicos: dois de sopro (madeira ou metal), pertencentes a bandas, e dois de cordas, preferencialmente, *tiple* e violão. Atualmente esta formação varia conforme a *cuadrilla*.

Elementos estruturais da *Bajada de Reyes*:

Arreglo floral – arranjo floral, feito geralmente por pessoas eleitas e/ou nomeadas para exercer tal função que consiste em decorar imagens ou espaços que façam parte ou estejam relacionados com o festejo.

Velada – ato de velar algo ou alguém; no caso dos festejos, geralmente se vela uma imagem ou objeto ritual.

Alba – o mesmo que madrugada, sendo que no contexto dos festejos, refere-se a uma etapa ritual realizada ainda durante o amanhecer, ou seja, na alvorada.

Cera huñukuy – esta expressão é bem específica e mescla palavras em espanhol e quéchua, e por isso, apesar da tradução significar uma “cera coletiva” ou “reunir-se para uma cera” (do verbo quechua huñukuy. = v. Reunir-se, juntar-se, agrupar-se, associar-se), creio que não seja o ideal tentar traduzi-la ao pé da letra, mas simplesmente explicar seu sentido como um todo. Assim sendo, refere-se à uma etapa ritual do festejo da Bajada de Reyes de Ollantaytambo, realizada coletivamente, em que os devotos se encaminham até a Capilla de Niño Samachina e acendem inúmeras velas, de diferentes tamanhos feitas, em sua maioria, de uma cera amarelada, sendo depositadas numa velaria e em torno da qual, os fiéis e devotos ficam de pé ou se ajoelham em oração permanecendo ali durante um bom tempo, enquanto outros simplesmente acendem a vela, fazem o sinal da cruz e saem.

Kacharpary – termo quechua que designa uma despedida; uma festa noturna para expulsar os males da comunidade.

Organização hierárquica da *Bajada de Reyes*:

Mayordomo General – na tradução ao pé da letra, significaria Mordomo Geral, mas o sentido da expressão remete à pessoa eleita anualmente, ao final do festejo, para ficar responsável pela organização geral da festa no ano seguinte.

Mayordomía – na tradução Mordomia, mas que assim como o termo Mayordomo, refere-se, neste caso, não a uma pessoa, mas a um grupo de pessoas responsáveis pela organização e realização de uma função ou etapa ritual do festejo.

Carguyoq – o mesmo que encarregado; pessoa escolhida para ser responsável pela realização ou cumprimento de uma função, geralmente discriminada anteriormente, relacionada ao festejo.

Culinária Tradicional (Peru e Colômbia):

Arepa – massa de pão feito com milho moído ou com farinha de milho pré-cozido na culinária popular e tradicional ameríndia da Colômbia. Fazem lembrar as tortilhas, de um dedo de espessura, redondo, de diferentes diâmetros, podendo ser brancas ou amarelas,

cozidas em uma frigideira sobre o fogo, espalhando-a com óleo ou manteiga, para evitar que grude, virando até ficar cozido em ambos os lados. São muito consumidas em todas as refeições do dia: no café da manhã, no almoço, e janta, junto com a comida ou acompanhando sopas.

Chicha – bebida feita a partir do milho; é uma bebida fermentada produzida pelos povos indígenas andinos, datando do Império inca. Mas também era usada pelos maias para a alimentação sendo a mais popular entre todas as bebidas. Além do milho, consiste em seus ingredientes o funcho, o pau de canela, frutas cítricas e, dependendo do povo ou da família, alguns outros temperos que podem deixar o gosto da mesma picante. Depois de fermentada e filtrada tradicionalmente em um cesto de palha, a mistura se transforma em chicha.

Chicha morada – uma variação da chicha; originária da região andina do Peru, seu consumo atualmente encontra-se expandido a nível nacional. O ingrediente principal é o milho de tipo culli ou ckolli, que é uma variedade peruana de milho morado, ou seja, roxo, que se cultiva amplamente na Cordilheira dos Andes, e que confere à bebida a cor roxa.

Maíz tostado – grandes grãos de milho tostado, levemente salgados e apimentados; é elemento típico da culinária andina e seu consumo é milenar.

Salchipapas – é um prato típico da culinária peruana, originado nas ruas de Lima, capital peruana, mas atualmente também consumido em outros países da América Latina. Consiste numa mistura de salsichas (salchicha) fritas inteiras ou cortadas em rodela, acompanhadas por batatas (papas) fritas, por isso salchipapas, e servida com diversos molhos; é considerada uma comida ligeira, comida rápida e popular, tal qual os famosos “podrões” brasileiros, sendo vendidas até altas horas da madrugada, geralmente vendidas em barracas de rua a baixo custo.

Chorizo – o mesmo que linguiça.

Glossário Geral:

Pesebre – o mesmo que belenes, nacimiento ou presépio, que na língua portuguesa, traduz-se como o lugar onde se recolhe o gado; estábulo; curral; construção iconográfica, escultórica, que em geral retrata a cena do nascimento do Menino Jesus, na manjedoura. Entre os personagens presentes normalmente em um presépio estão: José, Maria, Menino Jesus, anjo, os três Reis Magos (Garpar, Baltazar e Belquior ou Melchior), com seus presentes, além dos pastores e animais como camelos, galo, boi, burro, ovelhas, entre outros. No cenário é comum encontrar a representação da estrela de Belém, da gruta, cabana ou estábulo onde nasceu Jesus, sua manjedoura de palha ou feno. As representações variam conforme o local e país, incluindo elementos como a indumentária, os presentes dos Reis Magos e até os personagens e animais presentes. O material plástico utilizado nas escultura também é diversificado, podendo ser utilizado pedras, gesso, cerâmica, vidros, madeiras, plásticos, palhas, papéis, entre outros. Há versões mais modernas de presépio que extrapolam a representação da cena do Nascimento, elaborando verdadeiras narrativas que podem incluir desde a passagem de Adão e Eva à crucificação de Cristo, com materiais dos mais diversos que se possa imaginar.

Belenes – o mesmo que pesebre, belenes, nacimiento ou presépio.

Nacimiento – o mesmo que belenes, pesebre ou presépio.

Villancicos – (antes chamados villanescas) em português Vilhancico ou Vilancico; termo que dá nome a um gênero de canção muito difundida entre os cantores espanhóis do século XV e XVI, e recebe este nome por ser um gênero muito difundido na zona campesina, ou seja, entre os villanos, aquelas que vivem em vilas e/ou aldeias. Essa composição poética popular, escrita em galego, português e castelhano, composta de estrofes seguidas de estribilhos, em sua maioria de conteúdo religioso, surge como uma espécie de trova cantada por em romarias de camponeses à caminho de seus santuários. Atualmente é cantado em festas relacionadas ao Natal, Reis e outras festividades. Em sua forma mais pura configura-se como poesia e música fruto da criatividade da gente campesina.

Feligresia – paróquia; paróquia rural; conjunto de fiéis/membros de uma paróquia.

Pututus – (*caracola* em espanhol) é um instrumento de sopro andino, que originariamente se fabricava com uma concha marinha (*Strombus Galeatus*, do gênero *Spondylus*) de tamanho suficientemente grande para emitir um som potente. É soprado com a boca produzindo um som grave, fazendo lembrar o som de um trompete. Foi muito utilizado pelos índios *chaskis* ou correios incas para avisar sua presença. Também tinham a função, em tempos pré-hispânicos, sobretudo na etapa da conquista incaica, de chamar a reuniões ou sinalizar/avisar algo. Seu uso diversificado incluía o uso em rituais diversos, incluindo os de cura, em festas de santos padroeiros e combates bélicos. Atualmente, seu uso está ainda enraizado nas comunidades indígenas para fins artísticos, religiosos e comunitários. Com a introdução do gado depois da conquista espanhola, os índios começaram a diversificar seus instrumentos de sopro, utilizando também em sua fabricação, os chifres de touro, que também são chamados de *pututu* em algumas zonas andinas.

Bajada (de Bajada de Reyes) – termo que designa um trajeto de uma posição elevada para outra mais baixa; ação de baixar; caminho por onde se baixa; no caso do festejo em questão, a saber *Bajada de Reyes*, significaria a “Baixada de Reis”, “Descida de Reis”. Interessante atentar para o fato de que no caso da *Bajada de Reyes* de Ollantaytambo, o sentido simbólico deste termo ganha força, pois de fato há um movimento de *bajada* (baixada, descida) dos Reis, já que a imagem desce de uma região mais alta, *Marcacocha*, a uma região mais baixa, Ollantaytambo.

ANEXO B

PROGRAMAÇÃO – CARNAVAL DE RIOSUCIO 2011

RIOSUCIO – COLÔMBIA

DIA 6 DE JANEIRO (QUINTA-FEIRA)	ACTOS PRELIMINARES
10:00h	Inauguração do “Museu Exposição do Carnaval” Local: Sede da Corporação do <i>Carnaval de Riosucio</i>
11:30h	Visita às <i>Casas Cuadrilleras</i> – entrega de contribuição para a recepção de <i>cuadrillas</i>
12:30h	Caminhada de observação e reconhecimento às ruas adornadas e casas decoradas com a bandeira de Riosucio
15:00h	Homenagem aos <i>matachines</i> falecidos desde a última edição do Carnaval. Missa no Templo da Candelária Orador: Marcos Orlando Trejos Montoya
	Concerto à vida: “Quarteto de <i>Bronces y Lizbeth de los Ríos</i> ”
	Desfile ao cemitério: <i>Junta, matachines</i> e povo em geral
17:00h	Caminhada: “Atrás dos vestígios dos <i>matachines</i> ”
	Operação Limpeza Ato simbólico que indica a disposição de nosso povo para acolher aos próprios e visitantes
19:00h	Maratona do Diabo Competição de caráter nacional pelas principais ruas da cidade
22:00h	Premiação Maratona do Diabo
23:30h	Atos que protocolam o Carnaval 2011 Hinos da Colômbia, Riosucio, Carnaval Declaração do início de nossa Magna Festa Praça da Candelária

DIA 7 DE JANEIRO (SEXTA-FEIRA)	PRIMEIRO DIA – CARNAVAL INFANTIL
00:00h	Alegre despertar: Inicia – Sai da Sede da <i>Junta del Carnaval</i> , Prefeitura, Normal, Avenida 7 de Agosto, Avenida os Fundadores, Igreja

	São Sebastião, <i>La Fontana, El Cura</i> , Rua do Comércio, Rua 8ª, Esquina <i>Afonso Kumis</i> , Palco <i>Curramba</i> . Finaliza – Praça da Candelária
2:00h	<i>Verbena popular</i> . Orquestra. Praça da Candelária
7:00h	Alvorada Infantil. Participação das crianças em seu dia
9:00h	Oficina de decoração de Máscaras. Participação de todas as crianças. Praça da Candelária
10:00h	Maquiagem para as crianças. Local: quiosque Praça São Sebastião. Organização: <i>Confamiliares</i>
11:00h	Abertura da Exposição de Artes Plásticas do artista <i>riosuceño</i> Mestre Hernán Peláez – Centro Cultural Colômbia
12:30h	Extraordinário Desfile de <i>Cuadrillas</i> Infantis Inicia: Clube Colômbia (Encontro das <i>Cuadrillas</i> em sua respectiva ordem de chegada sobre a <i>Carrera 5ª</i> , endereço Maria Auxiliadora). <i>El Chispero</i> , Banco Bogotá, <i>La Vienesa</i> , Prefeitura, Palco <i>Curramba</i> , <i>Alfonso Kumis</i> , <i>Las Olayas</i> , Banco Agrário, Rua Real do Comércio, <i>El Cura</i> . Finaliza: Palco principal de São Sebastião
14:00h	Apresentação das <i>Cuadrillas</i> infantis Palco de São Sebastião. Palco da Candelária
18:00h	Espectáculo especial de títeres: “ <i>Dulcita y el Burrito</i> ” de Luis Ángel Mendoza. Organização: <i>Confamiliares</i> . Palco São Sebastião
19:00h	Primeiro Encontro de <i>Chirimías</i> . Palco de São Sebastião <i>Grupo Saqueazipa</i> . Praça da Candelária
20:00h	Imposição do <i>Cordón del Carnaval</i> , máxima condecoração que outorga a <i>Corporación Carnaval de Riosucio</i> . Praça de São Sebastião
20:30h	Apresentação do dueto <i>Café y Anís de Neiva</i> . Praça de São Sebastião
21:00h	Apresentação de Danças Folclóricas <i>Cañamomo y Lomapietra</i> . Loaiza Tamaraca de Batero. Praça da Candelária
21:30h	Música <i>Llanera</i> Grupo <i>Canar del Llano</i> de Miller Santanilla. Praça de São Sebastião

22:30h	Apresentação da <i>Agrupación Sonora Ocho</i> . Praça da Candelária
00:00h	<i>Verbena</i> Orquestra. Praça da Candelária <i>Verbena</i> Orquestra. Praça de São Sebastião

DIA 8 DE JANEIRO (SÁBADO)	SEGUNDO DIA
5:00h	Primeira grande Alvorada. Inicia: em Obras Públicas, <i>Actuar</i> , Prefeitura, <i>Los Pinos</i> , Rua Real do Comércio, lado direito da Praça de São Sebastião. Finaliza: Palco Praça de São Sebastião
6:00h	Primeiro <i>Conjuro</i> do Amanhecer. Palco Praça de São Sebastião
10:30h	Homenagem à comida típica <i>riosuceña</i>
12:00h	<i>Conjuro</i> do Meio Dia. Praça da Candelária. Explosão de pólvora. Apresentação de <i>Chirimías</i>
13:30h	Grande Entrada de Colônias Inicia: no novo Palácio da Justiça (Antigo Centro de Desenvolvimento Humano), Avenida <i>El Ciprés</i> , Avenida As Américas, Casa de Repouso, 7 de Agosto, Esquina da Normal, <i>La Macarena</i> , <i>La Vienesa</i> , Banco de Bogotá, <i>El Chispero</i> , <i>La Fontana</i> , <i>El Cura</i> , Rua Real do Comércio, Banco Agrário Finaliza: no palco Praça da Candelária
15:30h	Homenagem aos paisanos. Praça da Candelária, Degustação de licores típicos, <i>guarapo</i> , vinhos artesanais. Mesclados com música <i>parrandera</i> . “ <i>Los Príncipes de la Parranda</i> ”
16:30h	Encontro de <i>Chirimías</i> . Grupo convidado: Fundação Folclórica <i>Suyay</i> de Cali. Praça da Candelária
18:00h	<i>Conjuro</i> do Entardecer. Praça de São Sebastião
19:30h	ENTRADA TRIUNFAL DE SUA MAJESTADE O DIABO Inicia: nas Colinas, Avenida Os Fundadores, Avenida 7 de Agosto, Casa de Repouso, Palco <i>Curramba</i> , <i>Alfonso Kumis</i> , Banco Agrário, Rua Real do Comércio, <i>El Cura</i> , lado esquerdo da Praça São Sebastião Finaliza: Palco Praça de São Sebastião

21:30h	Saudação ao Diabo do Carnaval. Praça São Sebastião
22:30h	Apresentação das Caravanas Palco de São Sebastião Palco da Candelária
23:30h	Hernán Darío e seus <i>Muchachos Decentes</i> Palco de São Sebastião
	<i>Show Musical Brisa Marina</i> Palco da Candelária
1:00h	<i>Verbena</i> Orquestra Palco da Candelária Palco de São Sebastião

DIA 9 DE JANEIRO (DOMINGO)	TERCEIRO DIA – DIA ESPLENDOROSO DE CUADRILLAS DE ADULTOS
10:00h	Queima de Pólvora. Elevação de balões sintéticos. <i>Chirimías</i>
11:00h	Grandioso Desfile de <i>Cuadrillas</i> de Adultos Inicia: Esquina 7 de Agosto com Avenida Fundadores, encontro das <i>Cuadrillas</i> em sua respectiva ordem de chegada a partir da casa de Dom Julio Barahona para baixo pelo lado direito (descendo), avança pela Avenida 7 de Agosto, Casa de Repouso, Palco <i>Curramba</i> , <i>Olayas</i> , Bando Agrário, Rua Real do Comércio, <i>El Cura</i> Finaliza: Palco principal Praça São Sebastião
13:00h	Apresentação das <i>Cuadrillas</i> . Palco de São Sebastião, Palco da Candelária e nas <i>Casas Cuadrilleras</i>
1:00h	<i>Verbena</i> Palco da Candelária
	<i>Verbena</i> Palco de São Sebastião

DIA 10 DE JANEIRO (SEGUNDA-FEIRA)	QUARTO DIA – DIA DA CONFRATERNIDADE RIOSUCEÑA
5:00h	Alvorada Inicia: na esquina família Londoño Narváez, Oscar Salazar, Clube Colômbia, Rua Real do Comércio, <i>Olayas</i> , <i>Actuar</i> Finaliza: Praça de Bandeiras, Praça da Candelária
10:00h	Desfile da Confraternidade <i>Riosuceña</i> Inicia: Bairro <i>Los Alamos</i> , Esquina de <i>Cosmitet</i> , <i>La Macarena</i> , Seda da Junta, Palco <i>Curramba</i> , <i>Alfonso Kumis</i> , Banco

	Agrário, Rua Real do Comércio, Rua de <i>Merca Plaza, El Chispero</i> Finaliza: no palco principal de São Sebastião
11:30h	Apresentações artísticas e culturais das comunidades rurais <i>Riosuceñas</i> no Proscênio da Praça de São Sebastião
15:00h	Desfile ao Circo de Touros <i>Arenas del Ingrumá</i> , Bandas Musicais, <i>Chirimías</i> . Saída: Sede da <i>Junta del Carnaval</i>
15:30h	Primeira Grande Corrida Popular co touros de <i>Chinú</i> (Córdoba) para <i>manteros</i> , toureiros e espontâneos
18:00h	Ritual do Fogo Encontro de <i>Chirimías</i> : Grupo “ <i>Son Cultura</i> ” de Buenaventura. Palco da Candelária
19:30h	<i>Desfile de Faroles</i> e Encontro de Diabos Ato Tradicional do Carnaval, participam todas as <i>cuadrillas</i> que se apresentam no domingo, todas as <i>barras</i> e o povo em geral, todos luzindo seus disfarces. Inicia: Esquina Casa de Dom Joaquín Rodríguez, <i>La Fontana, El Cura</i> , Rua Real do Comércio, <i>Alfonso Kumis</i> , Palco <i>Curramba, Actuar</i> Finaliza: Sede <i>Junta del Carnaval</i>
20:30h	Coroação da Rainha da Confraternidade <i>Riosuceña</i> Proscênio Praça de São Sebastião
21:00h	Riosucio canta ao Carnaval. Apresentação dos melhores músicos <i>Riosuceños</i> . Praça de São Sebastião Batizo do <i>Riosuceño</i> Adotivo, participação folclórica do Grupo “ <i>Ibaná</i> ” de música andina. Praça da Candelária
22:00h	Noites de <i>Ingrumá</i> , evento tradicional de Jogos Pirotécnicos Apresentação do Grupo “ <i>Son Cultura</i> ” de Buenaventura e Grupo “ <i>Canto Arena</i> ” Praça da Candelária
23:00h	Tomás Trejos e seu Grupo “ <i>Los Mero Mero</i> ” Praça de São Sebastião Apresentação do Quarteto Imperial Praça da Candelária
1:00h	<i>Verbena</i> popular. Orquestra Praça da Candelária <i>Verbena</i> popular. Orquestra Praça de São Sebastião

DIA 11 DE JANEIRO (TERÇA-FEIRA)	QUINTO DIA – DIA DO DISFARCE SOLTO
5:00h	Alvorada Inicia: Palco principal de São Sebastião, <i>El Chispero</i> , Banco de Bogotá, <i>La Vienesa</i> , Prefeitura, <i>Los Pinos</i> , <i>Los Olayas</i> , <i>Actuar</i> , Praça de Bandeiras Finaliza: Palco principal da Candelária
14:00h	Apresentação da Obra “ <i>El Convite de los Héroes</i> ” Praça da Candelária
15:00h	Desfile ao Circo de Touros <i>Arenas del Ingrumá</i>
15:30h	Segunda Grande Corrida Temporada, 6 touros bravos da pecuária <i>Chinú</i> (Córdoba)
16:00h	Música <i>Parrandera</i> , conjuntos da região Praça da Candelária
18:30h	Encontro de <i>Chirimías</i> , Praça de São Sebastião Grupo convidado: <i>Kaypi-Manta</i> de Manizales
19:30h	Grandioso desfile do Disfarce Solto. Riosucio rende tributo a seu Carnaval. Ato de multidões onde todos demonstraremos ante o mundo o que significa para nós nossa tradição, todo um povo luzindo seu disfarce Inicia: na Casa de Repouso, Palco <i>Curramba</i> , <i>Actuar</i> , <i>La Vienesa</i> , Banco de Bogotá, <i>El Chispero</i> , <i>La Fontana</i> , <i>El Cura</i> , Rua Real do Comércio, Banco Agrário Finaliza: Praça de Bandeiras
21:00h	<i>L’agua</i> apresenta com a <i>Danza se vive el Carnaval</i> – Carnaval de Riosucio 2011
21:30h	Música Mexicana, <i>Mariachi Tequilatino</i> Palco de São Sebastião
22:00h	<i>Los Terrícolas</i> , música dos anos 60 Praça de São Sebastião
22:30h	Danças Argentinas, Tango, Milonga, Fox Agrupação de Manizales Praça da Candelária
23:00h	Apresentação Agrupação <i>Kaypi-Manta</i> de Manizales
00:00h	<i>Verbena</i> popular. Orquestra Praça da Candelária
	<i>Verbena</i> popular. Orquestra Praça de São Sebastião

DIA 12 DE JANEIRO (QUARTA-FEIRA)	SEXTO DIA – ÚLTIMO DIA
5:00h	Quinta Grande Alvorada Inicia: na Sede da <i>Junta</i> , Palco <i>Curramba</i> , <i>Alfonso Kumis</i> , Rua Real do Comércio, Banco de Bogotá, lado direito da Praça de São Sebastião Finaliza: Palco de São Sebastião
11:00h	Desfile do <i>Calabazo</i> . Homenagem a nossa bebida tradicional, degustação de <i>guarapo</i> , conjunto folclórico Consagração do <i>Guarapo</i> Palco de São Sebastião
15:00h	Desfile ao Circo de Touros <i>Arenas del Ingrumá</i>
15:30h	Terceira e última Grande <i>Corraleja</i> de Touros, 6 touros da pecuária <i>Chinú</i> (Córdoba) Apresentação de Danças Folclóricas da região Praça de São Sebastião
19:30h	Apresentação da vocalista Liliana Castaño Palco da Candelária
21:00h	Grupo de música andina de Richard García
22:00h	Desfile e enterro do <i>Calabazo</i> Inicia: Antiga sede do Carnaval, <i>El Cura</i> , Rua Real do Comércio, Palco de <i>Curramba</i> , <i>Actuar</i> , Praça de Bandeiras Finaliza: Palco principal da Candelária
23:00h	Testamento e Queima do Diabo
00:00h	Fim do Carnaval de Riosucio 2011

PROGRAMAÇÃO – BAJADA DE REYES 2011

OLLANTAYTAMBO – PERU

DIA 5 DE JANEIRO (QUINTA-FEIRA)	VÉSPERA
4:00h	Peregrinação do Povo e congregação à Marcacocha, concentração <i>Capilla de Niño Samachina</i>
6:00h	Chegada dos peregrinos à <i>Capilla de Marcacocha</i>
6:30h	Partida à Ollantaytambo da Imagem do <i>Niño Melchor</i>
11:00h	Missa de Chegada do <i>Niño Melchor</i> , a cargo de Antony Pedro Ore Gibaja, Piero Meza Gibaja, Yefferson Yoshet Meza Gibaja, na <i>Capilla de Niño Samachina</i>
14:30h	Apresentação de danças diante do <i>Mayordomo General</i> da Festividade
15:00h	Arranjo floral a cargo dos <i>Carguyoq</i> do Dia Central Srs. Alan Loayza Carrión e Gloria Pinedo Bravo
17:00h	Encontro dos <i>Niños</i> na Praça de Armas do Distrito
18:00h	Missa de Véspera a cargo da <i>Carguyoq</i> da Dança <i>Negrillos</i> , Srta. Liz Yeni Palomino Huamán
19:00h	Procissão do <i>Templo Santiago Apóstol</i> à <i>Capilla de Niño Samachina</i>
20:30h	Apresentação de Danças em <i>Niño Samachina</i> , de acordo com a ordem estabelecida
21:00h – 00:00h	<i>Velada</i> a cargo da Dança <i>Sinkuy</i>

DIA 6 DE JANEIRO (SEXTA-FEIRA)	PRIMEIRO DIA – DIA CENTRAL
5:00h – 6:00h	<i>Alba</i> e traslado dos <i>Niños</i> da <i>Capilla de Niño Samachina</i> ao <i>Templo Santiago Apóstol</i> , com a participação de todas as Danças
7:00h	Missa a cargo do <i>Carguyoq</i> da Dança <i>Qhapaq K'achampa</i> Sr. Saúl Willian Palma Herrera
8:00h	Missa a cargo do <i>Carguyoq</i> de Corrida de Touros Sr. Martín Huamán e Esposa
10:00h	Missa Central a cargo dos <i>Carguyoq</i> Srs. Alan Loayza Carrión e Glória Pinedo Bravo
11:30h	Procissão e apresentação de <i>Wallatas</i> na Praça de Armas do Distrito
12:00h	Troca dos <i>Carguyoq</i> para o ano de 2012

12:30h	Apresentação de Danças em <i>Niño Samachina</i> , de acordo com a ordem estabelecida
15:00h	Grande Corrida de Touros a cargo do <i>Carguyoq</i> Sr. Martín Huamán e Esposa
16:00h	Arranjo floral a cargo do <i>Carguyoq</i> do Segundo Dia Sr. Justino Ayala Titito e Esposa Grimaldina Guerra Chalco
17:00h – 18:00h	<i>Velada</i> a cargo da <i>Mayordomía</i> do Dia Central
20:00h – 22:00h	<i>Velada</i> a cargo da <i>Mayordomía</i> de Corrida de Touros
22:00h – 00:00h	<i>Velada</i> a cargo da Dança <i>Qhapaq K'achampa</i>

DIA 7 DE JANEIRO (SÁBADO)	SEGUNDO DIA
5:00h – 6:00h	<i>Alba</i> e traslado dos <i>Niños</i> da <i>Capilla de Niño Samachina</i> ao <i>Templo Santiago Apóstol</i> , com participação de todas as Danças
7:00h	Missa a cargo do <i>Carguyoq</i> da Dança <i>Wayllascha</i> Sr. José Luis Ochoa Silva e Esposa Janet Lupaca Mendoza
8:00h	Missa a cargo do <i>Carguyoq</i> da Dança <i>Chucchu</i> Sr. Luter Monteagudo Carazas e sua mãe Sra. Modesta Claudia Carazas de Monteagudo
10:00h	Missa Central do Segundo Dia a cargo do <i>Carguyoq</i> Sr. Justino Ayala Ttito e Esposa Grimaldina Guerra Chalco
12:00h	Procissão e apresentação de Danças na <i>Capilla de Niño Samachina</i>
18:00h – 20:00h	<i>Velada</i> a cargo do <i>Mayordomo</i> do Segundo Dia
20:00h – 22:00h	<i>Velada</i> a cargo da Dança <i>Chucchu</i>
22:00h – 00:00h	<i>Velada</i> a cargo da Dança <i>Negrillos</i>

DIA 8 DE JANEIRO (DOMINGO)	TERCEIRO DIA – BENÇÃO E KACHARPARY
5:00h – 6:00h	<i>Alba</i> e traslado dos <i>Niños</i> da <i>Capilla de Niño Samachina</i> ao <i>Templo Santiago Apóstol</i> , com participação de todas as Danças
10:00h	Missa de Bênção a cargo da <i>Mayordoma</i> Sra. Eusebia Rios de Huilca e Esposo Porfirio Huilca Ata
11:30h	Procissão

12:00h	Benção dos <i>Niños</i> ao Povo de Ollantaytambo, congregação e despedida dos <i>Niños</i>
12:30h	Apresentação das Danças na <i>Capilla de Niño Samachina</i>
14:00h	<i>Velada</i> em honra ao <i>Niño Melchor</i> , com participação da população
	<i>Cerahuñkuy</i> e Corrida de Touros recriada a cargo das Danças <i>Wayllascha</i> e <i>Herrero</i>
	Grande <i>Cacharpary</i> com apresentação de artistas folclóricos

DIA 9 DE JANEIRO (SEGUNDA-FEIRA)	ÚLTIMO DIA
7:00h	Retorno do <i>Niño Melchor</i> à <i>Capilla de Marcacocha</i> com a participação da congregação

ANEXO C

TEXTOS *MATACHINESCOS*

CARNAVAL DE RIOSUCIO – 2011

TRAGICOMEDIA CARNAVALESCA “Otilio El Furioso”

(por Sofia Días Bueno – *Matachín chín chín*)

Riosucio, 13 de enero de 2011

Hubo en este Carnaval
Un tal “**OTILIO EL FURIOSO**”
Que en el proscenio hizo el **OSO**
En una explosión final.

Por su gran investidura
El **DIABLO** em postrer legado
Viendo a Otilio tan fregado
Quiso dejarle cordura.

Y esto fue lo acontecido,
Pues en bestial estallido
Se le salió el apellido
Ante mi pueblo querido.

Reventó cual volador
Como culebra toriada
Fue tremenda la vaciada
Encegueció de furor.

Y como un triste pateta
Vociferó con despecho
No hay derecho, no hay derecho
¡Nos armó la pataleta!

Pero que estupenda farsa
Ver un ego tan inflado
Por un alfiler pinchado
¡Mejor que cualquier comparsa!

Era cosa bien sabida
Que este viejo medio loco
Perdiera de todo el coco
E hiciera en falso salida.

MORALEJA

Oye “Ilustre” Presidente

Mucho cuidado mi hermano
No se te vaya la mano
Cuando el pueblo este presente!

Diste papaya a la lata
Pues en este Carnaval
Tu rabieta fue fatal
¡METISTE TODA LA PATA!

SALUDO A SU MAJESTAD EL DIABLO DEL CARNAVAL

Matachines oferentes:

OTILIO VELASQUEZ C. Presidente Junta
ALBERTO OSPINA A. Alcalde Junta
ALVARO H. GONZALEZ C. Cord. Matachines

Voz del Diablo:

ENRIQUE SANCHEZ TABORDA

Autor libreto:

ENRIQUE SANCHEZ TABORDA

Riosucio, Caldas 8 de enero de 2011

PRESIDENTE

Salve rey de los infiernos,
Nos complace tu llegada
A Riosucio, tu morada,
Por instantes poco eternos.

Hoy tu Riosucio, te aclama
Y se inclina reverente,
Demostrándote ferviente...
Que todo el pueblo te ama.

Y por ello, estas proclamas,
Con calor de bienvenida:
Salve! Placer de la vida,
Rey del Averno y sus llamas.

COORDINADOR

Pido permiso don Diablo,
Para darte mí saludo,
Vienes cansa' o, no lo dudo!
Pero este dialogo, entablo.

Cuatro años sin tu presencia,
Y sabes de lo que hablo...
Dos mil nueve, no hubo Diablo,
Ni Alcaldía, ni Presidencia.

Nos remordió la conciencia,

Semejante desacato...
Tu transformado en un GATO!
Sin poder, ni corpulencia.

ALCALDE

Les falló la inteligencia...
Pretendiendo renovarte,
Aunque no pido el descarte...
Fue por ahorrar, en Gerencia!

Mí don Diablo, qué indecencia...
Te llenaron de aserrín...
Escultor filipichín,
Con ínfulas de sapiencia.

Te suplico mil perdones...
Por tanta vergüenza ajena,
Este oprobio causó pena...
Pero no nos abandones!

PRESIDENTE

Qué pavor! Qué confusión!
Ser molestos, no es el tema,
Tampoco crear dilema,
Ni ofenderte es la intención.

Lo pasado, ya pasado!
Bendigamos el presente...
Te veo jovial, gratamente,
Fortachón y remozado.

Pero estoy preocupado,
Al ver tu ceño fruncido,
Culpa mía, no ha sido,
Que te hayan vilipendiado.

COORDINADOR

Estás en todo el derecho,
De sentir rabia y encono,
Tu trono en el abandono
Y tu mandato maltrecho!

Aquella Junta, al acecho
De poderes personales...
Opacó tus carnavales
Y perdió el rumbo... de hecho!

Pero, h́ablanos por Dios!
Saluda al pueblo extasiado...
Que esta noche entusiasmado,
Clama por oír tu voz.

DIABLO
(carcajada)

No vengo en esta ocasi3n
A escuchar tanto lamento
Esa junta del momento
No tiene mi bendici3n!

Ellos saben, quienes son...
Al infierno ya bajaron...
De hecho alĺa se quedaron
Es muy obvia la raz3n

Es por ello mi mandato...
No se hable mas de esa Junta...
Que quede hasta la coyunta,
Por su error y desacato

Hoy me siento, complacido,
Ver mis huestes infernales
Disfrutando carnavales...
En Riosucio florecido!

Que a pesar de los pesares,
Altivos ha mantenido,
El Carnaval tan querido,
Y el cantar de sus cantares.

Veo calles engalanadas
De embriagantes princesas,
Y primorosas diablasas,
Como en un cuento de hadas!

PRESIDENTE

Has llegado, color rojo
Torso, de ni3o mimado
Por Gonzalo, bien armado
Pero con cara de enojo

DIABLO
(carcajada)

Mi color, es especial
Tirando a rojo Luzbel

Pues Gonzalo y su pincel
Retornan al Carnaval

ALCALDE

Oh! demonio, fiel Viruñas,
Tu paruma, descocada
Insinúa una mirada,
Desde la pubis a tus uñas

DIABLO

Lo hago como gomelo
Tetillas en oro fino
Quiero ser un buen sardino
Sin engominar mi pelo

Mis manos la flauta tocan,
Mi rostro bien parecido
A las niñas que han crecido
Muchos anhelos provocan!

COORDINADOR

Oh! Diablo, no te enamores
A ciegas, puedes coger
Del sida su padecer
O en la cintura... dolores

PRESIDENTE

Si no hay preservativo,
A la buena no te vayas,
Aun la Junta con sus fallas
Te pide ser preventivo

ALCALDE

Sabemos vienes con ganas,
De enrazar en riosuceña,
O en una dama fuereña
Que te herede aunque sean canas

PRESIDENTE

Diablo señor consentido
Perdóname mi imprudencia...
No notas que presidencia
Otra vez he repetido?

(carcajada)

DIABLO

Yo nunca te eche al olvido
Mi moreno defensor
Sos del carnaval cultor
Y te vivo agradecido

Me encantas hayas repetido
Dirigencia Carnaval
Yo sé que no lo haces mal
Para mí, eres consentido

Pero Otilio te pregunto
Que nos paso con lorito,
Por un solo aguardientico
Casi lo vuelven difunto

Esos brabucones natos
En mi ciudad, son el yerro
Hoy los condeno al destierro...
Por infames chichipatos

Para lorito: mi abrazo
Mi figura lo transnocha
Y abajo en la paila mocha
Lo recuerda este amigazo

ALCALDE

Te solicito Satanas
Un saludo, a los del Parque,
A Curramba, no lo dudo,
Y a los 30 que son mas!

DIABLO

(carcajada)

A mis barras todas bellas...
A familias, y Cuadrillas,
Matachines maravillas
Y tantas bellas doncellas

Para mi hermosa ciudad...
Y toda la junta en pleno
Un saludo bien a meno
Mi reinado y mi heredad...

COORDINADOR

Oiga diablo... a matachines,
No nos piensa saludar...?
Nuestra voz, es tu cantar
Con notas de querubines

DIABLO

Alvarito...metelón
Acucioso siempre estas...
Este diablo Satanás
Te ve menos barrigón...

Aprovecho la ocasión...
Y pregunta este demonio
Es tu nuevo matrimonio
O fue la liposucción?

A tus matachines quiero
Enviar notorio saludo...
Seguro estoy no lo dudo
Es un abrazo sincero

PRESIDENTE

Oh! Mi rey del Carnaval...
Reitero la bienvenida
Am tu tierra tan querida
Que te saluda cordial

Acatamos tus mandatos
Fieles a tu devoción...
Estas en vuestra mansión...
Somos servidores gratos

Admiramos atributos,
Y toda tu fantasía
Que nos trae tu alegría
Y por eso te cantamos!

Nuestro himno y las canciones
Del glorioso carnaval
Salve monarca infernal
Son tuyos los corazones

DIABLO

Gracias pueblo querendón
Carnavaleros queridos
Sois todos mis consentidos...

Y os otorgo el perdón

Declaro con emoción
A Riosucio mi morada
Una semana, no es nada
Para tan ardua gestión

Que en registro notarial
Se firme pues mi sentencia
Bienvenida... concurrencia
Y que viva el Carnaval

ANEXO D

FOLIA DE REIS (VOLTA REDONDA – BRASIL)

Fotos: Aressa Rios



Mestre Luizinho.



Palhaço da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda.



Palhaços da Folia do Mestre Luizinho.



Palhaço Cocó (Júlio César).



Palhaço Cocó (Júlio César) fardado.



Mestre Luizinho (esq.) e Candó (dir.).



Palhaço da Folia do Mestre Tuel.



Folia do Mestre Tuel (Encontro de Folia de Reis de Volta Redonda – RJ).



Palhaço com farda de farrapo.



Aprendiz de palhaço.



Palhaços durante Encontro de Folia em Volta Redonda.



Palhaço com farda rodada.

CARNAVAL DE RIOSUCIO (RIOSUCIO – COLÔMBIA – 2011)

Fotos: Aressa Rios



Barracão de *Los 30*, com a imagem da *Diabla* sendo construída.



Criador e criatura: Beto Guerrero, inventor da *Diabla*, trabalhando em sua construção.



Corpo da *Diabla* em de pintura.



Finalização da cabeça da *Diabla*.



Desfile de Cuadrillas Infantiles. Desfilando a Cuadrilla Infantil El Carnaval en un Pais de Maravillas.



Cuadrilla Infantil El Carnaval en un Pais de Maravillas.



Cuadrilla Infantil Fiesta Matachinesca.



Matachines da Cuadrilla Infantil Fiesta Matachinesca. Banda com músicos ao fundo.



Músico da banda que acompanha uma *cuadrillas* com sua tuba.



Desfile de Colônias. Colônia riosucenha durante o desfile.



Detalhe do carro durante o Desfile de Colônias.



Família *Los Pavos* durante o Desfile de Colônias.



Colônia da Família *Los Pavos* desfilando.



Entrada triunfal do *Diablo*.



Alegoria do *Diablo* sendo acompanhada pela multidão em direção à Praça São Sebastião.



Rua do Comércio tomada pela multidão de pessoas que acompanham a chegada da imagem do *Diablo*.



Mascarado de *diablo*.



Mascarado com máscara veneziana e *Chuck*.



Desfile de *Cuadrillas de Mayores*.



Máscara de *cuadrillero* da *Cuadrilla Pinceladas de Magia y Color*.



Cuadrilla de Mayores Reyes del Infierno.



Cuadrilla Enjambre en Carnaval durante o desfile.



Indígena com seu pututu durante o desfile de Cuadrillas de Mayores.



Alienígenas durante o desfile de Cuadrillas de Mayores.



Abanderado.



Diablo entronizado na praça São Sebastião.



Rua do Comércio, única ligação entre as duas praças e local onde ficava a antiga cerca.



Circo de Toros, onde acontecem as corralejas.



Touro durante a corraleja.



Desafiando o touro.



Diablo e seu boneco diablito.



Disfarce de Carnaval.



Mascarado com indumentária similar ao palhaço de Folia, no Carnaval de Riosucio.



Detalhe das costas da indumentária, lembrando a farda de farrapo do palhaço de Folia.



Mascarado de *diablo* com crianças.



Mais um *diablo*.



Onde tem Carnaval tem *clown*.



E onde tem *clown* tem criança.



O diabo e a freira.



Matachín Caremusgo (Aníbal Alzate) durante o Desfile e Enterro do *Calabazo*.



Viúvas durante Desfile e Enterro do *Calabazo*.



Os super heróis *Mega Porrón* e *Guarapoman* no desfile.



Calabazo a ser enterrado após o desfile.



Mascarado e, ao fundo, o *calabazo* da *Barra de Curramba*.



Calabazo da Barra de Curramba.



Palhaço durante o Desfile e Enterro do Calabazo.



Diablito durante o Desfile e Enterro do Calabazo.



Detalhe dos sinos na cintura do diablito.



Réplica da imagem do *Diablo*.



Réplica da imagem do *Diablo* sendo queimada.



Diabla sendo queimada.



Beto Guerrero em seu ateliê.



Local onde foi enterrado o calabazo.



Doce Sofia...*Matachín chín chín.*

BAJADA DE REYES (*OLLANTAYTAMBO – PERU – 2012*)

Fotos: Aressa Rios



Capela do *Niño Melchor* em Marcacocha.



Índio de Patacancha.



Índios de Marcacocha e Patacancha com a imagem do *Niño Melchor*, em Marcacocha.



Índio soprando o *pututu*.



Devota carregando a imagem do *Niño Melchor* durante a peregrinação de Marcacocha a Ollantaytambo



Índio protegendo a imagem.



Pés de peregrina.



Visita à casa de devoto durante a peregrinação.



Niño Melchor em visita à casa de devoto.



Tigela com *palo santo* e ervas aos pés da imagem do *Niño*.



Imagem do *Niño Melchor* em visita a outra casa de devoto durante a peregrinação.



Peregrinos voltando de Marcacocha em direção à Ollantaytambo, passando em meio às ruínas Incas.



Carregando a imagem do *Niño Merchor*. À esquerda, Mário Húman Ayala, *Mayordomo General*.



Porta da *Capilla Niño Samachina*, Ollantaytambo.



Detalhe da entrada da *Capilla Niño Samachina*, decorada com doces e brinquedos.



Virando a esquina e dando de cara com esse nariz! Mascarado da dança tradicional *Herreros*, Ollantaytambo.



Mascarados da dança tradicional *Herreros*, chegando à Praça de Armas de Ollantaytambo.



Os *Chucchus* chegando à *Capilla Niño Samachina*.



Chucchu entrando na *Capilla Niño Samachina* e ajoelhando diante da imagem do *Niño Melchor*.



Mascarado *Qhapaq Qolla* descansando em frente à capela.



Mascarados da dança *Qhapaq K'achampa* durante apresentação para o *Mayordomo General*.



Detalhe da máscara de um dançarino *Qhapaq K'achampa*.



Mascarados da dança *Sinkuy* caminhando e dançando em direção à *Capilla Niño Samachina*.



Dançantes *Sinkuy* apresentando-se para o *Mayordomo General*.



Apresentação dos *Negrillos* para o *Mayordomo General*.



Detalhe da máscara, indumentária e instrumento musical dos *Negrillos*.



Imagens dos *Niños Melchor, Gaspar e Baltazar* em procissão na Praça de Armas para o *Encuentro de los Niños*.



Mascarados da dança *Qhapaq K'achampa* diante do *Templo Santiago Apóstol*.



Detalhe da máscara dos *Qhapaq K'achampa*.



Mascarados dentro do *Templo Santiago Apóstol*.



Qhapaq K'achampa dançando na Praça de Armas.



Detalhe da indumentária, máscara e chicote dos K'achampa.



Pequenos aprendizes e grandes chicotes. Desafio de chicotes entre pequenos K'achampas.



Procissão das três imagens dos Niños Gaspar, Melchor e Baltazar, respectivamente, do Templo Santiago Apóstol à Praça de Armas, para o Cambio de los Carguyoq.



Niño Baltazar.



Niño Melchor.



Niño Gaspar.



A Enfermeira e a Morte da dança Chucchu na capela.



Chucchus com a Morte e a Enfermeira durante a dança em frente à Capilla Niño Samachina.



Após a dança, a brincadeira dos *Chucchu* de trocar pancadas com os sacos de farinha.



Dançantes da tradicional dança *Wayllascha* apresnetando-se diante da *Capilla Niño Samachina*.



Qhapaq Qolla trocando chicotadas após a dança.



Dançantes *Wallata* durante apresentação na frente da *Capilla Niño Samachina*, simulando o voo da ave de mesmo nome.



Dançantes *Wallata*, de Patacancha.



Sinkuy durante apresentação armando uma estrutura similar ao pau de fitas durante a dança.



Após a dança, o tradicional jogo de bolas dos *Sinkuy*. Na foto, uma mulher da plateia arremessando uma bola durante o jogo.



Mascarado *Sinkuy* chamando a plateia para o jogo de bolas.



Mascarado *Sinkuy* recebendo o dinheiro das apostas do jogo.



Negrillos dançando diante da Capilla Niño Samachina.



Dança dos Negrillos, utilizando seu instrumento musical.



Detalhe do sapato com guisos, de um dançante Negrillo.



Dança Qhapaq K'achampa apresentando-se diante da Capilla Niño Samachina.



Dança guerreira *Qhapaq K'achampa*.



Após a dança dos *K'achampa*, as chicotadas!



Herreros dançando diante da *Capilla Niño Samachina*.



Após a dança, a brincadeira dos *Herreros* de pegar alguém da plateia e dar nós em seus cadarços.



Wayllascha brincando de tourear.



Imagem do *Niño Melchor* chegando de volta à sua capela em Marcacocha.



Despedida da imagem do *Niño Melchor*, em Marcacocha.



Vale de Patacancha.