

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
Centro de Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Aressa Rios

**A performance do palhaço e da Folia de Reis no Vale do Paraíba:  
jogo e ritual – a tradição em transformação**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.  
Orientador: Profº Dr. José Luiz Ligiéro Coelho

Rio de Janeiro  
Agosto de 2009

Aressa Rios

**A performance do palhaço e da Folia de Reis no Vale do Paraíba:  
jogo e ritual – a tradição em transformação**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Profº Dr. José Luiz Ligiéro Coelho

Rio de Janeiro  
Agosto de 2009

## DEDICATÓRIA

*“Como um trem para uma estrela...”*

Antonin Artaud

Dedico este trabalho a todos aqueles que acreditaram em mim, que sonharam os meus sonhos, que alçaram vôo comigo, encorajando-me a ir alto e longe. A todos aqueles que, ao longo da vida, no caminho percorrido até aqui, me fizeram entender que o elemento humano, quando transformado em arte, gera expressões extremamente ricas e verdadeiras, porque não possui a moldura rígida do sistema, porque não se encaixa em adequações, porque não pode ser medido, apenas sentido...na pele, no sangue, no coração! Esse elemento humano que confere vida, graciosidade e leveza às nossas ações e que nos dá a dimensão real de cada coisa, tornando-nos capazes de distinguir o artificial do natural e vital.

Dedico a todos os foliões que conheci ao longo dessa caminhada, principalmente aos da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, os quais acompanho há 7 anos, fechando assim um ciclo junto à Folia. Em especial ao mestre Luizinho, companheiro de andanças.

Dedico a toda minha família, base sólida, raiz forte, força bruta! Principalmente ao meu pai Paulo, no seu esforço sincero e permanente de entender o meu mundo e apoiar minhas escolhas; ao tio Carlos Henrique, inspiração e exemplo de paixão pela arte e pelo ser humano e que me conhece como nem eu mesma saberia explicar; e à minha mãe Celeste, incansável companheira e parte fundamental de mim. Pessoas que me dão suporte para que eu possa prosseguir nessa jornada.

Dedico, em memória, ao meu avô Toninho, à música de seu trombone de vara na banda “Os Pára-quedistas”, que não cheguei a ouvir, mas que posso sentir na lembrança dos boleros, valsas, cantigas, serestas e toadas que ele costumava assoviar e cantar. Melodias para suas poesias...

Em memória, dedico também à minha avó Sybila, aos seus giros de baiana da Mocidade Independente de Padre Miguel, que não cheguei a ver, mas pude girar ao seu lado nas brincadeiras de criança, na curiosidade de saber como era ser uma baiana.

Para todos aqueles que me levaram para ver a vida e todas as coisas maravilhosas que o ser humano, em sua forma singular, criativa e dinâmica, é capaz de criar, sem nunca tirar os pés do chão; que me levaram para ver a Folia de Reis passando pelas ruas. Para vocês, dedico este trabalho, o produto mais sincero e verdadeiro do que penso e sinto, como uma forma de retorno a todos que incansavelmente me deram suporte emocional (e financeiro) nessa jornada rumo à concretização dos meus sonhos, que não são poucos!

## AGRADECIMENTOS

A todos os meus amigos e amigas, que souberam entender este momento e compreender a minha ausência...

À minha mais que amiga, uma verdadeira parceira, quase irmã, Lúcia, que esteve presente literalmente em todos os momentos: na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, da capa à última página desta dissertação...

Aos meus companheiros de mestrado, Juliana, Michele e Beto, com os quais dividi momentos de aflição, alegria e descoberta...

À Bárbara Vida, pela edição do vídeo...

À Évana, minha mais nova amiga, pela tradução e apoio na finalização deste trabalho...

A todos aqueles professores que compreendem o real sentido da arte...

Às professoras Elza Andrade, Enamar Ramos e Cáscia Frade, pela colaboração com o trabalho...

A Daniel Bitter, que generosamente cedeu sua tese, que contribuiu de forma significativa para este trabalho...

À Delzimar, Celinha e Affonso Furtado, pela ajuda com informações preciosas...

Ao Centro de Estudios Rurales Andinos – Bartolomé de las Casas (Cuzco – Peru) e ao Instituto Riva Agüero (Lima – Peru), pelas informações gentilmente cedidas...

A Oscar García Vasquez, pelos materiais enviados do Peru, com todo carinho e atenção...

Ao meu orientador Zeca Ligiéro, por todas as oportunidades que me deu ao longo do mestrado, para meu aprimoramento acadêmico e crescimento como ser humano. Pela sensibilidade com que leu cada palavra desta dissertação...

Ao mestre Luizinho, ao palhaço Cocó e a todos os foliões da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, além de tantos outros foliões que pude conhecer e que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho...

Ao meu companheiro Thiago (e o nosso Mateusinho), pelo seu sorriso constante, pela sua leveza em meio ao turbilhão de emoções e pela sua paciência, carinho e apoio durante toda essa jornada...

À toda minha família...ao meu irmão Fábio pela sua arte, ao meu pai Paulo pelo apoio, ao tio Carlos Henrique pelas inspirações, à minha mãe, minha eterna amiga, por toda força e amor incondicional; pessoas que me deram força para superar mais esta etapa...

A todos vocês, pelo amor, carinho, confiança e paciência, aqui fica o meu, muito obrigada!

*Faz-se necessário urgentemente que a arte retorne às suas fontes legítimas. Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade.*

- Mário de Andrade –  
“O baile das quatro artes”

## RESUMO

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. Rio de Janeiro, 2009. 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, 2009.

O presente trabalho analisa a origem histórica da Folia de Reis, identificando não só sua raiz cultural européia, mas também, ameríndia e africana, como fruto do processo de miscigenação ocorrido no Brasil. Partindo desta análise, faz-se um levantamento histórico da formação cultural do Vale do Paraíba e da cidade de Volta Redonda, buscando compreender os fatores que conduziram ao surgimento das Foliás de Reis na cidade e da força dessa manifestação da cultura popular na região. A partir da pesquisa de campo realizada junto à Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, é feita uma descrição e análise dos aspectos estruturais e ritualísticos dessa manifestação da cultura popular brasileira, que anualmente sai às ruas, no período de 24 de dezembro a 6 de janeiro (no estado do Rio de Janeiro até 20 de janeiro) e através de sua jornada, cumpre a missão de reviver a passagem bíblica que narra a viagem e adoração dos três Reis Magos ao Menino Jesus nascido. Com foco na figura do palhaço, personagem mascarado de aspecto cômico e grotesco, analisa-se os elementos performáticos presentes neste brincante, tratado aqui, como um ser liminar, identificando os aspectos de jogo e ritual presentes em sua performance. Integrando palhaços e foliões num corpo ritual, analisa-se esse corpo como uma unidade simbólica movida pela fé e devoção aos Santos Reis. A partir da crise instaurada no núcleo do grupo, investiga-se seus fatores geradores, tanto internos quanto externos, entendendo a Folia de Reis como uma manifestação que reflete o estado das forças sociais. Neste sentido é desenvolvida uma análise das transformações sociais que afetam direta ou indiretamente o grupo e, neste contexto, o papel exercido pelo poder público e suas políticas culturais, diagnosticando um estado de descaso e ineficiência desses mecanismos, junto a uma tradição em permanente transformação.

Palavras-chave: Performance; Ritual; Folia de Reis; Palhaço.

## ABSTRACT

SILVEIRA, Aressa Egly Rios da. The performance of the clown and *Folia de Reis* in the Vale do Paraíba: play and ritual – the tradition in transformation. Rio de Janeiro, 2009. Dissertation (Master in Scenics Arts) – Program of Post-Graduation in Arts Scenics, Center of Letters and Arts, University Federal of the State of the Rio de Janeiro, 2009.

This work analyzes the historic origin of the *Folia de Reis*, identifying not just the cultural European in her root, but also Amerindian and African, like results of the process the racial mix occurred in Brazil. Starting of this assays, its a historical research of the cultural formation of the *Vale do Paraíba* and the city of *Volta Redonda*, trying to comprehend the factors that the conduce to appearing of the *Folia de Reis* in the city and the force this cultural manifestation in the popular culture in this region. Started the camping research with *Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda*, were made an a description and analysis of the structural and ritualistics aspects in this manifestation of popular Brazilian culture, that annually goes to the streets, in the period from December 24 to 6 January (and the state of *Rio de Janeiro* until January 20) and through his journey, got the mission to revive the biblical passage that tells of the trip and adoration of the Magi Three kings to the Jesus Boy born. In focus in the clown figure, masker person with comics and grotesque aspects, we analyze the performatics elements presents in this player, treated here, like a being liminar, identificating the game and rituals aspects presents in his performance. Integrating clowns and revelers in the ritualistic body, assay this body like a symbolic unit moved by faith and devotion of *Santos Reis*. Reflecting about the crisis installed in the group nucleus, investigated his generators factors, whom interns as externs understanding *Folia de Reis* as a manifestation that reflects the state of socials forces. In this sense, is developed an exam about socials transformations that directly or indirectly affects the group and in this context, the function exercised of public power and his cultural politics, diagnosing a state of negligence and inefficiency this mechanism, together a tradition in permanent transformation.

Keywords: Performance; Ritual; Folia de Reis; Clown.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	1
<b>1 FOLIA DE REIS: ESTUDOS E DEFINIÇÕES DO TERMO</b>	6
1.1 SIGNIFICADOS DO TERMO FOLIA	8
1.2 A ORIGEM DA FOLIA DE REIS	10
1.3 O QUE NARRA, COMO SE ESTRUTURA E OS CAMINHOS QUE REGEM O PROCESSO RITUAL	18
<b>2 VALE DO PARAÍBA E O SURGIMENTO DA CIDADE DE VOLTA REDONDA: EXEMPLO DA FORMAÇÃO CULTURAL BRASILEIRA</b>	29
2.1 A FOLIA DE REIS NA CIDADE DE VOLTA REDONDA	32
2.2 JORNADA DE REIS ESTRELA MODERNA DE VOLTA REDONDA: A DE UMA TRADIÇÃO	34 HISTÓRIA
2.3 UM DIAGNÓSTICO DA JORNADA	37
2.4 SEGUINDO A JORNADA DE SANTOS REIS	45
<b>3 O PALHAÇO DE FOLIA DE REIS</b>	63
3.1 QUEM É O PALHAÇO?	65
3.2 AS MATRIZES E MOTRIZES DO PALHAÇO DE FOLIA DE REIS	93
<b>3.2.1 As matrizes européias do palhaço</b>	95
<b>3.2.2 As matrizes ameríndia e africana no palhaço</b>	108
3.3 UM PERFORMER DA LIMINARIDADE: JOGO E RITUAL	119
<b>4 O PALHAÇO E A FOLIA: CRISE E TRANSFORMAÇÃO DE UM CORPO RITUAL</b>	134
4.1 DO RITUAL AO MERCADO CULTURAL: A TRADIÇÃO EM	141

TRANSFORMAÇÃO

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	148
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	151
<b>ANEXO A – ENTREVISTA COM PADRE MEDORO</b>	161
<b>ANEXO B – PESQUISA DE CAMPO: JORNADA E ENCONTROS</b>	170
<b>ANEXO C – IMAGENS</b>	171
<b>ANEXO D – DVD – JORNADA DE REIS ESTRELA MODERNA DE VOLTA REDONDA</b>	181

## INTRODUÇÃO

*Ô senhor dono da casa  
Vem abrir o seu terreiro  
Não é ladrão nem nada  
É os três Reis verdadeiro!  
- Palhaço Cocó (Júlio) -*

O interesse em estudar de forma mais profunda a Folia de Reis e o palhaço deu-se ainda na graduação no primeiro período do curso de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ em 2002, através do contato com a professora Dr<sup>a</sup>. Cáscia Frade, na disciplina Fundamentos da Expressão e Comunicação Humana I – FECH I. Nesta disciplina fiz as primeiras leituras sobre as formulações teóricas a respeito do conceito de “folclore”, podendo assim compreender melhor os fenômenos culturais de nosso povo, que se utiliza da arte como veículo de expressão, e a partir daí sistematizar e reordenar toda uma linha de raciocínio a respeito das formas de expressão da cultura popular em suas “manifestações espontâneas”, como a Folia de Reis, que fez parte de toda a minha infância. Através do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO iniciei em 2003, uma pesquisa para a disciplina de Indumentária VII, na qual escolhi como objeto de estudo a vestimenta do palhaço de Folia de Reis.

Em 2004, já no quarto período do curso de Artes (UERJ), tive novamente a oportunidade de me aprofundar no tema durante a disciplina Arte Popular II, também ministrada pela professora, Dr<sup>a</sup>. Cáscia Frade, na qual complementei a pesquisa sobre a vestimenta do palhaço, só que desta vez retendo-me na questão específica de sua máscara, do seu processo de construção pelo artista popular (características da obra, processo de aprendizagem, modos e razões do fazer e construir e também a questão da transmissão desse conhecimento tradicional).

A partir dessas pesquisas que fui, pouco a pouco, reavivando as lembranças das experiências que vivi na infância. Recordo-me de, ainda pequena, ver passar pelas ruas de minha cidade – Volta Redonda – RJ – aqueles grupos de andarilhos, com seus mascarados, que vinham cruzando o caminho e assustando as crianças que viam pela frente. Eu era uma delas! Era uma sensação de atração e repulsa, de uma vontade de chegar mais perto e o medo que nos mantém distantes, ao ver o palhaço da Folia se aproximando, se aproximando, se aproximando, chegando

bem pertinho... E eu, sem entender o que me acontecia, sair correndo...! Rindo e chorando, numa mistura de prazer e horror.

Essas vivências, amontoadas em vagas lembranças, foram paulatinamente sendo restauradas e trazidas à tona, já dentro da academia. E foi buscando entender a experiência do que senti na própria pele, que resolvi me aprofundar nesse misticismo que o palhaço da Folia de Reis carrega consigo e que nos encanta! Esse encantamento talvez seja a força motriz que une o sentimento e a razão num processo único em relação à nossa escolha. Talvez por isso Mário de Andrade abra a sua dissertação no livro “Música de feitiçaria no Brasil” com a seguinte narrativa, que flagra bem o estado de espírito do observador, sob a ótica emocional:

Quando andei de viagem pelo Nordeste e me dedicava em especial a conhecer a musicalidade da região, me interessei desde logo pela feitiçaria. Isso era lógico, porque feitiçaria e música sempre andaram fundidas uma na outra. Um autor esotérico apelidou mesmo a música e a alquimia de ‘filhas mais velhas da magia’, e Combarieu na sua história da música, abandonando as provas técnicas que os cientistas nos fornecem para nos explicar a criação do som, do ritmo, do instrumento, e enfim da arte musical, preferiu encontrar na magia as origens diretas da música. Escreveu sobre isso alguns capítulos de numerosa e bem urdida erudição. E se sua tese não me chega a convencer definitivamente, sempre inda tornou mais incontestável que a música é uma parceira instintiva, imediata e necessária, tanto das práticas da alta magia das civilizações espirituais, como da baixa feitiçaria das civilizações naturais. (1983:23)

Sob essa mesma ótica emocional, aliada agora à técnica, à pesquisa científica, prossegui pesquisando. E desde então não parei mais! Aproximei-me dos foliões da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda nas primeiras pesquisas em 2003 e sigo até hoje os acompanhando em suas andanças, tendo ao meu lado o grande amigo: Mestre Luizinho, que me iniciou nos primeiros aprendizados sobre Folia.

Além dos trabalhos mencionados anteriormente, tive oportunidade de trazer os foliões dessa Jornada por quatro vezes ao Rio. A primeira delas foi em 2003, durante a VI Semana de Cultura Popular da UERJ, organizada pela professora Dr<sup>a</sup>. Cáscia Frade. A segunda foi em 2004, quando trouxe o mestre Luizinho para participar de uma mesa redonda na VII Semana de Cultura Popular na UERJ. No mesmo ano, na UNIRIO, foi organizado por Zeca Ligiéro, através de seu Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias – NEPAA, um Colóquio de Performances Afro-Ameríndias, no qual pude trazê-los pela terceira vez. Já no final deste mesmo ano, a Jornada retornou pela quarta vez, para apresentar-se, na Feira do Rio Antigo, a convite de Plínio Froes, realizada pelo Rio Scenarium, na Rua do Lavradio – Lapa – RJ. Desta vez eu havia conseguido

um cachê para os foliões, o que nos deixou bastante animados. Tudo isso fez com que eu me aproximasse cada vez mais dos foliões e conquistasse, dessa maneira, a amizade e confiança de cada um deles.

No final de minha graduação, por tudo o que já havia pesquisado e pelo interesse que tinha em entender melhor o universo dos foliões, optei por escrever minha monografia (em 2005) sobre a Folia de Reis, recorrendo novamente a Luizinho. Ao longo de todos esses anos que se passaram, mantive contato com ele e com alguns palhaços, como o Cocó (Júlio). Finalizadas as graduações, ingressei no mestrado, onde decidi me aprofundar no tema. Só então me dei conta de que nunca havia visto a Jornada de Luizinho durante o processo ritual, somente em Encontros de Folia e nas apresentações mencionadas. Diante disso, percebi que seria necessário voltar-me novamente para a Folia e para os foliões, perceber o conhecido com olhos de estranhamento, que é exatamente o que nos propõe Gilberto Velho quando afirma que:

O conhecimento de situações ou indivíduos é construído a partir de um sistema de interações culturais e historicamente definidos. Embora aceite a idéia de que os repertórios humanos são limitados, suas combinações são suficientemente variadas para criar surpresas e abrir abismos, por mais familiares que indivíduos e situações possam parecer. (1978:42)

Este trabalho é uma espécie de reencontro com o meu passado e com a minha origem e tem como objetivo analisar a performance do palhaço e da Folia de Reis, partindo da observação direta dessa manifestação em seu contexto ritualístico, observando também, em segundo plano, sua atuação no contexto do espetáculo, nos chamados Encontros de Folia de Reis. A ênfase será dada no caráter performativo da Folia e nos aspectos do ritual e do jogo presentes nessa manifestação, além do processo de transformação que essa tradição vem sofrendo ao longo dos anos, como reflexo das mudanças sociais, econômicas e políticas.

Inicialmente, a proposta desta pesquisa era investigar a performance do palhaço da Folia de Reis, tendo como foco a Jornada de Luizinho<sup>1</sup> (Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda), com a qual já venho desenvolvendo pesquisas e ampliando os contatos. Sendo assim, iniciei em 2007 a pesquisa de campo, acompanhando a Folia em alguns dias de sua jornada. No

---

<sup>1</sup> As Falias de Reis normalmente possuem denominação inspirada em elementos bíblicos, mas como fator de identificação, podem ser também chamadas pelo nome do mestre, como acabo de fazer. Neste caso a Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, pode atender também pelo nome de Jornada de Luizinho, nomenclatura mais usada entre os foliões. No município de Valença – RJ é mais comum chamar as Falias pelo nome do mestre.

ano de 2008, um acontecimento inesperado, que narro ao longo da dissertação, mudou em certa medida, os rumos desta pesquisa, se não os rumos, com certeza o meu olhar sobre ela. Diante dos fatos e de tudo que observei durante a pesquisa de campo, da qual parto para estruturar todas as análises desenvolvidas neste trabalho, organizei o presente estudo em quatro capítulos.

No primeiro capítulo abordo os estudos sobre Folia de Reis e as múltiplas definições e significados do termo Folia. Em seguida traço um panorama histórico da origem da Folia de Reis, desde os ritos pagãos, passando pela Idade Média até chegar aos dias de hoje, para então tratar das questões relativas à Folia de Reis no Brasil, dos processos de miscigenação racial e cultural aqui ocorridos, bem como a influência desse fato na formação das Foliás; além de sua narrativa e sua estruturação, tanto no que se refere à organização interna do grupo (hierarquia, funções, regras, indumentária, adereços), como ao próprio processo ritual (estrutura ritualística, calendário, comportamentos).

No segundo capítulo analiso o surgimento da cidade de Volta Redonda no contexto do Vale do Paraíba, de forma a trazer à tona a compreensão dos aspectos que constituem e caracterizam as Foliás de Reis da cidade. Em seguida, descrevo a trajetória da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, desde o seu surgimento até o momento atual, traçando um diagnóstico do estado atual do grupo, com o qual sigo em jornada, narrando alguns momentos vivenciados durante a pesquisa de campo e tecendo algumas análises em relação ao observado.

No terceiro capítulo concentro o olhar na figura do palhaço, buscando traçar um perfil desse personagem, sem perder de vista o contexto no qual está inserido, abordando questões relativas à sua definição, às variações que apresenta em alguns estados do país, sua representatividade (como um personagem oriundo de uma narrativa bíblica), ao papel e funções que desempenha junto ao grupo, sua indumentária, seu comportamento ritualístico, suas matrizes e motrizes culturais, buscando não só as raízes européias, mas também africanas e ameríndias desse performer. Analiso ainda, os aspectos performativos do palhaço como um ser liminar, apoiando-me no instrumental teórico oriundo, principalmente, dos estudos desenvolvidos por Schechner (2002, 2003), Turner (1974, 1982, 2005) e Huizinga (1980) utilizando-me deste último para analisar os aspectos de jogo presentes na performance ritualística do palhaço.

No quarto e último capítulo analiso o palhaço e a Folia como uma unidade ritualística e cada integrante, seja ele palhaço ou folião, como um corpo ritual individual que está em relação e que compõe um corpo ritual coletivo, uma unidade simbólica a qual dão vida. E neste sentido

trato da dicotomia entre o sagrado e o profano não como conceitos que se contrapõem, mas que se complementam. Analiso também a questão da crise e da superação da crise, da capacidade que a Folia tem de regenerar-se e transformar-se não só internamente, no que tange às questões do grupo, mas em relação à sociedade e suas mudanças. Por último, analiso a relação da Folia com o mercado cultural, abordando questões relativas às políticas públicas para cultura, trabalhando a noção da Folia como uma tradição em permanente transformação.

Um olhar minucioso sobre essa manifestação, essa forma de expressão artística popular, poderá conduzir a uma melhor compreensão do processo interno da Folia de Reis e sua relação com o contexto social, econômico, político e cultural, nos quais ela se insere, ou seja, sua forma de ordenação do mundo. Por processo interno, refiro-me aos elementos que constroem o caráter contínuo, de afirmação e permanência dessa manifestação dentro da sociedade, vendo a religiosidade como um agente promotor desse processo e do sentimento de devoção de cada componente e do próprio grupo, relacionado a uma memória afetiva e cultural, e ao sentimento de pertencimento, como força motriz do mesmo. Neste sentido, o relato pessoal de cada folião contribuiu imensamente para este trabalho, servindo de base para as análises aqui apresentadas.

A opção de concentrar-me em uma dentre as diversas Folias existentes na cidade de Volta Redonda – RJ – a Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda – justifica-se pelo fato de já ter estabelecido um contato prévio com o mestre e os foliões pertencentes ao grupo, pelo interesse de trabalhar com uma Folia do interior do estado e, por último, um fator que considero relevante: o fato desta ser a minha cidade de origem, pois conforme Schechner: “É impossível tomar um objeto para estudo, sem partir da própria origem cultural do observador.” (1985:30).

Para a realização deste estudo foi recolhida uma série de materiais registrados e documentados ao longo do trabalho de pesquisa de campo, realizado no período de 2007 a 2009, somados aos materiais de pesquisa acumulados desde 2003, através do contato direto com os foliões, entrevistas, registros fotográficos e audiovisuais, gravações de áudio e caderno de campo.

E que este trabalho contribua para percebermos a complexidade e riqueza de que se constituem o palhaço e a Folia de Reis, mas que também desperte a atenção e o interesse para a riqueza cultural de nosso país e nos faça olhar com outros olhos para o potencial criativo do ser humano.

## **1 FOLIA DE REIS: ESTUDOS E DEFINIÇÕES DO TERMO**

Ao debruçar-me sobre os estudos que tratam de Folia de Reis, deparei-me com uma série de trabalhos realizados sobre o tema, publicados em jornais, artigos, revistas, monografias, dissertações, teses e livros. Entre os estudiosos do tema destaco: 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 (2006a) 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; 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)<sup>2</sup>, 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.

É importante ressaltar que a maior parte dessas pesquisas dá ênfase à origem ibérica da Folia de Reis, deixando de lado os elementos oriundos de uma herança africana e mesmo indígena, presentes nessa manifestação. Com exceção de Monteiro (2004), que analisa a performance afro-brasileira do palhaço e Amorim (2007), que aponta as diversas heranças africanas presentes na Folia, todos os outros autores não abordam este ponto ou fazem apenas rápidas alusões através de notas e referências bibliográficas.

Percebe-se em alguns autores, uma forte tendência descritiva pautada nos materiais recolhidos em pesquisa de campo, muitas vezes, sem desenvolver um trabalho analítico desses materiais etnográficos, como observo em Castro e Couto (1961), Brandão (1977) e outros autores. Ao mesmo tempo, vale ressaltar a importância e a colaboração que essas obras trouxeram para o campo dos estudos da cultura popular, dando uma espécie de continuidade ao trabalho iniciado nas “Missões Folclóricas” por Mário de Andrade.

Destaco também, o diálogo e o aspecto de complementaridade desses estudos que, apesar de se apoiarem na etnografia de grupos de Folias de Reis distintos, contribuem imensamente para o presente trabalho, estabelecendo entre si uma rede de conceitos e olhares lançados de diferentes

---

<sup>2</sup> Tive a oportunidade, no primeiro semestre de 2008, de assistir à banca de defesa da tese de Bitter, podendo acompanhar de perto as argumentações do autor em relação ao trabalho por ele desenvolvido, vivência que considero de extrema relevância não só para a minha pesquisa, mas também para a minha experiência ao longo do mestrado.

pontos de vista para um “mesmo objeto” de pesquisa. Através da lente de cada um desses autores, pode-se perceber a amplitude e diversidade dessa manifestação, o que nos mostra e nos dá a certeza de que ainda há muito trabalho pela frente, ainda há muito do Brasil para se desvendar.

A bibliografia específica sobre Folia de Reis, principalmente no que tange a trabalhos acadêmicos, tem se expandido. Há uma série de trabalhos que não citei aqui, além das publicações em periódicos e hemerográficos. É necessário apontar também, as diversas definições de Folia de Reis, disponíveis em vasta bibliografia, incluindo dicionários, dentre os quais destaco o de Câmara Cascudo (2002) e o de Mário de Andrade (1989).

Neste primeiro capítulo trato das diversas definições encontradas sobre o termo “Folia”, seguindo com uma análise da origem da Folia de Reis, desde os rituais pagãos ao surgimento do catolicismo e as formas de apropriação que este opera em relação aos elementos pagãos, que já compunham uma espécie de código popular.

### 1.1 SIGNIFICADOS DO TERMO FOLIA

O termo folia foi criado para dar nome às organizações que saem às ruas para pedir contribuição para a festa do santo no seu dia oblacional e que, em sua forma mais simples, são chamadas de jornadas de bandos precatórios. Dois são os elementos tradicionais que identificam as folias: a bandeira e o seu conjunto musical, que sempre acompanham os foliões em suas andanças:

A bandeira, historicamente, simboliza a solidariedade do grupo ligado a uma causa, uma idéia ou, mais concretamente no caso a um santo. Essa tradição provém da bandeira das corporações de ofício, instituídas na Idade Média, cada uma sob a proteção de um santo padroeiro. Ter a bandeira, no regime corporativo medieval, significava o reconhecimento e/ou a oficialização da associação profissional. (FRADE, 1980:95-96)

Dentre as diversas designações de folia, encontra-se a que Mário de Andrade registrou em seu “Dicionário Musical Brasileiro”, no qual ele levanta um importante dado referente à definição do termo ainda em Portugal, que por volta do século XVI, denominava como folia uma determinada dança coletiva com indumentária característica, mas sem uma música fixa. Andrade define folia da seguinte maneira: “Grupo de pessoas que nas datas litúrgicas de Reis, do Espírito

Santo e mais alguns santos, sai a louvar os seus patronos” (1989:229). O autor faz referência a um relato feito por W. Beckford, datado de 14 de junho de 1787, que 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, percebendo a evidente afinidade do povo com esse tipo de manifestação. Isso justifica a apropriação e reutilização feita pela igreja ainda no século XVIII, “quebrando” com as regras do sagrado e incorporando um caráter próprio do que é popular: o tom profano que confere às suas manifestações espontâneas. Na atualidade, tais manifestações sofrem um processo de rejeição por parte de algumas instituições religiosas, como no caso das Folias de Reis, muitas vezes impedidas de entrar nas igrejas. Essa apropriação por parte da igreja de elementos da cultura popular, conforme Bakhtin (2008), já vinha acontecendo desde a Idade Média, não só pela herança ainda viva de tradições pagãs da Antiguidade romana, mas também porque já nessa época a Igreja fazia coincidir as datas das festas cristãs e pagãs (relacionadas ao culto cômico) a fim de cristianizá-las. Mas o principal motivo relacionava-se à força da cultura popular dentro da sociedade naquele momento, tornando-se assim primordial levá-la em consideração e também, de extrema necessidade, utilizar parte de seus elementos com fins propagandísticos e panfletários.

Uma outra definição de folia é a que nos fornece Cascudo (2002), caracterizando-a como uma dança rápida ao som de pandeiro, que vem acompanhada de cantos. O autor cita o dicionário de Frei Domingos Vieira, onde aparece como sinônimo de baile que, ao longo do tempo, fixou-se com características, épocas e modos típicos diferenciados. Nos dicionários em geral, é definida

como: folgança ruidosa, pândega, folguedo, brincadeira retumbante, estrondosa, dança com som de pandeiro; farra e outras definições<sup>3</sup> sinônimas a essas.

Dentre as diversas folias encontradas no Brasil, como a Folia do Divino Espírito Santo e a Folia do Momo, temos a Folia de Reis ou Jornada de Reis ou ainda, Terno de Reis ou Companhia de Reis, como também é chamada, que recebe este nome por se tratar de um auto que narra a viagem dos três Reis Magos à Belém para adorar o Menino Jesus e anunciar o seu nascimento. Além dos Reisados, que se somam à Folia de Reis, formando um conjunto de manifestações que, em diferentes graus, remetem ao Natal e aos Reis Magos.

## 1.2 A ORIGEM DA FOLIA DE REIS

A Folia de Reis é considerada um auto natalino, 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. Nesse 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 ibérica. No Brasil, o primeiro presépio dramatizado, é atribuído ao franciscano Gaspar de Santo Agostinho, cuja apresentação teria ocorrido por volta do ano de 1653, em Olinda. Essas representações, que utilizavam textos eruditos e semi-eruditos, em sua maioria de autores anônimos, espalharam-se pelo país, o que deu a cada apresentação, um caráter de recriação. A maioria delas tinha como tema o nascimento de Cristo e a cada dramatização foram-se incorporando personagens diversos, representando figuras humanas relacionadas ao próprio acontecimento e personagens idealmente enquadrados na cena, como galegos e índios, além de animais e forças da natureza personificadas<sup>4</sup> (FRADE, 1980).

A mesma autora afirma que essas comemorações brasileiras têm a sua origem em Portugal, onde havia as tradicionais 12 noites de festa nesse mesmo período, conhecidas como

<sup>3</sup> Outras definições de folia ver Bueno (1996) e Ferreira (2000).

<sup>4</sup> Em certa ocasião, por volta do ano de 1861, o bispo de Olinda Dom Azeredo Coutinho, chegou a opor-se a esse tipo de dramatização, alegando serem “excessivamente mundanas, até picarescas” (FRADE, 1980:174).

“Maias” e “Janeiras”, nome que também era utilizado para denominar as cantigas populares cantadas no Dia de Ano-Bom, 1º de maio e no primeiro dia do mês de janeiro respectivamente. Segundo Cortês,

durante essas noites, existiam grupos que cantavam e pediam esmolas anunciando o nascimento de Cristo. Essa tradição parece ter dado origem a várias manifestações existentes no Brasil, pois é nessa época que acontecem pelo país os festejos natalinos que, com o passar do tempo, foram agregando elementos da cultura popular, atribuindo-lhes grande variedade de enredos e episódios, encadeados ou não, que dão suporte às apresentações. (2000:132)

Essa informação pode ser complementada pelo que diz Andrade a respeito das “Janeiras” (1989); de acordo com o autor estas seriam canções bailadas de origem portuguesa, realizadas por rapazes e moças durante os dias 31 de dezembro e 1º de janeiro. Nesses dois dias o grupo saía pelas ruas e parava nas portas das casas, cujos donos lhes ofertavam presentes (também chamados de janeiras), dinheiro e comida, o que, de certa forma, remonta a jornada realizada pelas Folias de Reis.

Para Cascudo (2002), as Janeiras têm origem nos cultos agrários de fertilidade, chamados *Kalendas Januari*, que parte do mesmo princípio do teatro grego, mas é anterior a ele; um costume quase universal ligado ao pensamento elementar de morte e ressurreição (do ano, da primavera, do vegetal, do animal, do rei, do deus...). Os costumes e a utilização de mascarados dentro desses cultos estão registrados em diversos documentos da igreja católica, entre eles os relativos às proibições que eram feitas durante aquele período. Sachs (1944), também dá sua definição e descreve folia como sendo uma dança de procedência portuguesa, relacionada aos ritos de fecundidade – um antigo ritual no qual homens mascarados e vestidos de mulher atiravam-se em transe no chão, como se estivessem possuídos.

Sobre este ponto, no trabalho de Horstmann<sup>5</sup>, encontra-se um trecho em que faz 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, 2006a:28). Neste ponto o autor remete à nota de rodapé, e complementa:

---

<sup>5</sup> Conforme Silva (2006a) Horstmann escreveu o livro intitulado “The Three Kings of Cologne”, no ano de 1876, publicado na Inglaterra, como volume da coleção “Early English Text Society”.

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. (2006a:28)

Na citação acima identificamos a existência de representações e a presença de mascarados nas festas da Epifania, mencionadas pelo autor, elementos estes de natureza nitidamente profana, conforme havia exposto anteriormente. 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, 2006a: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 Antigüidade, justificando assim, a permanência das doze noites festivas. No Brasil, essa tradição cristã originalmente européia, em virtude da imposição sobre os colonizados de um modelo cultural europeu por parte dos colonizadores e também pelo processo de miscigenação ocorrido, adquiriu uma repercussão incomum atraindo e congregando diversas manifestações. Devido à peculiaridade deste país, no que se refere à sua situação geográfica – o solstício de verão no hemisfério austral opondo-se ao solstício de inverno –, essa época se torna mais apropriada para a apresentação dos folguedos populares, por coincidir com a estação do verão (FRADE, 1980). Propicia-se assim o encontro dessa festa cristã com outras manifestações, não necessariamente cristãs, mas que naturalmente, pela própria relação ritual que os povos nativos colonizados na América (chamados de índios pelos europeus), 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” compõem as raízes históricas e culturais do “Reis” e essas raízes ficam evidentes quando constatamos que ainda preservamos em nossas Folias de Reis o cortejo, o peditório, as saudações de entrada e despedida, as louvações a casa, a seu dono, dona e pessoas presentes. Esses são costumes pagãos cuja origem é proveniente da Grécia Antiga, que a igreja, ainda na Europa do século XIV, apesar de seu empenho em extinguí-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 aqui no Brasil dois séculos depois. Só que aqui 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 negros 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 (2002a). A descrição dessas procissões está documentada em diversas cartas dos padres jesuítas que aqui estiveram.

O autor faz uma importante descrição que nos ajuda a compreender melhor a relação entre as danças e os cortejos:

Como já falei, todas as danças dramáticas se dividem em duas partes bem distintas: o cortejo, caracterizado coreograficamente por peças que permitem a locomoção dos dançadores, em geral chamadas “Cantigas”; e a parte propriamente dramática, em geral chamada “Embaixada”, caracterizada pela representação mais ou menos coreográfica dum entrecho e exigindo para sua atuação arena fixa, sala, tablado, pátio, frente de casa ou igreja. (2002a:59)

Assim, a parte dramática corresponderia àquela que melhor conserva seus textos transmitidos oralmente ou de forma manuscrita e que exige um esforço de memorização, como acontece no caso dos mestres e dos palhaços de Folia de Reis<sup>6</sup>. Os diversos episódios da parte dramática são denominados de “jornada”, terminologia proveniente do teatro ibérico. O cortejo é

---

<sup>6</sup> Ao contrário do que se postulou (quando se criou uma definição do termo folclore), como características de identificação de fato folclórico, como o anonimato, a transmissão através da oralidade e outros aspectos, nas Folias de Reis já é possível verificar um novo quadro. A transmissão de um saber através da escrita já está presente, não só dos versos do mestre e dos palhaços, mas da própria transcrição das partes musicais, que já podem ser encontradas em diversos trabalhos acadêmicos ou não. Além da própria autoria, já que muitos desses textos e partituras musicais aparecem acompanhados do nome do autor, ou seja, assinados.

a parte que se constitui de peças mutáveis, as chamadas “cantigas”, que podem ser mudadas ou não, conforme os imprevistos do percurso ou de acordo com o desejo do mestre. Mas ainda assim há um caráter de fixidez presente em alguns cortejos, como o oriundo dos bailados negros que tinham o hábito de cantar diante da igreja (ANDRADE, 2002a). É também muito comum o rito de cantar louvações e despedidas. As louvações podem ser profanas<sup>7</sup> ou religiosas<sup>8</sup>, celebrando o Natal e os Santos Reis. As despedidas podem ser de elogio ou escárnio, conforme a dádiva recebida (ANDRADE, 2002a). Dentro da Folia de Reis, geralmente são os palhaços que dirigem ao dono da casa versos de escárnio, de tom anedótico, jocoso e profano, mas podendo também, em alguns casos, apresentarem temática moral e/ou religiosa.

Uma outra relação a ser estabelecida é a da Folia de Reis com o teatro religioso da Península Ibérica, os chamados autos, já que é definido como um auto natalino. Andrade, em seu livro “Danças Dramáticas do Brasil”, ao falar da origem das danças, diz:

Não será talvez difícil compreender essas origens religiosas primitivas das nossas danças dramáticas, mas será sempre bastante complicado determinar as influências técnicas diversas que as constituíram. 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”. (2002a:36)

Ao mesmo tempo faz uma separação entre os autos e as danças dramáticas, a respeito de suas origens. Sobre os autos ele diz:

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. (2002a:36)

---

<sup>7</sup> Este tipo de louvação corresponderia, dentro da Folia de Reis, aos improvisos feitos pelo mestre, direcionados ao dono da casa que visitam e à sua família.

<sup>8</sup> Os mestres de Folia de Reis costumam retirar trechos da Escritura Sagrada e transformá-los em versos, falados ou cantados ao longo da jornada.

Dentre as raízes históricas da Folia de Reis está o Vilancico, 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 Vilancicos profanos. Andrade cita um texto de Joaquim de Vasconcelos em que esse autor afirma que o Vilancico “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).

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 a 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, em que 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 Cisco<sup>9</sup>” (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

---

<sup>9</sup> 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).

porta da casa, o coro iniciava sua cantoria anunciando a visita dos Reis Magos, seguida de uma chula pedindo permissão para entrada na casa<sup>10</sup>.

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 janeiros 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, 2002a), 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 Vilancicos), 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 européia (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 inocentes<sup>11</sup>. Os dois primeiros temas seriam os propriamente brasileiros 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

---

<sup>10</sup> Chamo atenção para o fato de que presenciei este comportamento ritual, durante a pesquisa de campo, realizada em 2007, junto à Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, na ocasião da visita a uma casa, como parte do cumprimento de sua jornada.

<sup>11</sup> Em viagem ao Perú, 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).

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 (2002a:35), tendo entre seus diversos personagens, os reis Baltazar, Belchior<sup>12</sup> 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.

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

---

<sup>12</sup> Também chamado de Melchior. Podendo encontrar-se escrito da seguinte forma Belquior ou Melquior.

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 reinterpreta, absorvendo conteúdos das culturas indígenas e africanas, gerando produtos nacionais tipificados que, etnográfica e antropológicamente, ajudam a compreender o perfil psicológico e cultural do homem brasileiro. (FRADE, 1980:99)

### 1.3 O QUE NARRA, COMO SE ESTRUTURA E OS CAMINHOS QUE REGEM O PROCESSO RITUAL

A Folia de Reis 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 (1993):

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.

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 a.C, prescrevem: o primeiro – “Os reis de Társis 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”. (2006a: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]<sup>13</sup>. (2006a: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 [1F] 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<sup>14</sup> e barba espessa, deu a Mirra. (2006a:21)

<sup>13</sup> Os grifos encontrados nesta citação fazem parte do texto original (SILVA, 2006a).

<sup>14</sup> Sobre a presença de um Rei Mago negro, a explicação se dá pelo fato de um deles ser natural da cidade de Sabá, na Etiópia. Ver Silva (2006a:24).

Este trecho faz referência também aos presentes<sup>15</sup> ofertados pelos Reis Magos, mas não chega a interpretar sua simbologia. Nesse sentido, encontramos nos versos do mestre Luizinho a seguinte explicação a respeito dos régios presentes:

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

---

<sup>15</sup> Sobre a simbologia e as propriedades farmacológicas dos presentes dos Reis Magos (ouro, incenso e mirra), ver Torres (2006a).

E rolar no meio da rua  
Que a chama que vivifica  
Em vida ainda continua.  
Meu povo é laborioso  
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, 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 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.<sup>16</sup>

Encontrada, principalmente, nos estados da região sudeste, 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 dos Santos Reis. No estado do Rio de Janeiro, as jornadas costumam sair novamente no dia 7 de janeiro ou permanecer direto no giro<sup>17</sup>, 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 charola<sup>18</sup>, 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”. Amorim descreve da seguinte forma:

Segundo a tradição em Portugal (anterior ao século VIII), charola – nome devido ao corredor semicircular em igrejas – é uma dança nascida no meio religioso associada à dança praticada no interior dos templos. Ao longo dos anos a tradição sofreu uma grande evolução e saiu do espaço sagrado para tornar-se uma dança de caracterização popular. Atualmente são denominados Charolas os grupos que cantam de porta em porta, acompanhados de vários instrumentos musicais, no Dia de Ano Novo e no Dia de Reis. Eles transportam a imagem do Menino Jesus num andor ou caixa de madeira. No final dos cantares, os grupos de charolas recebem oferendas como forma de “agradecimento”. Cascudo (2001) afirma que “Charola é um andor de procissão. Em Portugal e no Brasil, exige cantos durante o desfile”. Em Burarama (distrito de Cachoeiro de Itapemirim), existe a “Charola de São Sebastião”, do Mestre Isaias

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Giro é o nome dado ao percurso traçado pela Folia durante o período ritual de suas andanças.

<sup>18</sup> Ver Bitter (2008).

Quirino. Representa uma história fantástica de sincretismo, segundo a qual São Sebastião é soldado romano, ao ser martirizado, vem a ser salvo pelos índios purís brasileiros. A dança narra essa história que costura as tradições indígena e cristã, sedimentadas na coragem e valentia do povo brasileiro. (2007:66)

É necessário destacar neste trecho, além de uma possível explicação para o fato das Folias também prestarem devoção a São Sebastião, a narrativa apresentada sobre o mito que estrutura o rito da “Charola de São Sebastião”. Nele constatamos a presença dos índios Purís, grupo indígena que ocupou a região sudeste do Brasil, com presença significativa no Vale do Paraíba, destacando-se entre os grupos indígenas que ocuparam esta região. Este fato dá sustentação ao mito. Considero este dado como um indício da herança indígena presente em algumas de nossas manifestações da cultura popular.

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 Contra-Mestre e o Mestre apresentam em suas indumentárias, adereços que os destacam dos demais como: fitas ou fchas cruzadas no peito, capas de renda ou ombreira. As Folias costumam ter no mínimo 12 componentes, o que alguns estudiosos relacionam ao número de 12 apóstolos (MONTE-MÓR, 2006; BITTER, 2008), mas apresentam-se em média com cerca de 20 integrantes, que se estruturam da seguinte forma<sup>19</sup>:

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 apito<sup>20</sup> que carrega consigo, (ANDRADE, 2002a: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

<sup>19</sup> Ver Frade (1976), Brandão (1977), Castro e Couto (1961), Amorim (2007), Chaves (2003), entre outros.

<sup>20</sup> 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.

responsabilidade, suspendendo temporariamente o consumo de bebidas<sup>21</sup>, 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. Frade (1997) estabelece possíveis vínculos entre a estrutura das Confrarias e das Folias de Reis, e nesta análise traça um paralelo entre os aspectos presentes no mestre-de-ofício e as características do mestre-folião. Em alguns casos, o mestre divide sua responsabilidade e liderança com o contra-mestre ou com o dono; sendo que este último poderá auxiliá-lo em todos os aspectos, mas não substituí-lo durante o ritual, o que geralmente é feito pelo contra-mestre.

Contra-Mestre: 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. Uma outra característica do contra-mestre, é que este costuma estar acompanhado de sua viola, atuando também como o violeiro da Folia. Sobre a parceria entre mestre e contra-mestre e sobre este último portar a viola, afirma Sardinha:

A citada *Enciclopédia da Música Brasileira, Erudita, Folclórica, Popular*<sup>22</sup> dá-nos indicações preciosas sobre o papel da viola nas danças populares, a começar pelo cargo de contramestre (dirige a coreografia, juntamente com o mestre) nessas danças, que é exercido pelo violeiro-cantador (violeiro no Brasil é o tocador de viola, ao passo que em Portugal significa o fabricante). Sabe-se que em Portugal era antigamente (e é ainda nalguns locais, como na ilha de S. Jorge), costume generalizado que o tangedor de viola fosse o <<mandador>> do baile, obviamente, nas danças que disso necessitavam, como as rodas e as quadrilhas, contradanças e suas variantes. (2001:82)

---

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> Grifo pertencente ao texto original.

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, essa 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 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 anos<sup>23</sup> consecutivos depois da promessa feita. Caso não cumpra esse tempo determinado, esta se invalida de acordo com o “Fundamento de Reis”.

Instrumentistas e cantores: foliões responsáveis por executar as músicas, denominadas toadas, e entoar os cantos. A música é de estilo responsorial<sup>24</sup>; 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, pandeirista, caixeiro, sanfoneiro, triangueiro, entre outros – ou conforme suas vozes – contralto, requinta<sup>25</sup> ou tiple e um folião que entoa o agudíssimo soprano, 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 soprano representaria dentro da Folia uma provável reminiscência da voz dos *castrati*<sup>26</sup> da

<sup>23</sup> 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 assuma a 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.

<sup>24</sup> Possivelmente derivado do termo “responso”, referente aos “versículos rezados ou cantados alternativamente por dois coros, depois de certas leituras litúrgicas.” (FERREIRA, 2000:602).

<sup>25</sup> Chamado também de soprano, tripa ou tipe (corruptela de tiple), voz de falsete.

<sup>26</sup> 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,

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<sup>27</sup>: são os representantes dos soldados de Herodes, perseguidores do Menino Jesus. São encarados também como a personificação do próprio Herodes e por isso associados à figura do demônio, “o cão”, satanáas 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.

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, esse 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.

---

para que pudessem alcançar os tons mais agudos dentro do coro da igreja, já que a participação das mulheres não era permitida.

<sup>27</sup> Tratarei detalhadamente deste personagem no capítulo 3.

Durante sua apresentação a Folia de Reis segue um percurso ao qual se dá o nome de giro ou jornada<sup>28</sup>. A trajetória ganha este nome pelo fato de que o ponto de partida 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 contra-mestre. A jornada é cumprida de forma que se inicie a leste (Oriente) e termine a Oeste (Belém)<sup>29</sup>. 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 festa<sup>30</sup>. 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.

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 seqüência se repete em todas as casas visitadas. No momento em que a Folia

---

<sup>28</sup> 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).

<sup>29</sup> Sobre o giro da Folia, ver Brandão (1977).

<sup>30</sup> 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. Abordo essa questão mais atentamente no capítulo 4.

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.

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, executados neste momento, em ritmo acelerado, os palhaços mascarados dançam com extrema velocidade, executando passos e acrobacias caracterizados por um elevado grau de dificuldade em sua execução. 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). Essa é uma das diversas posturas adotadas pelo palhaço ao longo da jornada da Folia, mas ainda há uma série de aspectos referentes a esse personagem, que merecem ser abordados e discutidos mais detalhadamente, o que farei no capítulo 3.

Para tratar da Folia de Reis com maior profundidade, este trabalho teve como base para sua pesquisa de campo a cidade de Volta Redonda, localizada no interior do estado do Rio de Janeiro na região do Vale do Paraíba, e nela, a Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, a qual acompanho desde 2003. Diante disso, como forma de contextualizar o objeto de pesquisa deste trabalho, traço a seguir, os antecedentes históricos não só do surgimento da cidade, mas também dos processos que desencadearam o aparecimento das manifestações de Folia de Reis na cidade, bem como o histórico da Folia de Reis pesquisada, desde sua origem até o seu estado atual.

## **2 VALE DO PARAÍBA E O SURGIMENTO DA CIDADE DE VOLTA REDONDA: EXEMPLO DA FORMAÇÃO CULTURAL BRASILEIRA**

A história da formação da cidade de Volta Redonda flagra um dos momentos mais importantes no processo de desenvolvimento do Brasil. Localizada no chamado, Vale do Paraíba<sup>31</sup> (ver imagem 1), a cidade foi testemunho e sede de fatos que mudaram o curso da história de nosso país. O Vale do Paraíba, formado por parte dos municípios dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, 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 Purís<sup>32</sup>, 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 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 seqüência 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.

---

<sup>31</sup> Este nome é atribuído ao complexo de cidades que se instalaram às margens da bacia do Rio Paraíba.

<sup>32</sup> Ver Rugendas (1989).

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 Mansa<sup>33</sup>, 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” e conquistaria a sua emancipação em 17 de julho de 1954. A construção da siderúrgica, inaugurada oficialmente em 12 de outubro de 1946, mudaria os rumos não só de Volta Redonda, mas 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 últimos chamados de “arigós”<sup>34</sup>, e os norte-americanos, que financiaram a construção da usina em troca do apoio brasileiro aos países aliados na 2ª Guerra Mundial. Conforme Freitas, a cidade de Volta Redonda, localizada no eixo Rio – São Paulo, foi sede do “maior projeto de inclusão social que se tem notícia na história do Brasil” (2006:7). Freitas cita o livro de Alberto Lopes, intitulado “A Aventura da Forma, Urbanismo e Utopia em Volta Redonda”, sobre o qual ele afirma mostrar “o quanto de ousadia tinha no projeto siderúrgico, que, além de dar início de fato à industrialização brasileira, o projeto de Getúlio propunha o que era chamado de ‘Novo Homem’.” (2006:7). O projeto getulino de

<sup>33</sup> Barra Mansa chegou a ser a maior bacia leiteira do Brasil e é hoje, uma das maiores produtoras de leite da região.

<sup>34</sup> 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.

promoção social através do “Novo Homem” incluía a construção de bairros planejados, os primeiros do Brasil<sup>35</sup>, criados para abrigar os operários da CSN, a instauração de escolas públicas de qualidade, priorizando o ensino técnico, o desenvolvimento e incentivo às práticas esportivas e a implantação do projeto nacionalista de educação musical nas escolas públicas e privadas, fundado por Villa Lobos, com incentivo ao canto coral e à criação de bandas marciais e fanfarras nas escolas regulares e técnicas da cidade.

Essa mestiçagem ocorrida entre brancos, negros e índios no Vale do Paraíba, teve como resultado uma diversidade e riqueza musical incalculável. 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, 2005). Além da constatação da musicalidade dos índios que ocuparam a região do Vale, há um outro dado fundamental, referente aos negros que trabalhavam nas fazendas de café, tema sobre o qual é possível encontrar um maior número de fontes documentais e estudos. Em quase todas as fazendas da região, era comum encontrar bandas de escravos, formadas basicamente por negros e regidas, em sua maioria, por maestros europeus. Conforme Freitas, essa era uma forma encontrada pelos barões de “estabelecer um canal com toda a aristocracia utilizando-se da música européia” (2006:6), 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.

A presença afro-ameríndia pode ser percebida nas diversas manifestações da cultura popular existentes pelos interiores do Vale como: calango, seresta, ciranda, fanfarras, bandas marciais, blocos carnavalescos, jongo ou caxambú, fado, batuque de umbigada, congada, moçambique, cana-verde, boi-pintadinho, cavallhada, dança dos caiapós, catira, cateretê, folia do divino e a folia de reis.

Volta Redonda, como eixo do processo de transição de uma economia agropastoril para uma economia de base industrial, pode ser lida deste ponto de vista, como uma síntese da formação cultural brasileira. E é justamente nessa cidade, modelo para o que se imaginava como um novo Brasil, que vão emergir diversas expressões da cultura popular, que são como que

---

<sup>35</sup> Ver Bedê (2004).

narrativas implícitas de todo esse processo de fusão racial e cultural. É nesse contexto, portanto, que se situa a pesquisa aqui desenvolvida.

## 2.1 A FOLIA DE REIS NA CIDADE DE VOLTA REDONDA

Com a construção da CSN, as famílias que migraram de diversos municípios vizinhos e de outros estados, principalmente Minas Gerais e São Paulo, trouxeram suas histórias e identidades culturais. Numa cidade que alavancava a economia do país naquele momento, o fluxo migratório reverteu o quadro de êxodo que se apresentava nos anos anteriores, devido à falência dos “Barões do Café”, fenômeno este que serviu de tema para as crônicas escritas por Monteiro Lobato (1951), no livro que ele intitulou “Cidades Mortas”.

A meu ver, todo o processo de miscigenação ocorrido durante a colonização, somado à contribuição cultural de cada uma dessas famílias, é um dos fatores que justifica a existência de um número elevado de Folias de Reis em Volta Redonda, que possui atualmente cerca de vinte Folias, conforme informação obtida junto à Secretaria de Cultura da cidade e ao INEPAC<sup>36</sup>. A presença dessa manifestação da cultura popular na região Sudeste é marcante, além do Rio de Janeiro, os estados de Minas Gerais, São Paulo e Espírito Santo apresentam uma enorme variedade e quantidade de Folias. Mas a existência de Folias se estende as outras regiões e estados, sendo encontradas também na região Centro-Oeste (CASTRO E COUTO, 1961) em estados como Goiás, Mato Grosso do Sul, Distrito Federal; na região Sul, como Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e em outros tantos estados e cidades do Brasil. Silva (2006a) aponta para a existência de Festas de Reis nos estados da Região Norte e Nordeste. É difícil traçar um mapa das Folias de Reis existentes no Brasil, o fato é que essa manifestação se espalhou por quase todo o país, adaptando-se às especificidades de cada localidade.

---

<sup>36</sup> Infelizmente, essa informação não está registrada e não pode ser emitida com maior precisão, pois em consulta à Secretaria de Cultura de Volta Redonda, não há registro das Folias existentes na cidade, há somente uma estimativa, com base nos Encontros realizados anualmente. E no INEPAC, consta o registro de apenas 5 dessas Folias, entre elas a Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda. Como estive presente em alguns desses Encontros, incluindo o de 2009, confirmo esse dado aproximado de vinte Folias. A ausência deste tipo de informação é um dos exemplos de descaso da Prefeitura de Volta Redonda e do próprio Governo do Estado com relação aos grupos produtores de cultura popular legitimamente brasileira.

As Folias encontradas em Volta Redonda, nesse sentido, reservam características peculiares, por estar a cidade a meio caminho entre Rio de Janeiro e São Paulo, no interior do estado, 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 km<sup>2</sup>, sendo 54 km<sup>2</sup> na região urbana e 128 km<sup>2</sup> 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. Como herança desse passado, Volta Redonda tem hoje, segundo pesquisa realizada pela Universidade Federal Fluminense – UFF, o melhor índice de qualidade de vida do interior do estado<sup>37</sup>.

A maioria das famílias de Volta Redonda, não escapou a essa interação cultural ocorrida na cidade. Muitas delas têm sua história de formação atrelada a um passado oriundo de famílias mineiras, de descendentes de negros escravos ou mesmo com uma herança indígena, dos quais infelizmente temos pouquíssimos registros. Sendo assim, a constituição das Folias de Reis não poderia ser diferente. Indiscutivelmente, elas carregam esses traços e são os testemunhos dessa história. Um dos foliões da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda relata sua história: “Eu nasci em Bom Jardim de Minas Gerais conforme foi falado, né isso? E residi em Valença, em Santa Rita de Jacutinga e o resto da vida em Barra Mansa<sup>38</sup>”. Ao perguntar sobre seu primeiro contato com Folia de Reis, responde: “É, vem de família. Porque assim, eu tinha um tio, tinha...pai também chegou a ser fanático né, e eu me dediquei e venho trazendo essa missão, sabe? E gosto e independente do gostar, sou devoto dos três Reis, certo?”<sup>39</sup>. Através desse depoimento é possível perceber o movimento de migração que se inicia em Minas Gerais, passando por municípios do Rio de Janeiro até chegar em Barra Mansa<sup>40</sup>, cidade vizinha à Volta Redonda. Monte-Mór, ao reconstruir a trajetória histórica das Folias da região da Candelária, no morro da Mangueira, afirma:

Parecia recorrente a origem ‘mineira’ dos foliões cariocas, e a marca da rede de parentesco, organizando o ritual. Seja na Mangueira, no Morro de Santa Marta, em Duque de Caxias, em Jacarepaguá, para citar alguns exemplos, grandes famílias

<sup>37</sup> Informações obtidas através do site oficial da Prefeitura Municipal de Volta Redonda e do IBGE (Censo 2008).

<sup>38</sup> Entrevista realizada pela autora com Joaquim Modesto Pena (palhaço Faixa Azul da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 24 de dezembro de 2003, em Volta Redonda – RJ.

<sup>39</sup> (idem, ibidem).

<sup>40</sup> Vale ressaltar que há um fluxo diário de moradores de Barra Mansa para Volta Redonda e vice-versa.

extensas de migrantes mineiros formam o núcleo principal dos grupos de Folias de Reis que se organizam na Cidade hoje, para a peregrinação anual, à época do Natal. (1992:9)

Distribuída pelos diversos bairros da cidade, a maior parte das Folias concentra-se na periferia, em bairros como Santo Agostinho, Santa Rita do Zarur, Candelária, Aero Clube, Vila Americana, Água Limpa, Retiro, Eucaliptal, Nova Primavera, Monte Castelo, entre outros. No período de sua jornada, é possível observar as diversas Folias pelas ruas da cidade, as quais circulam pelo próprio bairro ou saem de suas localidades para visitar casas em bairros e cidades vizinhas. Também é possível observar as Folias no Encontro de Folias de Reis, um evento realizado anualmente, no segundo sábado de janeiro, pela prefeitura da cidade, em que há a participação de todas as Folias, apresentando-se por ordem de chegada, no palco montado sob a Biblioteca Municipal, no bairro Vila Santa Cecília. Em 2009 foi realizada a XI edição do Encontro.

Diante da quantidade e da diversidade de Folias existentes na cidade, optei por apoiar este estudo sobre uma delas, acreditando que assim, seria possível realizar uma análise mais profunda e com maior riqueza de detalhes. Tendo a Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda como objeto de pesquisa, creio poder contribuir para uma melhor compreensão do contexto em que estão inseridas e das características gerais das Folias de Reis de Volta Redonda, resguardadas as especificidades de cada uma delas.

## 2.2 JORNADA DE REIS ESTRELA MODERNA DE VOLTA REDONDA: A HISTÓRIA DE UMA TRADIÇÃO

Essa história começa a partir de um personagem central, o mestre Luizinho, nascido em Volta Redonda no dia 8 de dezembro de 1961, filho de Sebastião Bertoldo de Carvalho e Manuelina Coelho Carvalho, herdeiro e transmissor de uma tradição, passada de geração para geração e que nessa narrativa, nascida daqueles momentos únicos, flagrados no quintal do fundo da casa, num domingo ensolarado em que o dia parece não acabar e que se tem a sensação de que o tempo parou, refaz o percurso da origem, criação e trajetória da Jornada Estrela Moderna de Volta Redonda. Assim me contou Luizinho...

Seus avós paternos nasceram em Recreio – MG<sup>41</sup> (ver imagem 2). Seu avô era mestre de Folia de Reis em Minas Gerais. Conforme conta Luizinho, seu avô tinha somente um irmão, o qual faleceu, ficando a seu cargo a criação de seus sobrinhos. Eram no total oito filhos (sendo dois, entre eles Sebastião, pai de Luizinho, filhos do irmão falecido): três mulheres e cinco homens. Dentre os filhos homens, todos se tornaram mestres de Folia, com exceção de Sebastião, como narra Luizinho no trecho abaixo:

Meu pai, por exemplo, meu pai não gostava. Eu chegava com a Folia de Reis, com a minha, quando eu comecei a sair, eu cantava lá na casa da minha mãe e ele sentava no cantinho (imitando a posição do pai encostado na parede de braços cruzados), ficava olhando assim (reproduzindo a fala de seu pai): “– Me lembra do papai. Me lembra do papai”, sabe? Ele lembrava do meu avô, sabe? Dos tios dele e dos irmãos dele.<sup>42</sup>

Todos os tios de Luizinho nasceram em Recreio – MG, depois migraram para o Rio de Janeiro em busca de trabalho e, posteriormente, um deles, o seu tio Miguel, mudou-se para Volta Redonda para trabalhar numa empreiteira na CSN. Foi com ele que Luizinho iniciou seu aprendizado<sup>43</sup>, brincando como palhaço na Folia de Reis onde seu tio saía como dono de promessa e tocador de viola, chamada Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda. Seu tio Miguel morava no bairro Monte Castelo, onde saía com a Folia, depois se mudou para Água limpa, em seguida para Santa Rosa, Vila Elmira, Mangueira<sup>44</sup> e, por fim, acabou voltando para o Rio de Janeiro, onde continuou levando a Folia, não mais a sua, mas unindo-se ao seu irmão Antônio, ao amigo Santinho e aos outros foliões que, juntos, deram continuidade à Estrela Moderna, agora intitulada Jornada de Reis Estrela Moderna do Rio de Janeiro. Luizinho participou desta Folia como palhaço durante todo o tempo em que esteve ativa (ver imagem 3), até a morte de seu tio Miguel, quando a Folia parou de sair. Santinho, um dos foliões, levou as fardas e os instrumentos para sair em outra Folia em Duque de Caxias – RJ, na qual Luizinho

<sup>41</sup> O surgimento de Recreio está, como em muitas cidades dessa região, relacionado às fazendas que ali existiam. Nos arredores da fazenda do Mato Dentro, com a alteração do traçado da estrada de ferro Leopoldina deslocada para essa região, originou-se o povoado, elevado a distrito em 1890 e emancipado em 1938. Localizado na Zona da Mata de Minas Gerais, faz divisa com o estado do Rio de Janeiro. A grande produção leiteira é a atividade básica de sua economia.

<sup>42</sup> Trecho extraído da transcrição da filmagem realizada pela autora, de uma conversa com o mestre Luizinho (Luiz da Conceição Coelho Carvalho) no dia 9 de novembro de 2008 em Volta Redonda – RJ.

<sup>43</sup> Aqui se percebe, como acontece na maior parte das Foliás, que a organização dos grupos se dá através do parentesco e que a relação de transmissão de saberes e poderes tem um caráter patrilinear. No caso de Luizinho, o conhecimento de mestre foi passado de seu avô para seu tio e deste para Luizinho, que agora repassa todo seu saber para seu filho Maxwel.

<sup>44</sup> Nome de um bairro de Volta Redonda – RJ.

chegou a brincar duas vezes, junto com seu tio Antônio Godinho, que também se integrou ao grupo. Mas, passado algum tempo, este veio a falecer, fato que fez com que Luizinho parasse de sair nessa Folia definitivamente. Ainda restava seu tio Osmar e seu tio Zinho, que ainda saíam como mestres de Folia, mas segundo Luizinho, após a morte accidental do seu neto, que era sanfoneiro da Folia, Osmar decidiu parar com a Folia de Reis Penitentes do Irajá, em que saía como mestre em Duque de Caxias. Zinho seguiu como mestre, cantando Reis em diversas Folias do Rio de Janeiro e, por elas, até hoje é convidado para participar a cada ano.

Assim como seus irmãos, Sebastião, pai de Luizinho, migrou de Recreio – MG, só que para Angra dos Reis – RJ, para trabalhar no estaleiro Verolme<sup>45</sup> e, em seguida, para Volta Redonda, para trabalhar na CSN. Nesta cidade permaneceu e constituiu sua família, casando-se e tendo doze filhos, sendo Luizinho o único a continuar com a tradição do Reis<sup>46</sup>. Na época em que seu tio Miguel já havia voltado para o Rio, Luizinho morava no bairro Eucaliptal, onde nascera e fora criado. Aos cinco anos de idade, teve o seu primeiro contato com a Folia, observando na noite de Natal, as Folias que passavam pela sua rua:

Antigamente a gente tinha muitas Folias de Reis, tinha muitas mesmo. Às vezes tinha...é...lá onde eu morava, por exemplo, lá no dia de Natal tinha quatro, cinco Folia batendo. E eu fugia. Tinha uma vizinha da minha mãe que ela adorava e recibia na casa dela. Então, ela me pegava, eu era piquinininho, devia ter uns cinco anos, quatro, cinco anos, e me levava pra ir lá ver, às vezes eu ficava a noite inteira andando atrás da Folia. Foi até que eu peguei conhecimento com meus tios do Rio, que saíam com Folia e também até aí, então, eu não sabia. E aí, com sete anos eu comecei a sair. Mas essa mulher até hoje, toda vez que eu a encontro, ela me vê e fala: “– Esse é meu filho, que eu robava ele pra ir comigo com a Folia de Reis”. Ela tinha um álibi pra ela poder ir, porque ela tava me levando, então, ela tinha com que explicar pra mãe dela que ela tava seguindo a Folia porque tava me levando, porque eu adorava.<sup>47</sup>

Junto com sua vizinha Nanci, Luizinho vivenciou a experiência de ver uma Folia passar pela primeira vez, mas foi com seu tio Miguel, conforme dito, que começou a aprender o “Fundamento do Reis” e a brincar como palhaço. Aos sete anos (1968), saía com a Folia de seu

<sup>45</sup> O Estaleiro Verolme (atual Brasfels) foi construído na década de 50 em Angra dos Reis (cidade cujo nome está relacionado aos Reis Magos), como parte da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, transformando o município em uma importante zona portuária e incrementando a indústria naval devido à interligação com a CSN, através da construção de navios metálicos e do transporte de bobinas de aço. Esse fato gerou o movimento de vinda de migrantes e a construção de vilas operárias.

<sup>46</sup> Essa é uma expressão típica dos foliões, que se referem à tradição da Folia como “tradição do Reis” ou “Tirar Reis” remetendo ao ato de fazer a promessa aos santos ou festejá-los. Ver Andrade (1989).

<sup>47</sup> Entrevista realizada pela autora com Luiz da Conceição Coelho Carvalho (mestre Luizinho – Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda), no dia 24 de dezembro de 2008, em Volta Redonda – RJ.

tio em Volta Redonda, no bairro Monte Castelo e quando Miguel mudou-se para o Rio de Janeiro, passou a deslocar-se para a cidade do Rio na época da jornada, para seguir com a Folia. O fato de a Folia sair somente de sexta a domingo possibilitava a ele a realização do giro junto com os outros foliões. Nessa Folia, conheceu o palhaço Catapora<sup>48</sup>, que foi o seu mestre palhaço, quem lhe transmitiu todo o ensinamento sobre esta função. A primeira farda de Luizinho, sua mãe mandou fazer com uma senhora costureira que morava no Eucaliptal e sua máscara foi feita por seu mestre Catapora. Durante dezenove anos Luizinho exerceu a função de palhaço, até fundar sua própria Folia em 1987, a que deu o nome, em homenagem à Folia de seu tio Miguel, de Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda. Desde então, passou a sair como mestre folião e não parou mais: “Porque é uma coisa que eu gosto. Eu não vou deixar de sair nunca! No dia que eu deixar é porque eu tô indo embora pra outro canto aí. Mas mesmo assim ainda dou uma voltinha aí.”<sup>49</sup>

E foi exatamente essa Folia, através de indicação da Secretaria de Cultura de Volta Redonda, que tive a oportunidade de conhecer no ano de 2003, período em que eu realizava pesquisa para trabalho de disciplina na graduação. E agora, com esse olhar curioso, já um pouco mais maduro, volto a olhar para ela, passados sete anos de convivência, tal qual o fechamento de uma promessa aos Santos Reis. E foi olhando novamente para a Folia e para o palhaço que descobri que não os conhecia.

### 2.3 UM DIAGNÓSTICO DA JORNADA

Estudar Folia de Reis hoje, não é simplesmente reconstruir uma história, buscando suas origens, narrativas, estrutura ritual, definições conceituais, mas também diagnosticar o seu estado atual, suas especificidades e transformações ocorridas, ou seja, dar conta do que ela é hoje, dentro do contexto em que está inserida tanto numa esfera micro quanto numa esfera macro. Como coloca Bitter:

---

<sup>48</sup> Cosme Damião Vieira de Oliveira saía como palhaço Catapora na Folia de Miguel e hoje é cordelista reconhecido e mestre de uma Folia de Reis em Vila São Luiz, Duque de Caxias – RJ.

<sup>49</sup> 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.

Se considerarmos essas práticas como ‘tradicionais’, devemos levar em conta, como sugerem Landler e Linnekin (1984), que estas se relacionam com o passado, mas implicam necessariamente tanto continuidades como descontinuidades. (2008:27)

É necessário observar e analisar não só buscando definições, mas debruçar-se sobre as partes obscuras das quais as definições nem sempre dão conta.

Digo tudo isso, porque este trabalho é fruto e testemunho de um desses momentos, em que fatores desestabilizantes atuam sobre o grupo e o ritual, conduzindo-o a um outro percurso. Bitter (2008), em sua tese, aponta para a “precariedade desse sistema” ou o “precário equilíbrio da Folia”, expressões utilizadas pelo autor. A troca sistemática de foliões, o não comprometimento de alguns deles, as disputas e desavenças entre os próprios foliões, o consumo de bebidas alcoólicas, a atual relação entre Folia e devotos, já que com o fortalecimento e crescimento da igreja evangélica, o número de devotos aos Santos Reis tem reduzido bastante, entre outros fatores, traz para a Folia uma série de tensões e conflitos. Não chego a concordar inteiramente com a idéia de um “precário sistema”, penso que toda estrutura tem seus pontos de fragilidade e prefiro tratar dessa forma esses aspectos de tensão e conflito que nascem dentro ou repercutem na Folia. Porque não vejo como precária, uma estrutura que mantém uma tradição que remonta séculos, que se mantém sem qualquer financiamento público ou mecenato, que se organiza de maneira informal e consegue perpassar gerações, que possui músicos e música de qualidade sem qualquer tipo escola ou academia, que tem uma intensa produção de literatura oral, através de um aprendizado pessoal e uma leitura subjetiva do mito que estrutura o rito<sup>50</sup> e que é movida simplesmente pela fé e devoção aos Santos Reis.

No início deste trabalho, tinha como meta investigar a performance do palhaço da Folia de Reis, as origens e matrizes culturais que compõem esse personagem. Não que esse objetivo me tenha escapado ou que o tenha abandonado, mas diante de uma série de situações inusitadas vivenciadas durante a pesquisa de campo, percebi que seria inevitável e imprescindível relatar e analisar tudo o que presenciei. Negligenciar essas informações seria ignorar o meu objeto de pesquisa, na tentativa de pintar um quadro irreal daquilo que eu estava vendo, em prol de uma pintura simétrica que, de fato, não seria verdadeira e, muito menos, sincera. A verdade, é que fui

---

<sup>50</sup> Segundo Eliade: “Não se pode realizar um ritual se não se conhecer a sua <<origem>>, ou seja, o mito que conta como ele foi efectuado pela primeira vez.” (1963:22).

tomada de assalto por uma situação inesperada e que, definitivamente, não estava prevista no roteiro de pesquisa de campo (2008/2009) que eu havia traçado: a Jornada de Reis não sairia naquele ano.

Num primeiro momento essa notícia significou para mim, um prejuízo irrecuperável para a minha pesquisa de campo e para o trabalho em si, afinal, a Folia prometia naquele ano seguir em jornada do Natal ao Dia de Reis, até sua terra de origem – Minas Gerais – onde nasceram os tios de Luizinho e onde tudo começou. Havia da minha parte, toda uma expectativa, em acompanhar os foliões nessa sagrada missão e assim poder registrar (através de fotografias, filmagem e caderno de campo) tudo aquilo que seria necessário ao meu trabalho. E por isso, nesse primeiro momento, a sensação de frustração, acompanhada da preocupação e das dúvidas sobre os rumos que daria ao trabalho a partir de então. A princípio, por mais desesperador que aquilo me parecesse, diante da expectativa frustrada de observar o ritual tal qual ele é e como se apresenta nos livros ou como eu mesma já pude vivenciar, após algum tempo e muita reflexão, compreendi melhor o que estava acontecendo diante de mim e percebi que tudo aquilo também fazia parte da Folia, era ela que estava falando através desses fatos; todo aquele caos aparente comunicava algo a alguém. Não era simplesmente o fato de que a Folia de Reis não sairia naquele ano (2008/2009), era necessário compreender o processo e os fatores que conduziram a situação a tal desfecho. Analisar e perceber o que estava por traz daqueles fatos não só em relação às questões internas do grupo, mas aos fatores externos a ele, vinculados a um contexto mais amplo que extrapola os conflitos e desentendimentos entre os foliões e que estão vinculados a fatores tais como a interferência da igreja, da mídia e a forma como têm sido geridas as políticas públicas voltadas para a cultura, principalmente no que se refere à cultura popular.

Na pesquisa de campo realizada durante a jornada dos anos de 2007/2008 pude presenciar a Folia em atuação, durante sua performance ritual. Como naquele período ainda estava no início do processo de elaboração deste trabalho e não estava munida do equipamento necessário para registrar o processo ritual da Folia, ou seja, filmá-la durante suas andanças, optei por acompanhá-la nos dias pontuais do ritual, que marcam alguma data especial ou o início e fim da jornada. Assim, estive junto à Folia no Natal (25/12/07), no Dia de Reis (06/01/08), no Dia de São Sebastião (20/01/08) e na Festa de Remate (29/04/08), além de alguns dias em que estive com os foliões em conversas informais, entrevistas e ensaios. No Natal de 2007, realizei registros audiovisuais do ritual da Folia, um material que se tornou uma importante fonte de pesquisa. Nos

outros dias que acompanhei a jornada, registrei através de fotos e tomei algumas notas. Confesso que naquele momento estava mais preocupada em observar o ritual da forma mais proveitosa possível, atentando aos detalhes de cada coisa, ao comportamento ritual dos foliões, a relação estabelecida entre eles dentro do grupo, entre eles e os devotos e até mesmo, entre eles e eu, em relação à minha presença naquele espaço. Vivenciar a situação de forma mais inteira, mais completa, deixando que todos os sentidos participassem ali, da visão ao paladar, sem me perder na rigidez dos registros, cujos equipamentos nos impedem de vivenciar efetivamente a situação, devido às preocupações com enquadramento, qualidade da imagem e todos os outros fatores que todo pesquisador que se propõe a fazer um trabalho em que a pesquisa de campo está presente, entenderá perfeitamente do que estou falando. Equipamentos como máquina fotográfica, filmadora, gravador e instrumentos auxiliares como bloco e caneta, são aparatos que sem dúvida alguma interferem na abordagem que se faz junto ao grupo.

A qualidade da relação que se estabelece com o objeto de pesquisa é fundamental para o resultado que se quer obter. Aproximação e distanciamento são modos de pesquisa etnográfica e de campo. Diante disso, aquele período seria estratégico para que eu estreitasse os laços com os novos foliões que haviam sido agregados à Folia e aprofundasse ou mesmo retomasse o contato com aqueles que eu já conhecia desde a primeira aproximação com esta Folia em 2003. Portanto, achei que seria primordial que num primeiro momento, eu me aproximasse de maneira que pudesse adquirir confiança dentro do grupo e de maneira que eles se sentissem à vontade com a minha presença. É exatamente como diz Foote-White, quando afirma: “Descobri que a minha aceitação no bairro dependia muito mais das relações pessoais que desenvolvesse do que das explicações que pudesse dar” (1980:79). Contar com o apoio de indivíduos-chave dentro do grupo que se está estudando, é de fundamental importância; neste sentido eu podia contar com Luizinho, mestre da Folia de Reis pesquisada e com o qual, ao longo de sete anos, fui estreitando os meus laços. Ele era o meu principal informante, ao lado de alguns palhaços aos quais me referirei ao longo do trabalho.

Sendo assim, deixei a parte dos registros para um segundo momento, posterior àquele e que se realizaria no final do ano de 2008 e início de 2009. Ao longo de 2008 tive alguns encontros com o grupo (entrevistas, conversas informais e ensaios) e alguns somente com Luizinho, o qual me auxiliou muitas vezes por telefone. Pela distância que separa Rio de Janeiro e Volta Redonda, o telefone passou a ser um importante meio de comunicação. E foi por telefone

que recebi a notícia em dezembro de 2008, já nas vésperas do Natal, de que a Folia não sairia naquele ano. Ao longo do ano um conflito<sup>51</sup> entre mestre e bandeireiro havia se estabelecido e com o passar do tempo foi se intensificando, ocorrendo uma ruptura no grupo, que culminou com a decisão do mestre Luizinho de não sair com a Folia, que a esta altura, já não era mais a sua. Com a saída do mestre Luizinho, referência de liderança para o grupo, alguns foliões acabaram acompanhando-o nesta decisão.

Não pretendo aqui me estender neste assunto, pois é tarefa difícil manter uma postura imparcial diante de tais fatos. Portanto, no risco de cometer injustiça em relação aos fatos, cujas justificativas me foram relatadas por ambas as partes envolvidas no conflito – é preciso ponderar que tanto uma quanto outra são frutos de leituras pessoais, mescladas a uma forte carga emocional e envolvimento pessoal – descreverei brevemente a causa do conflito entre os dois foliões, porque creio que isto será esclarecedor em relação aos rumos que este trabalho de pesquisa tomou a partir daí.

Em julho de 2008, realizando pesquisa de campo, marquei um encontro com os foliões na casa de Paulo (o bandeireiro da Folia há 1 ano). Falei por telefone com Luizinho e ele me indicou horário e local. Era um domingo a tarde, por volta de 16h, conforme o combinado, e lá estava eu munida com os equipamentos para realizar e registrar uma entrevista com os foliões. Havia combinado com Luizinho que comparecesse lá o maior número de foliões possível, principalmente o Luizinho, já que ele era o mestre, além do Paulo (bandeireiro), os foliões mais antigos (o sanfoneiro – Candó e o violeiro – Devanil), os palhaços (Willian – Profecia, Maxwel – Águia, Deusdete – Detinho) e todos os outros que tivessem disponibilidade de aparecer por lá naquele dia. Luizinho me garantiu que falaria com todos os foliões. Chegando lá, encontrei somente o Paulo a minha espera, os outros ainda não haviam chegado. Pouco a pouco um ou outro folião foi aparecendo, mas nem Luizinho nem os outros foliões mais antigos e os palhaços compareceram (com exceção do Willian que chegou logo em seguida). Tentei falar com o Luizinho e com seu filho Maxwel, porém fui informada de que eles não poderiam ir, devido a alguns imprevistos. Sendo assim, realizei a entrevista com os que estavam por lá. Eram cerca de seis foliões, entre eles estavam: Paulo (bandeireiro), Willian (palhaço), Davi (palhaço – filho do Willian), Gabriel (instrumentista – bumbo), Agostinho (mestre de outra Folia, mas que acompanha a Folia de Luizinho em alguns eventos e dias de jornada) e Samuel (instrumentista –

---

<sup>51</sup> Sobre conflito entre foliões ver Chaves (2003).

caixa – também filho de Willian). Após conversar um pouco e entrevistar cada um deles, os foliões foram embora e eu permaneci por lá por mais algum tempo, conversando com Paulo. Nesta conversa e, mesmo durante a entrevista, Paulo afirmou ser, além de bandeireiro, o dono da Folia e por isso, no seu entendimento, ele teria que ir à frente da Folia carregando a bandeira. Mencionou também, num momento de informalidade, que naquele ano ele mudaria o nome da Folia e que, inclusive, já havia dado entrada nos documentos junto a Prefeitura de Volta Redonda (que exige das Folias da cidade um cadastro e uma licença<sup>52</sup> junto à polícia para circular pelas ruas). Todos esses dados eram novos para mim. Quando perguntado sobre sua função dentro da Folia, assim me respondeu Paulo:

A minha função mesmo dentro da Folia é, eu sou bandeireiro, eu levo a bandeira. Apesar de a Folia ser minha né. Tudo fui eu que comprei, tudo fui eu que fiz, tudo é meu. E eu faço questão, porque como a Folia é minha, então, a bandeira quem carrega é o dono, então, sou eu. Eu penso assim, porque ninguém melhor do que o dono pra levar a peteca na cabeça do defunto né, então, eu tenho que pegar na frente<sup>53</sup>.

Ouvindo isso, percebi que havia ali um desencontro de informações, mas até então não saberia dizer se tratava de um não entendimento ou desconhecimento de alguns fatos somente de minha parte ou se esse desencontro de informações havia se estabelecido também entre os próprios foliões. Era necessário me informar melhor a respeito deste novo dado. Segui, então, em busca de respostas para as questões que haviam surgido: que Folia era aquela agora? A Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda ou uma outra? O Luizinho estava ciente dos fatos que Paulo acabara de me relatar? Eles haviam conversado sobre o assunto? Estavam em comum

<sup>52</sup> Licença esta que, já é mais do que sabido, foi derrubada por uma lei estadual, no caso do Rio de Janeiro, que isenta as Folias da obrigatoriedade de tirar esta licença junto à polícia, nos seguintes termos: “A Lei 1989 de 23 de abril de 1992 isenta de obrigatoriedade da licença especial aos grupos de Folia de Reis expedida pelas delegacias de polícia”. O fato, é que esta lei não tem sido respeitada cerceando, dessa forma, o direito de ir e vir dos foliões. Mário de Andrade dá um importante testemunho dessa questão, do que pôde assistir em Natal, no dia 6 de janeiro (Dia de Reis) de 1929, sobre um Boi-de-Reis que se apresentaria naquela noite, há 80 anos: “Hoje o Boi do Alecrim, saiu pra rua e está dançando para os natalenses. Os coitados estão inteiramente às nossas ordens só porque Luís da Câmara Cascudo, e eu de emburlo, conseguimos que pudessem dançar na rua sem pagar a licença na Polícia. Infelizmente é assim, sim. Civilização brasileira consiste em impecilhar as tradições vivas que possuímos de mais nossas. Que a Polícia obrigue os blocos a tirarem licença, muito que bem, pra controlar as bagunças e os chinfrins, mas que faça essa gente pobríssima, além dos sacrifícios que já faz pra encenar a dança, pagar licença, não entendo. Seria justo mas é que protegessem os blocos, Prefeitura, Estado: construísem palanques especiais nas praças públicas centrais, instituísem prêmios em dinheiro dados em concurso. Duzentos mil-réis é nada pra Prefeitura. Pra essa gente seria, além do gozo da vitória, uma fortuna.” (2002b:238).

<sup>53</sup> Entrevista realizada pela autora com José Paulo Lopes (bandeireiro da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 20 de julho de 2008 em Volta Redonda – RJ.

acordo nas decisões tomadas? Qual a participação, papel, autonomia e autoridade de Luizinho dentro da Folia naquele momento? Como lidar com esse conflito aparente e crise iminente?

Constatai que seria necessário ouvir os dois lados dessa história e que, para isso, teria que ir até Luizinho e verificar até que ponto ele estava a par dessas questões e sua posição diante de tais fatos. Sem ser eu, é claro, a porta-voz da notícia. Teria que ser imparcial e, ao mesmo tempo, saber seu posicionamento. Assim, depois de muitas ligações e algumas conversas por telefone, consegui marcar um encontro com Luizinho, na casa de Paulo, já que eles realizariam o primeiro ensaio com os foliões. Chegando à casa de Paulo, lá estava ele, Detinho (palhaço da Folia) e Luizinho. Sentamos na sala e começamos a conversar. Para me mostrar um retrato antigo da Folia de seu tio (conforme já mencionado), em que Luizinho aparece fardado, naquela época, de palhaço. Fomos para até a salinha nos fundos da casa (onde ficava guardado todo o material da Folia) e, no quintal, continuamos a nossa conversa. Luizinho contou-me toda a história da Folia (conforme descrito no subcapítulo 2.2) e em seguida voltamos para a sala, onde assistimos a um vídeo do Luizinho ainda novo, no início de sua atuação como mestre, cantando Reis, e um outro vídeo da Folia de seu tio Osmar desatando um mistério<sup>54</sup> na visita a uma casa com a Folia; num momento de descontração, Detinho mostrou sua habilidade na viola enquanto Luizinho, cantando, relembra algumas toadas de Reis<sup>55</sup>. Anoteceu e era hora de ir embora. Dei uma carona ao Luizinho e, no caminho para sua casa, ele relatou a sua versão dos fatos, confessando estar bastante chateado com Paulo, por ter feito tudo sem ter lhe comunicado. E, nesse momento, disse que só sairia naquele ano com a Folia se Paulo viesse conversar com ele e esclarecer os fatos.

Diante de tal afirmação, fiquei temerosa em relação ao destino que a Folia teria na jornada daquele ano 2008/2009 e, conseqüentemente, a minha pesquisa. Era necessário esperar para ver o desfecho dessa história. Assim fiz. Voltei para o Rio de Janeiro e continuei mantendo contato sistemático com Luizinho e Paulo por telefone. Próximo ao Natal, consultei Luizinho a respeito

---

<sup>54</sup>Desatar um mistério, conforme explicou-me Luizinho e como pude ver no próprio vídeo, é quando um folião de outra Folia ou um devoto, lança um desafio, coloca um obstáculo diante da Jornada para testar o conhecimento e sabedoria do mestre (ou um outro folião, como o palhaço, por exemplo). Neste vídeo o mistério estava colocado da seguinte forma: a Folia de Osmar chegou à porta da casa do anfitrião e diante da cerca de entrada haviam duas fitas brancas amarradas no centro por um nó/laço. Diante de tal obstáculo Osmar parou com a Folia e proferiu alguns versos e reza que lhe conferiram autoridade para desatar aquele nó, aquele mistério e seguir adiante entrando na casa. Não teria entrado, como um folião experiente, sem antes ter demonstrado seu domínio do Fundamento, seu conhecimento da Bíblia e sua sabedoria de folião.

<sup>55</sup>Toada de Reis é o nome dado à cantoria realizada pela Folia.

da Folia e ele disse, que apesar do que aconteceu, sairia para a jornada, mesmo que fosse sem o Paulo. Então, próximo ao Natal, fui para Volta Redonda, desta vez com todo equipamento para acompanhar e registrar. Lá, por telefone, já nas vésperas do Natal, recebi a notícia, era o desfecho da história. Até ali.

Estava diante da crise da Folia e este fato era novo para mim. Pensei naquele instante em ignorá-lo e trabalhar com o material que já havia recolhido, mas depois, analisando melhor a situação, percebi que era preciso falar de tudo aquilo que estava acontecendo, que isso era parte do trabalho. Ciente da problemática entre os dois foliões, decidi que acompanharia Luizinho, não por uma questão de preferência, mas porque ele era a figura que representava a Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, ele era parte dessa história, seu fundador dentro de uma cadeia hereditária e era a pessoa a quem eu acompanhava desde 2003, ou seja, o fio condutor dessa pesquisa. Na medida do possível, tentei obter informações do que se passava com a Folia de Paulo no período da jornada através de meus informantes e do próprio Paulo.

Na noite do Natal Luizinho não saiu com a Folia, mas fui até sua casa e pudemos conversar um pouco a respeito do que havia acontecido, sua visão dos fatos e o que ele faria naquele ano em relação à jornada. Em conversa, Luizinho narrou-me a situação em que tomou conhecimento de que Paulo havia trocado o nome da Folia e, em seguida, falou sobre a troca do nome na bandeira:

Aí pô, quando nós montamos a Folia, ele falou assim: “– A Estrela Moderna não vai acabar”. Quando nós fomos na Vila, o diploma veio com o nome de outra coisa, mas como eles costumam errar, eu não esquitei. Até depois eu soube que ele mudou tudo sem falar comigo, aí pô, fica difícil.[...] Ele pode botá até Maria Joaquina, mas tinha que falar comigo: “– Luiz, eu tô querendo mudar, o que você acha?”. Ótimo, não tem problema, mas eu tinha que saber. Aí, no dia lá que o palhaço (o Detinho), ele falou comigo: “– Luiz, você já olhou na bandeira?”. Eu falei: “– Não”. Aí, eu fui na bandeira, tá lá uma foto dele, do Paulo e “Folia do Paulo...não sei o quê, não sei o quê”. Aí, eu voltei e falei assim com ele: “– Olha, Folia de Reis, toda Folia de Reis ela tem que ter primeiro o nome dela, tem que ter estrela, porque é a estrela que guiou os Magos. Então, tem que ter estrela, de uma maneira ou de outra, tem que ter estrela.”<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Sobre a presença do simbolismo da estrela afirmam Ligiéro e Dandara: “Tomando corpo no Brasil, reunião de um vasto espectro de tradições pulsantes, a Umbanda passou a ser representada externamente pela estrela de cinco pontas. A estrela que está na insígnia da República do Brasil, a estrela da antiga bandeira do congo, a estrela-de-salomão, da cabala e da maçonaria [...] a estrela que guiou os três reis magos à manjedoura em que dormia, recém-nascido, o menino Jesus.” (1998: 32).

Por este depoimento é possível verificar um conflito não só entre as informações como também entre os foliões. Em outras conversas informais, pude constatar que de fato havia uma crise instaurada entre os dois e que afetava diretamente a estrutura da Folia. Informações opostas me eram fornecidas por esses foliões e a neutralidade, apesar de difícil, tornou-se necessária tanto para a qualidade como para a continuidade do trabalho.

A partir daí, estava diante de um novo desafio: o de reestruturar a minha pesquisa e traçar um novo roteiro que seria estabelecido a partir da figura de Luizinho, em direção ao objeto de pesquisa deste trabalho: a performance do palhaço no contexto da Folia de Reis. Daquele momento em diante, passei a acompanhar o mestre em suas andanças. Para não perder de vista o foco deste trabalho, em alguns momentos, tive de optar entre segui-lo ou construir a minha própria trajetória, estabelecendo alguns critérios de prioridade. Sendo assim, não estive ao seu lado em todos os momentos, mas creio ter presenciado momentos importantes. Nos dias em que não estive com ele, optei por observar outras Folias e participar de alguns Encontros de Folia em cidades vizinhas ou mesmo em outros estados. E foi a partir de tudo o que vi e vivi que pude estruturar este trabalho. Os trajetos percorridos, os locais, as ações, os personagens aparecerão ao longo deste capítulo.

#### 2.4 SEGUINDO A JORNADA DE SANTOS REIS

Durante a pesquisa de campo tive a oportunidade de observar a Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda em diversos contextos como o do ensaio e do próprio processo ritual. Na jornada do ano de 2007/2008, como afirmei anteriormente, observei a Folia em datas pontuais do ritual, quando pude aproximar-me dos foliões e do universo simbólico da Folia. Já no ano de 2008/2009, conforme os fatos narrados, a Folia não saiu para o giro, sendo assim, segui por outros rumos, algumas vezes acompanhando Luizinho e outras, viajando por conta própria para Encontros e Festas de Reis em diferentes cidades e estados. Diante disso, passo agora a descrever alguns dos episódios observados e vivenciados:

### **Volta Redonda – RJ, 25 de dezembro de 2007: Natal**

É Natal. Acabo de ligar para Luizinho e ele me informa que está indo com a Folia para Santo Agostinho<sup>57</sup>, cantar numa casa por lá. São cerca de 21h, saio depressa. Assim que chego ao local indicado, avisto a Folia vindo descendo por uma rua escura, ela tinha acabado de cantar em uma casa. A Folia então, posicionada em duas fileiras, caminha em direção à próxima casa, afinando os instrumentos, violão com viola e esta com a sanfona (ver imagem 4). 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

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

– Êta ferramenta! (Palhaço Águia)

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...

---

<sup>57</sup> Nome de um bairro da cidade de Volta Redonda – RJ.

- Vem abrir a vossa porta, ô filho de um Pai amado. (Luizinho)
- Êta ferramenta! (Palhaço Águia)

Um coro melodioso, cantado em tom de lamento, é reforçado pelo som da sanfona tocada por Candó, velho companheiro de Luizinho em suas andanças. Do lado de fora da casa, o palhaço Águia que, entre uma estrofe e outra, solta o seu grito: “– Êta ferramenta!”, observa tudo nos limites de sua autonomia.

Na varanda da casa, pisca-pisca, papai Noel, presépio e, acima da porta, Cristo crucificado. São cerca de quinze foliões, entre eles crianças, adultos e idosos, as gerações integrando-se na mais perfeita harmonia. 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 de Paulo (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, inicia a profecia. Começa narrando o nascimento de Cristo e a visita dos três Reis. Em seguida, descreve cada um dos Reis Magos e suas respectivas dádivas. Ao fundo, Luizinho é acompanhado pelo som da viola e da sanfona. Neste momento todos estão visivelmente envolvidos e concentrados na função que desempenham, ouvindo atentos cada uma das seguintes palavras:

No tempo que os três Reis Magos, meu senhor  
 Chegaram lá no Oriente,  
 Para adorar Jesus Cristo  
 E lhe ofertar os presentes,  
 Foi uma grande emoção  
 Para José e Maria,  
 De receber a visita  
 De tão grande fidalguia.  
 Eu vi através de um sonho  
 E guardei no meu pensamento,  
 A visita dos três Reis

Naquele feliz momento.  
Foi uma revelação  
Que Deus mostrou para mim,  
E eu nunca mais esquecerei  
Que foi desse jeito assim:  
Salve Senhora Maria  
E também Senhor José,  
Viemos de muito longe  
Muvido por nossa fé,  
Guiado por uma estrela  
Que surgiu lá no Oriente,  
Que o Senhor lá no Universo  
Mandou vir na nossa frente.

Encerrada a oração, Luizinho, bastante emocionado, faz votos de paz e saúde ao casal. A emoção destes também está estampada em seus rostos. Luizinho despede-se abençoando o lar e a família e, com o canto de despedida, todos vão deixando a sala. Na porta, a bandeira é devolvida ao bandeireiro deixando-a sempre de frente para o casal devoto. O apito soa e os instrumentos param. Luizinho troca algumas palavras com os donos da casa e caminha junto a este em direção a garagem, onde os instrumentistas já estão posicionados para iniciar a chula. O palhaço Águia está do lado de fora do portão e é com seus versos que ele, pouco a pouco, vai pedindo licença ao dono e adentrando o espaço do quintal da casa. Entre um verso e outro os instrumentos de percussão executam um ritmo acelerado, ao som do qual o palhaço se movimenta ainda timidamente. À medida que vai ganhando espaço sua dança se complexifica. A certa altura, Águia se aproxima do dono e, em troca da dança, pede dinheiro.

Neste momento o ritmo da percussão torna-se frenético e Águia inicia seus rodopios, saltos e passos cruzados no chão, fazendo esvoçar o tecido enfeitado, roxo e preto, de sua farda rodada, adquirindo volume e beleza. A rua, antes vazia, agora está repleta de curiosos. Mas é chegada a hora da partida. Por coincidência, um caminhoneiro está saindo com sua carreta e lhes

oferece uma carona. Os foliões entram na carroceria, despedem-se de nós e partem dali para a próxima casa, na Água Limpa<sup>58</sup>, onde seguem em sua jornada (ver anexo D).

### **Volta Redonda – RJ, 6 de janeiro de 2008: Dia de Reis**

É Dia de Reis e aqui estou eu atrás da Folia. Mais uma vez, é por telefone que sou informada onde os foliões estarão. O destino dessa vez é o bairro Vila Rica, que fica na estrada da saída de Volta Redonda. 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. 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. Hoje, como é Dia de Reis, Luizinho dá ênfase ao tema da visita dos três Reis no momento da profecia, já que hoje é dia em que se fecha a bandeira a esses santos completando uma etapa do ciclo ritual. Por diversas vezes vejo Luizinho se emocionar, deixando correr lágrimas enquanto anuncia a profecia em versos (ver imagem 5). Os foliões estão totalmente envolvidos por essa atmosfera, não diria solene, mas sagrada; tanto os mais novos como os mais velhos. Sentadas no sofá estão duas senhoras a observar o que se passa ali. Atrás do sofá e segurando a bandeira, o dono da casa.

Na rua, os palhaços fazem a alegria da criançada, que hoje compareceu em peso. As crianças estão eufóricas com a presença dos mascarados, que também resolveram se multiplicar hoje, ao contrário do Natal, onde só estava presente o Maxwel (Águia). Vez ou outra vejo o palhaço Detinho metendo sua máscara por entre os foliões para observar a Folia, sem ultrapassar o limite da porta.

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. Observo tudo da porta, ao lado de Paulo. Feito isso, o dono da casa devolve a bandeira a Paulo, que deixa a casa e se junta à Folia, que o espera do lado de fora.

A rua, como disse, está repleta de gente, atraída por um sentimento de identidade que talvez nem elas mesmas compreendam e reconheçam. O fato é que estão ali a observar a Folia e

---

<sup>58</sup> Nome de um bairro de Volta Redonda – RJ.

se divertirem com os palhaços. Essas pessoas, devotas ou não, são também parte da Folia, a complementam e dão sentido à sua jornada: tanto os que recebem em suas casas como os meros espectadores. As crianças completam esse cenário. Elas correm para lá e para cá, imitam a dança do palhaço e os importunam puxando suas fardas, fitas, bastões e, as mais ousadas, querendo arrancar-lhe a máscara, situação que se repete em quase todas as andanças, visitas e apresentações da Folia. É só os palhaços darem as costas que elas vêm sorradeiras, puxam-lhes um pedaço de pano ou fita e saem correndo desesperadas e às gargalhadas. Outras, em geral as mais pequeninas, choram assustadas no colo de seus pais ou agarram-lhes as pernas e escondem-se. Os palhaços (ver imagem 6) fazem uma breve chula, composta de dança e versos, ao que são correspondidos com moedas atiradas pela platéia. Após a brincadeira dos palhaços, a Folia segue pela rua, entra por um terreno baldio, de mato alto, do lado esquerdo da rua e some de vista em meio ao matagal, rumo à próxima casa.

### **Volta Redonda – RJ, 20 de janeiro de 2008: Dia de São Sebastião**

Hoje é dia da Folia fechar mais uma bandeira, a de São Sebastião, com a qual eles estão em giro desde o dia 7 de janeiro. E aqui estou eu mais uma vez. E o telefone sempre eficaz. Desta vez é Maxwel que me informa que a Folia está na “Rua da Feira”, no bairro Retiro. São 20h e está chovendo, ainda assim vejo Folias pelas ruas, várias! Chego ao local e duas Folias estão debaixo da marquise esperando a chuva diminuir. Encontro a de Luizinho mais à frente e ele me informa que estão indo fechar a bandeira na casa de Paulo, no bairro Nova Primavera. Iriam caminhando até lá, o que pela distância levaria no mínimo uma hora. Volto para casa para esperar.

Por volta das 21:30h chego ao bairro onde a Folia está indo cantar em uma casa antes da de Paulo. Lá repetem toda a sequência ritual como de costume e tradição. Enquanto a Folia caminha em direção ao seu destino, o palhaço Profecia pára pelos bares e mexe com as pessoas que estão sentadas à mesa pedindo bebida e dinheiro. Inquieto, pára os carros que passam pela rua, sobe em poste (ver imagem 7), pula, corre.

Após cantarem na casa do devoto, direcionam-se à casa de Paulo. Lá, o clima é um pouco mais descontraído, apesar da seriedade com que cumprem suas funções e sua missão junto ao grupo. É na sala da casa de Paulo que acontece o ritual de fechamento da bandeira. Sua mãe,

sentada no sofá acompanha atenta. As toadas 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 São Sebastião. Estes missionários estão certos de que cumpriram sua missão. Falta agora a festa, para arrematar!

### **Volta Redonda – RJ, 29 de abril de 2008: Festa de Arremate**<sup>59</sup>

Desta vez, no meio da produção de um espetáculo recebo a ligação do Luizinho dizendo: “– Aressa, tô te ligando pra avisar que a nossa festa vai ser amanhã.”. Depois de muita negociação consigo a liberação para ir. No sábado vou para Volta Redonda e à noite, por volta de 21h sigo para a casa de Paulo. Chego, e do portão, avisto os palhaços conversando e falando versos no quintal da frente da casa. Falo com os palhaços e percebo a presença de novos mascarados. Sigo adiante em direção aos fundos da casa. O caminho é por um corredor estreito: do lado esquerdo a parede da casa e do direito um galinheiro. Na grade, máscaras de palhaço penduradas com suas longas fitas pendentes denunciando que este não é um dia como qualquer outro (ver imagem 8). Seguindo o corredor vê-se ao fundo um quartinho ainda no tijolo e através da janela, uma espécie de altar (ver imagem 9). É noite. Uma lâmpada presa ao fio que vem da telha do quartinho ilumina através da janela. Aproximo-me e da janela vejo uma mesa forrada com uma toalha rendada branca e sobre ela, no canto esquerdo, está a bandeira de São Sebastião, apoiada na parede e do lado direito a de Santos Reis. Entre as duas bandeiras, dois violões e uma viola. À frente desse cenário, ainda sobre a mesa, seis pires com seis velas acesas (ver imagem 10). No fundo, pandeiro, baquetas e os quepes brancos dos foliões. E ainda um troféu, possivelmente uma premiação recebida em algum Encontro de Folia. Na parede ao fundo, dois grandes panos, um vermelho e outro verde formam uma espécie de cortina, que se entrelaça no

---

<sup>59</sup> 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 em 2006 na Festa de Arremate da Folia Sagrada Família, da Mangueira, 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.

meio até encostar-se ao altar. No chão, caixas, baquetas, sanfona, bumbo, maceta e as máscaras dos palhaços apoiadas pelos bastões.

No quintal dos fundos, os foliões tecem uma conversa afinada. Vou até eles, cumprimento-os. Encontro com Júlio (o palhaço Cocó), que já não via há algum tempo, pois nos últimos anos tem saído na Folia do Rogério em Duque de Caxias – RJ. Cocó é um palhaço que acompanho desde 2003 e que muito colaborou e colabora para esta pesquisa. O clima é de descontração. A Festa de Arremate é o momento que fecha o 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<sup>60</sup>. Hoje a Folia está presente em peso, as crianças foliãs também vieram: Monique (no tarol), Raquel e Yasmin (no triângulo) (ver imagem 11). Pela primeira vez vejo uma mulher (a Carol) fardada de palhaço na Folia de Luizinho (ver imagem 12).

Uma mesa grande forrada com toalha branca ocupa o quintal, em volta dela, sentados nos bancos, os foliões conversam. É dia de churrasco e a cerveja não pode faltar nessa festa. O paladar entra em ação, sirvo-me junto aos foliões. Muita carne, acompanhada de uma comidinha caseira de dar inveja. Pouco a pouco encerram a refeição. Alguns já começam a afinar seus instrumentos. O mestre reúne todos os foliões em torno da mesa e inicia uma fala em forma de oração. Os instrumentistas o acompanham. Na oração Luizinho agradece aos foliões por estarem presentes neste momento, fala das dificuldades enfrentadas e da missão cumprida. E da felicidade de ter chegado até ali. Emociono-me ao ser mencionada na oração como uma velha companheira do grupo nesses anos de jornada, 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 caminham para a sala. É hora de fechar a jornada. Já na sala, Luizinho puxa algumas toadas e novamente faz uma oração em agradecimento. Neste 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, mas sempre devotos. Agradece a Deus e aos Santos Reis, por permitir que realizassem sua jornada

---

<sup>60</sup> A abundância de que fala Bakhtin (2008), onde a festa é marcada pela liberação e ingestão excessiva de alimentos e bebidas, uma abundância carnavalesca.

levando paz a cada casa visitada. Agradece a união, companheirismo e disciplina. Pede desculpa por qualquer palavra dura. Luizinho está de pé ao lado da bandeira, que está na mão de Paulo. Aos prantos, 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, direcionadas especificamente àquele folião e 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. É visível a emoção de Luizinho quando se aproximam os foliões mais antigos, como Candó e Devanil (ver imagem 13), estes são os testemunhos vivos de sua trajetória de mais de 20 anos com a jornada.

Creio que este seja o momento mais emocionante do ritual, seu ponto alto. Todos estão em lágrimas, extremamente emocionados, inclusive eu que mal me contenho diante de tal cenário sinestésico. Após os foliões, vêm os palhaços. Um a um, entram na posição de quatro apoios, ajoelhados ou se arrastando pelo chão, já despídos de suas máscaras. Nessa postura de submissão e rendição diante da bandeira, choram compulsivamente, num gesto de penitência e pedido de perdão. 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, fecha-se uma missão, que se repetirá no próximo ano.

Mesmo já tarde da noite, os palhaços estão eufóricos pra dançar. Cocó aparece de dentro da casa fardado e como um mestre palhaço, dá o seu espetáculo! Luizinho se aproxima de mim e diz que vestirá a farda, para que eu possa vê-lo, pela primeira vez, brincando. Uma surpresa para mim. Dentro do quartinho, ele despe sua farda de mestre e pouco a pouco veste a farda de palhaço. Acompanho este momento. Ele se veste com uma felicidade estampada em seu rosto, parece uma criança, lembrando os velhos tempos. Veste a calça (ver imagem 14) e, antes de vestir a parte de cima (ver imagem 15), cruza-a pelo ar sobre o seu corpo, fazendo o desenho de um “X” sobre sua cabeça, como se fechasse o corpo com este gesto. Veste o blusão (ver imagem 16) e coloca a máscara. Luizinho, fardado de Gabiroba (nome de seu palhaço, quando brincava como tal) (ver imagem 17) e Cocó vão para a rua; os instrumentistas ficam do lado de dentro do quintal, olhando pela grade a situação inusitada. Luizinho começa a improvisar alguns versos e em seguida Cocó. Estão se desafiando no verso, há ali um tom de disputa. É um desafio entre

mestres que está sendo travado, “no verso” e não “no pé”, como costumam dizer os foliões<sup>61</sup>. Observo por algum tempo, mas já é tarde e decido ir embora. Despeço-me de todos e parto, comovida com tudo o que acabara de ver.

### **Arantina – MG, 27 e 28 de dezembro de 2008: as andanças do mestre Luizinho**

Hoje pela manhã, por volta das 7h, encontro com Luizinho. Como este está sendo um ano diferente, já que a jornada não saiu para o giro, ele me convidou para acompanhá-lo em suas andanças. Nosso destino é Arantina – MG, onde cantaria na Folia do amigo Piola, também mestre reiser. Encontramos com Piola já no ônibus. A estrada passa por Santa Isabel, Santa Rita de Jacutinga e Bom Jardim, até chegarmos ao nosso destino. Nosso ponto de chegada é a praça central da pequena cidade de interior de Minas. Seguimos caminhando pela linha do antigo trem de Minas (que saía de Barra Mansa, agora desativada) até a casa da sogra de Piola. Ao chegarmos, logo vem a lembrança da infância: chão de lama, cheiro de chuva, uma pequena horta, um galinheiro e uma portinhola de madeira. Parede azul celeste, telha de zinco. Na cozinha um fogão à lenha e o cheiro de lenha queimada vindo pelo nariz, um retorno ao nosso passado rural. Pannelas de ferro fervendo no fogão. Até que surge do cômodo ao fundo uma senhora negra, lenço na cabeça, saia na altura do joelho e chinelo no pé: é Dona Luíza (ver imagem 18). Caneca de ferro pra água, balaio de palha com ervas, o balde com água por causa do cano que estourou de madrugada e o cheiro do café fresquinho na janela, que ela acaba de passar. Uma cena que pode ser vista em quase todas as casas espalhadas pelos interiores do Brasil.

Banco de madeira e conversa fiada na cozinha: histórias de palhaços e de Folia. A roda constrói a história, o passado e o presente. Da janela a cerca de arame farpado, o bambuzal e a chuva fina. Debaxo do fogão banana verde esperando madurar. No almoço comida caseira: arroz, feijão, carne moída e macarrão. É hora de seguirmos adiante. Juntam-se a nós o filho de Piola e seu amigo, que brincam de palhaço.

Chegamos ao ponto de encontro e no quarto uns meninos assistem a um vídeo de uma roda de capoeira em que alguns deles participam. Piola chama uns dos meninos e pede que ele toque a sanfona para Luizinho ver. Um outro o acompanha no cavaquinho. Luizinho mostra-se

---

<sup>61</sup> “No verso” e “no pé” são expressões utilizadas pelos foliões para se referir à forma como está sendo travado o desafio entre os palhaços. “No verso” refere-se ao desafio travado por meio da palavra, dos versos dos palhaços e “no pé” refere-se ao desafio lançado através da dança.

surpreso com a habilidade dos rapazes. Todos sorriem. Está tudo ajeitado, é só trocar de roupa e colocar a Folia na rua. Todos prontos e vestidos, Luizinho puxa uma oração e em seguida a cantoria para abrir a bandeira. São 15:30h e a Folia, enfim, sai para a cumprir sua jornada, cantando em marcha um canto que também é cantado em igrejas católicas e evangélicas:

Quem é esse povo?

Que povo é esse?

Esse é o povo que vai morar no céu

Vai morar, vai morar, vai morar

Vai morar, vai morar com Jesus lá no céu.

O que acabo de presenciar, é uma experiência única. Em menos de 15 minutos vi uma Folia se estruturar e sair para o giro, numa comunhão que impressiona, como se já estivessem juntos há anos. É só a Folia dobrar a rua, que logo aparece um devoto para recebê-la em sua casa. E assim foi ao longo de todo o dia, visitamos no total 8 casas. Durante a jornada, sou surpreendida por um menino que acompanha a Folia, imitando o palhaço com sua máscara de papelão improvisada. Mal vejo a hora passar; escurece, já é noite. Começa a chover fino e vamos subindo a ladeira. Durante o dia várias pessoas foram se juntando para acompanhar a Folia. A esta altura, resolvo olhar pra trás e vejo que uma multidão nos acompanha (ver imagem 19). Luizinho, percebendo o êxito deste dia, resolve puxar uma outra marcha, a qual parece cair no gosto dos foliões, que cantam com entusiasmo diante da audiência que os segue pelas ruas:

Essa é a divina luz

Essa é a nossa jornada

No clarão do céu azul

Vou seguindo a nossa estrada

E assim os Reis Magos

Fizeram a caminhada

Dois brancos e um preto

Chegou na morada

É tarde, hora de recolher a bandeira. E assim se faz. Eu, Luizinho e Piola vamos caminhando de volta à casa de Dona Luíza, descansar para o dia seguinte. Caminhamos mata adentro pelos trilhos do trem, mal podendo enxergar um palmo à nossa frente, exaustos e com fome.

Após uma noite de sono, renovados, saímos novamente. Despeço-me de Dona Luíza e agradeço todo o carinho com que nos recebeu. Encontramos os outros foliões na praça. A Folia canta em uma casa e depois na igreja da cidade, e nesses locais os palhaços não entram, observando tudo da porta, do lado de fora. Feito isso, decidem ir pra Andrelândia – MG, cidade vizinha. Mas essa é uma outra história. Decido não seguir com o grupo e às 14:45h tomo um ônibus de volta, com destino à Volta Redonda – RJ.

**Valença – RJ, 3 de janeiro de 2009: 38º Encontro de Folias de Reis – as Folias “afro-valencianas”<sup>62</sup>**

Chego a Valença no início da noite, vou direto para o pátio ao lado da igreja, onde está montado o palco e a tenda. Os palhaços estão por toda parte. Este fenômeno que acontece particularmente em Valença, me impressiona e intriga a cada vez que vejo. As Folias saem com mais palhaços que foliões. São cerca de trinta palhaços por Folia, variando para mais ou para menos conforme o grupo. Assim que me aproximo ouço os palhaços cantando: “Sai do chão, sai do chão, a Folia do Cabeção!”. Esta é a Folia do Doca da Serra. Os palhaços pulam eufóricos, com movimentos e gritos que remetem imediatamente ao universo do *funk*. Em Valença, o *funk* exerce uma forte influência na performance dos palhaços<sup>63</sup>, não só em sua dança e movimentos corporais, como na própria indumentária, repleta de elementos da cultura *funk* do estado do Rio de Janeiro. Os símbolos de marcas como a Nike aparecem com frequência na farda, no tênis, no boné e no revirão (capa) (ver imagem 20).

<sup>62</sup> Expressão utilizada por Pe. Medoro para referir-se à cultura negra na cidade de Valença – RJ.

<sup>63</sup> Sobre a influência do *funk* nas Folias de Reis de Valença ver Torres (2006b). Ver também Monteiro, que além do funk, aponta para o papel do palhaço como agente de “permeabilização” das Folias, trazendo para dentro da Folia elementos de diferentes manifestações culturais: “É o caso específico da incorporação de novas estruturas rítmicas (*funk*, *hip hop*, *break*), coreográficas (*capoeira*) e ainda de adereços típicos da iconografia *heavy metal* (bonés, enfeites) às suas indumentárias. Sinaliza-se com isso o grau de expressão das culturas afro-brasileira e pop americana, demonstrado pelos palhaços na composição de suas performances.” (2004:96).

No alto do palco os Foliões cantam a toada e no chão a algazarra fica por conta dos palhaços, que não param de gritar e de dançar sequer um minuto durante a apresentação. Parecem estar eufóricos. A Folia encerra sua apresentação e os palhaços se dirigem para trás da igreja. É neste espaço que abrem sua roda, formada pelos próprios palhaços, já que são em grande número. Um a um, vão ao centro da roda, falam um verso de improviso ou de seu repertório pessoal e em seguida iniciam sua dança, impulsionada pelo toque dos instrumentos de percussão e da sanfona. Os outros palhaços que estão em torno batem palmas aceleradas e soltam gritos de incentivo, que estimulam o palhaço que está no centro da roda, além de reforçar a marcação do ritmo de sua performance (ver imagem 21). É uma dança rápida em que batem freneticamente os pés contra o chão: “serenininho”<sup>64</sup> é como eles chamam essa dança. A agilidade é incrível e parece transcender os limites naturais impostos pelo corpo. Em torno dos palhaços a roda está repleta de admiradores e curiosos. Todos se esticam para conseguir ver os pés dos palhaços, na dança que executam com virtuosismo. Imediatamente vem na lembrança a imagem dos mascarados africanos, dançando em roda num movimento similar, em comunhão com seus ancestrais. O que se passa à minha frente não parece ser muito diferente. Os palhaços, por um instante parecem estar em transe, o que não é incomum entre palhaços. São inúmeras as histórias de incorporação<sup>65</sup>. Um movimento feito por quase todos os palhaços e que parece remeter a essa idéia de incorporação, é um balançar rápido da cabeça, uma “sacudida” que se repete durante sua performance, como se estivessem em um estado de transe.

Permaneço um bom tempo observando as Folias e os palhaços, registrando tudo o que posso. Mas tenho mais um objetivo a cumprir esta noite. Havia marcado uma entrevista com o Padre Medoro, que é um referencial na cidade pelo diálogo que tem conseguido estabelecer com seus fiéis e com a comunidade em geral, fazendo interagir as diversas religiões existentes e também criando projetos que incentivam as expressões da cultura popular local.

É na casa paroquial nosso ponto de encontro. Entro para conversar com o padre, ciente de seu trabalho visionário. Mas o que ouço me revela uma visão muito mais ampla da questão. Há um conhecimento sociológico e antropológico profundo. Argumentos sólidos, inusitados. É a

---

<sup>64</sup> “A maneira de dançar, o estilo da dança, depende do tipo de *farda* que veste o palhaço. Na Folia do Tachico a *farda* é de *farrapo*, diferente da *farda lisa* encontrada em outras Folias da região. No caso destas, a dança é o chamado *serenininho*, o palhaço pula numa velocidade maior e não faz as acrobacias que caracterizam a dança na *farda de farrapo*.” (CHAVES, 2003:118). Em Monteiro (2004:89) encontra-se esta mesma dança sob o nome de “sereninha”, no feminino.

<sup>65</sup> Ver Chaves (2003).

primeira vez que ouço um padre falar em catolicismo afro-ameríndio, em “inculturação”<sup>66</sup>, que é justamente a forma como o povo se apropria da fé cristã. Saio cheia de questões a serem repensadas depois de tudo que acabo de ouvir. Uma verdadeira aula, que me faz entender uma série de processos que acontecem dentro da própria Folia. É hora de me recolher e colocar as idéias no lugar.

### **Valença – RJ, 6 de janeiro de 2009: 38º Encontro de Folias de Reis – Dia de Reis**

Estimulada pelas reflexões propostas por Pe Medoro, retorno para ver a sua missa rezada hoje a céu aberto. Ao invés da igreja, é no palco montado no pátio, que se realiza o ritual. E numa inversão do próprio processo que a missão de catequese imprimiu na maior parte do tempo, ou seja, a intolerância no que diz respeito às tradições populares ou a tentativa de adequá-las à seu propósito, vejo Pe Medoro chamar para subir ao palco todos os mestres das Folias presentes com suas respectivas bandeiras (ver imagem 22). Durante toda a missa, elas permanecem em cima do palco, uma espécie de altar improvisado. O pátio está lotado, mal se pode mover. A figura de Pe. Medoro é de grande carisma, há uma aceitação visível por parte dos devotos, principalmente no que tange às suas idéias e postura junto às comunidades.

O missal segue seu roteiro tradicional, mas com algumas peculiaridades. Quem sobe ao palco carregando os paramentos, não é o coroinha, como de costume, mas os palhaços mirins. A bênção final é dada com a bandeira da Folia mais antiga, que Pe. Medoro ergue sobre o povo presente. Agora talvez eu compreenda melhor esse catolicismo afro-ameríndio de que fala o padre.

### **Volta Redonda – RJ, 10 de janeiro de 2009: XI Encontro de Folias de Reis**

Este é o segundo sábado do mês de janeiro, data em que se costuma realizar o Encontro de Folias de Reis. O palco está montado debaixo da biblioteca da cidade, no bairro Vila Santa Cecília. As Folias vêm caminhando de seus respectivos bairros e se apresentam por ordem de chegada. Há uma multidão assistindo às apresentações, que começam à tarde e vão até à noite.

---

<sup>66</sup> Pela relevância e riqueza deste material recolhido em entrevista registrada em audiovisual, acreditei que seria de grande valia torná-lo público, viabilizando o acesso a estas informações através da transcrição de toda a entrevista. Este material (entrevista com Pe. Medoro) encontra-se no anexo B deste trabalho.

Encontro com Luizinho, dessa vez na mesma posição que eu, a de espectador. As Folias chegam uma a uma, cantam suas toadas e em seguida fazem a chula dos palhaços. Há um espaço no palco, reservado para eles. Assisto a mais de quinze Folias, sendo que muitas não puderam comparecer ou não saíram este ano para a jornada, como a de Luizinho. O povo vibra a cada Folia que sobe ao palco, com suas torcidas organizadas, que comparecem unidas sob a identidade do bairro onde moram, lotando o local do Encontro (ver imagem 23).

Os palhaços são um espetáculo à parte. Alguns deles saltam de cima do palco dando mortais e caindo em meio à multidão, que vibra a cada acrobacia executada. Quanto mais aplausos mais eles se exibem. O palhaço Cocó aparece por lá. Ele está fardado e brincando na Folia da Água Limpa<sup>67</sup> – Jornada da Paz. Ele e os outros palhaços dessa Folia levantam a multidão, que aplaude os versos improvisados por eles. Cocó se pendura no ponto mais alto do palco e o público aplaude. Mas o momento mais aplaudido neste Encontro ainda está por vir. Eis que chega a Folia do Mestre Tuel. Antes de subir ao palco, os palhaços acendem fogos de artifício e é em meio aos estrondos e à fumaça nas cores da farda da Folia (verde e preto) que a Folia inicia sua apresentação. Os palhaços entram fazendo algazarra, soltando gritos e fazendo acrobacias. Tuel surpreende a todos quando entoia o seguinte canto: “Segura na mão de Deus, segura na mão de Deus. Segura na mão de Deus e vai.”. Este é um canto muito utilizado pela igreja católica. A platéia parece entrar em êxtase; a Folia é ovacionada. Muitas pessoas se emocionam. É um espetáculo de fé e devoção que vejo à minha frente. Dou-me por satisfeita e sigo de volta para casa.

### **Algumas considerações sobre o observado**

Diante de todas as situações observadas e vivenciadas, faz-se necessário alguns apontamentos. Conforme narrado, o espaço ritual da Folia 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. 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 do ritual da Folia de Reis rua e casa 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

---

<sup>67</sup> Nome de um bairro de Volta Redonda – RJ.

entrada da Folia. Assim, neste contexto, 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, que é um momento de seriedade e sacralidade, é um espaço consagrado. Aqui, emprego consagrado no sentido de “separado”. Tanto o é, que o palhaço está proibido de entrar. Já a rua é o espaço da festa, da brincadeira, do liminar, da chula do palhaço, é o espaço profano, no sentido de estar disponível ao livre uso dos homens, como coloca Agamben (2007c).

Há uma aparente dicotomia entre esses dois espaços: a casa como o privado e sagrado, onde a Folia se apresenta. Um lugar onde impera a ordem e o controle; e a rua como o público e profano, o lugar da desordem e do descontrole, local da chula do palhaço. 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)

Pensando ainda nos espaços por onde circula a Folia é necessário apontar também para a própria relação que muitas Folias estabelecem com a igreja e o terreiro. Aparentemente contraditória, no contexto ritual de muitas Folias, a relação com esses espaços se dá de forma harmônica, no sentido de se relacionarem com ambos simultaneamente<sup>68</sup>. Existem diversas Folias que além de visitar ou abrir suas bandeiras em igrejas, visitam também terreiros de umbanda ou mesmo iniciam sua jornada em tal espaço. A relação de devoção dos próprios foliões é complexa. Apesar de participarem de um ritual de fundamentação católica, muitos foliões e mestres são umbandistas e até donos de terreiros. Este fato revela um dado importante, que é o processo de agregação de elementos da religiosidade afro ao ritual da Folia, expressos não só pelo duplo

---

<sup>68</sup> É necessário ressaltar aqui que o fato de muitas Folias visitarem igrejas, não significa que a relação seja, em sua totalidade, harmônica. Ainda existem muitas igrejas e padres que não aceitam a entrada da Folia, ou seja, nem sempre esta relação é pacífica.

pertencimento de alguns foliões no que diz respeito à devoção, mas através da própria performance do palhaço, tanto das referências a que seus movimentos corporais remetem, como pelas guias, figas, patuás e outros tipos de amuleto que carregam em sua farda<sup>69</sup>.

A própria Folia de Luizinho, em janeiro de 2008 chegou a visitar dois centros de umbanda: um em Três Poços e outro no bairro Santo Agostinho. E entre seus integrantes, há Paulo que é umbandista, Samuel que é evangélico, Willian que é ex-presbítero da Assembléia de Deus, além daqueles que são kardecistas e católicos. Isso revela uma capacidade do grupo de interagir com harmonia no que tange à convivência de devoções distintas, que fora da Folia dificilmente ocupariam o mesmo espaço ou se estabeleceriam este diálogo.

Um outro ponto que pude observar foi a relação estabelecida entre a bandeira e a máscara<sup>70</sup>. Estes símbolos rituais são carregados de poder, possuem uma eficácia ritual sendo “capazes de agir sobre pessoas e grupos que entram em contato com eles de modo a mudá-los para melhor ou em uma direção desejada” (TURNER, 2005:90). São objetos que não se limitam a uma relação espacial e formal, mas que remetem ao imaterial, ao invisível, às forças cósmicas, supramundanas, que dão sentido à sua materialidade. São fontes inesgotáveis de sentidos, que não se limitam apenas à sua forma e aparência, mas as ultrapassa. As palavras do devoto Adriano Romero confirmam essa noção do poder que os objetos rituais carregam: “Essa bandeira apesar de estar aposentada, ela ainda tem poder.”<sup>71</sup>.

No que tange à bandeira e à máscara, além de serem objetos que estão vinculados às pessoas que os portam e manipulam, há uma ocupação espacial que se dá através de planos, a primeira ocupando o plano alto, superior e a segunda o plano baixo, inferior. A bandeira nunca é colocada no chão, enquanto os palhaços se relacionam diretamente com ele: deitam, se jogam, dão cambalhotas, se arrastam até a bandeira no momento de fechamento do ciclo ritual, conforme descrito. Os foliões e a bandeira entram nas salas das casas, os palhaços, com suas máscaras, ficam do lado de fora, na soleira da porta, lugar liminar. A bandeira é alvo de contatos corporais por parte dos devotos que a beijam, passam sobre o corpo ou mesmo retiram-lhe ou acrescentam uma fita como pedido ou agradecimento por uma dádiva alcançada ou outros objetos como fitas

<sup>69</sup> Sobre a relação da Folia de Reis e seus foliões com a umbanda ver Amorim (2007) e Monteiro (2004).

<sup>70</sup> A respeito da circulação dos objetos rituais ver Bitter (2008).

<sup>71</sup> Entrevista realizada pela autora com Adriano Felício Romero (devoto de Santos Reis, que compareceu à 55ª Festa de Santos Reis em Palmital, vindo de Campará – PR trazendo a bandeira do mestre Sr. Geraldo), em 17 de janeiro de 2009, em Palmital – SP.

escritas, fotos, objetos pessoais, mechas de cabelo entre outros (ver imagem 24); a máscara do palhaço dificilmente é tocada a não ser por ele. Tanto a bandeira quanto a máscara são objetos que realizam uma mediação cosmológica, aproxima deuses e homens, é a parte que representa o todo, que remete a uma realidade supramundana (BITTER, 2008). O símbolo materializa uma idéia. Neste sentido, se pensarmos na relação do palhaço e sua máscara com o papel que ele representa, ou mesmo nos Santos Reis, materializados através da bandeira, mediada pelos foliões, perceberemos que: “Quando algo é apreendido pelo espírito, quando se torna um objeto capaz de ser pensado, pode ser pensado e dominado” (TURNER, 1974:42). A adoração a objetos como símbolos das divindades é um dos motivos que gera conflitos entre a Folia de Reis e os protestantes, que combatem veementemente essa prática. Outros aspectos referentes a esses objetos rituais é o caráter de permanência da bandeira, mantida como símbolo do grupo durante décadas e a efemeridade da máscara que costuma ser trocada anualmente ou mesmo vendida.

Assim como a bandeira e a máscara, foliões e palhaços também estabelecem uma relação entre si. Os primeiros realizam movimentos comedidos, formais, numa postura semelhante a uma marcha militar, atuando como portadores da ordem. Seus corpos possuem certa rigidez, algumas vezes bailando, de um lado para outro enquanto caminham, mas com movimentos pequenos, curtos. Enquanto os palhaços possuem movimentos intensos e desordenados, muitas vezes exagerados, expansivos; segundo Bitter, os palhaços acentuam a “dimensão lúdica, criativa e transgressora da Folia” (2008:146). A própria movimentação no espaço se dá de forma distinta. Os foliões geralmente andam em uma composição de duas filas e os palhaços andam livres, sem posição marcada, a não ser a restrição de não passar a frente da bandeira (não se aproximar, nem se distanciar muito dela). Esses contrastes entre os foliões e os palhaços foram notados por Brandão (1977) e Frade (1997).

Pensando em todos estes contrastes que envolvem as relações tecidas dentro da Folia de Reis entre os foliões e os palhaços, como também as relações estabelecidas entre a Folia e os devotos e espectadores, é que me proponho no capítulo a seguir, a investigar o palhaço de Folia de Reis não só no que tange às definições, origem e história, mas ao papel que exerce dentro da Folia, seu comportamento ritual, como um performer, como um ser liminar, que estabelece relações através do jogo e que obedece à regras. Como integrante que cumpre sua função ritual, com papel marcado e que como parte de uma unidade maior, exerce também uma função social através de toda sua performance. E lá vem o palhaço!

### 3 O PALHAÇO DE FOLIA DE REIS

Em 2003, quando tive o meu primeiro contato com esta Folia, conheci diversos palhaços, mas aproximei-me principalmente de Júlio (palhaço Cocó) e Maxwel (palhaço Águia – filho de Luizinho), que eram os palhaços que acompanhavam permanentemente a Folia. Nesta pesquisa conheci os palhaços Detinho (Deusdete), Profecia (Willian), Cigano (Davi – filho de Willian), Carol (Carolina – filha do Willian). Como na maior parte das Folias, esta também possui uma circulação de foliões, principalmente de palhaços, que variam de ano em ano, sendo alguns permanentes e outros flutuantes, como acontece também com os foliões instrumentistas, principalmente os responsáveis pelos instrumentos de percussão. Creio eu que por serem instrumentos de mais fácil execução, a troca de folião se torna mais facilmente assimilada. Já os instrumentistas responsáveis pela viola, violão e acordeon, dificilmente são substituídos. Além do mestre, contra-mestre e bandeireiro, que geralmente são cargos herdados. Digo isso, porque ao longo desses sete anos em que estive junto à Folia, pude perceber a circulação e o movimento de entrada e saída dos foliões. Nos palhaços é que percebi maiores mudanças; a cada ano agregava-se um ou mais deles, enquanto outros abandonavam a Folia. Sendo assim, tornou-se tarefa difícil definir com exatidão o perfil de cada um deles, já que de ano em ano trocava-se os palhaços e mesmo os permanentes, algumas vezes, por um motivo ou outro, não estavam presentes em algum evento ou dia de jornada.

Como exemplo da variação constante de palhaços, na jornada do ano de 2008/2009, caso a Folia tivesse saído, quatro palhaços já não estariam presentes: Águia (Maxwel), pois havia noivado e optou por não sair naquele ano; Carol (filha de Willian), devido à gravidez; Davi (também filho de Willian) foi tragicamente assassinado na véspera do Natal e Willian, que em consequência deste fato, também não sairia.

Soube da notícia acima através de Luizinho, que me falou emocionado, em entrevista realizada no Natal, sobre a morte do rapaz de apenas 15 anos. Todos estavam chocados, inclusive eu, já que ainda naquele ano tive a oportunidade de conhecer Davi durante o giro da Folia e em entrevista realizada no mês de julho, na casa de Paulo. E Luizinho ainda complementou dizendo que o fato de a Folia não ter saído naquele ano, acabou revertendo-se em sorte, pois conforme as ameaças feitas ao rapaz, a notícia que corria era a de que na verdade, o incidente aconteceria durante a jornada, ou seja, em meio ao ritual da Folia, tornando-se um risco para os foliões,

devotos e também para mim, que estaria junto à Folia. Este foi um fato isolado dentro dos anos em que pesquiso esta Folia e não poderia dizer aqui a causa exata deste incidente; os fatores aos quais está associado são para mim, apenas especulações, prefiro abster-me deste assunto.

É necessário assinalar que a violência, fruto da rixa entre palhaços ou mesmo entre diferentes grupos de Folia, reforçada ainda pelas rivalidades entre bairros, ainda faz parte do cotidiano das Foliás. Há alguns anos esse atrito violento era mais comum, como narram diversos foliões. Atualmente as Foliás têm resolvido essa rivalidade no verso, como pude presenciar, numa disputa que envolve sabedoria, perspicácia, habilidade na rima e experiência, o que faz lembrar em alguns aspectos os desafios<sup>72</sup> de embolada do nordeste brasileiro, em que as duplas lançam versos introduzindo temas em direção ao outro participante, na tentativa de “derrubá-lo”, ou seja, testar seu conhecimento e habilidade para versar de improviso diante da audiência; vence quem se sair melhor, mostrando maior domínio sobre o assunto e com as melhores rimas. Mas nem sempre as rivalidades se resolvem de maneira pacífica; há casos de brigas violentas entre palhaços, principalmente quando uma Folia encontra com outra durante o giro.

Dentro da Folia do Luizinho, nunca observei alguma atitude violenta por parte dos palhaços, mas em outros contextos presenciei brigas severas entre palhaços<sup>73</sup>. Todas as vezes que um palhaço rivalizava com outro dentro ou fora da Folia, esse enfrentamento se dava através do verso e de uma maneira bastante sutil, na maioria das vezes sem agressão verbal ofensiva, direta, mas com discrição e demonstrando destreza com os versos, nos quais a linguagem metafórica e o duplo sentido são marca forte.

Devido à crise que se estabeleceu dentro da Folia onde estava centralizando a minha pesquisa sobre a performance do palhaço, procurei observar uma maior quantidade e variedade de palhaços de diversas cidades, tanto dentro do Rio de Janeiro como em outros estados como Minas Gerais, São Paulo e Paraná, o que me possibilitou ver as variações que a figura do palhaço assume na sua representação em cada estado. Todas as situações observadas contribuíram fortemente para a análise que traçarei a seguir sobre a origem do palhaço da Folia de Reis, suas

---

<sup>72</sup> Aponto aqui para uma distinção básica entre os versos do palhaço e os versos de desafio: os primeiros são falados e os segundos cantados, o que não elimina a similaridade existente entre suas formas estruturais. Sobre este tema ver verbete “desafio” em Andrade (1989:186). Este aponta para a existência do desafio tanto na cultura africana como na ameríndia.

<sup>73</sup> No ano de 2006, estive no Encontro de Folia de Reis de Valença – RJ e enquanto observava uma Folia, formou-se um corredor entre duas Foliás rivais. A atitude dos palhaços era semelhante a dos jovens num baile *funk*, dividindo-se em lado A e lado B e agredindo ao grupo opositor.

raízes, elementos agregados e transformações ocorridas ao longo do tempo. Pontuarei a análise, sempre que possível e que for conveniente, com exemplos das situações observadas em campo, tentando aproximar o leitor, cada vez mais, desse universo.

### 3.1 QUEM É O PALHAÇO?

Os palhaços, também chamados de “bastião”, “mascarado” ou “marugo”<sup>74</sup>, dentro da Folia de Reis são, de acordo com o mestre Luizinho e outros tantos foliões, palhaços e devotos, a representação dos soldados do rei Herodes, que conforme o relato popular e citados (os soldados) no Evangelho de Mateus, perseguiram o Menino Jesus, encarnando os “traidores de Cristo” e por isso são associados ao mal, ao negativo, à Judas, à Exu, ao “cão”, ao diabo ou demônio dentro da fé popular. Araújo descreve uma festa popular religiosa em que esta relação fica bem clara:

Havia a turma de meninos que representava os Santos Inocentes ou Mártires de Marrocos, vinham manchados de tinta vermelha, para fazer as vezes de sangue, e eram ladeados pelo Anjo da Guarda e por Lúcifer, também chamado Rei Herodes pelo povo. (1996:75)

Nas palavras do palhaço Catapora, que foi quem iniciou Luizinho como palhaço<sup>75</sup>, podemos perceber a leitura que é feita desse personagem pelos próprios foliões, revelando um sincretismo entre o palhaço e elementos presentes em cultos afro-brasileiros (FRADE, 1997), como Exu:

Quando os reis pediram pousada no palácio de Herodes, ele quis saber porque eles estavam viajando, pra onde iam. Aí os Reis contaram que tinha nascido o Rei dos reis. Herodes então queria matar esse Menino, com medo dele ser rei dele também. Aí então mandou uns soldados dele acompanhar os Reis e depois voltar pra dizer onde era o lugar. Assim foi: com a desculpa de que o caminho era perigoso – naquele tempo já tinha ladrão –, mandou os soldados dele. Mas os soldados quando viram o Menino, foram tocados por Ele. E eles não voltaram pra contar. Se disfarçaram com outra farda, botaram máscara e se soltaram no mundo. Herodes foi pro inferno depois que morreu.

<sup>74</sup> Em Cascudo consta o vocábulo “malungo”, do qual se derivou a palavra “marungo”, que significa companheiro, camarada e era utilizado pelos negros para chamar “aos companheiros de bordo ou viagem” (2002:352). Este vocábulo, de origem africana, com a extinção do tráfico, foi perdendo sua função e deixando de ser utilizado. Mas ainda é possível identificar seu uso no universo da capoeira.

<sup>75</sup> Ver p. 37 e nota 48.

Virou diabo. E o diabo não é Exu? Então é isso que nós fazemos, a parte dos soldados de Exu. (apud FRADE, 1997:119)

Em entrevista, Pe. Medoro faz uma leitura daquilo que para ele, como um representante da igreja católica, representa a figura do palhaço, fornecendo uma visão peculiar e bastante expressiva:

Eles representam os soldados romanos que foram perseguir Jesus. No fundo, é um grande deboche, porque os soldados não conseguiram matar Jesus. Os soldados, na verdade, fracassaram. Então, eles hoje se apresentam naquilo que na verdade eles se tornaram para a história: palhaços! Palhaços! Então eu vejo que é um deboche. E isso é algo extremamente sagrado, porque isso é um louvor, entendeu? Isto é Deus que desmascara o poder do mundo, o poder autoritário, sabe? Relativiza qualquer prepotência humana. Então, isso acho que tá na figura do palhaço.<sup>76</sup>

Na publicação lançada pela Folia de Reis de Mirantão, de Minas Gerais, encontra-se uma versão curiosa do mito que explicaria a origem do palhaço de Folia de Reis, a única dentre as quais encontrei que menciona o elemento dançado na cena na manjedoura, diante do Menino Jesus:

Conta-se que sua tarefa começou assim: um dos soldados do rei Herodes, enviado para matar Jesus, prostrou-se em adoração e, a seguir, “*ele achou bonito e dançou para o menino-deus*”<sup>77</sup>, como explica o palhaço Catirina, da Folia de Reis de Mirantão. Deste momento em diante, o guerreiro decidiu proteger os 3 Reis Magos que estavam de partida para anunciar a boa nova ao mundo. Mas acontece que ele não podia ser reconhecido pelos outros soldados, senão ele mesmo seria morto. Então, resolveu disfarçar-se. Para tanto, utilizam roupas espalhafatosas, desta maneira preservando sua identidade e cumprindo sua ação protetora. Por isso, até os dias de hoje, o verdadeiro nome da pessoa que representa o palhaço é mantido em segredo. (ANASTÁCIO, 2002:4)

Como explica o palhaço Catirina, a dança é reflexo de um estado de êxtase diante da presença de Jesus nascido, diante de uma dádiva, ali representada pela possibilidade de estar na presença do chamado Salvador. E, então, ele dança! Ele quem? O soldado de Herodes, o palhaço. Um outro ponto importante que este autor apresenta é o fato de ser comum entre os palhaços, conforme descrito acima, utilizarem o que ficou convencionado como “nome de guerra”, que são como apelidos que omitem a identidade do mascarado e que é parte componente desta nova

<sup>76</sup> Entrevista realizada pela autora com Pe Medoro, da Catedral recentemente batizada como Catedral Vale dos Tambores, no dia 3 de janeiro de 2009, durante o 38º Encontro de Folias de Reis, em Valença – RJ.

<sup>77</sup> Este grifo faz parte do texto original.

identidade assumida pelo performer durante o ciclo ritual. O nome atribuído ao palhaço é parte do rito de passagem, em que se agrega ao indivíduo uma identidade ritual que legitima seu pertencimento àquela comunidade, como acontece na capoeira.

Geralmente os nomes relacionam-se a elementos bíblicos, qualidades físicas, habilidades específicas do performer, adjetivos, nomes de pássaros e outros animais, como ressalta Coutinho, apontando para a possível relação desses “apelidos estranhos e cômicos” (1982:5) com os dos palhaços de circo, cujas características presentes na construção e na escolha desses novos nomes, apresentam aspectos jocosos, semelhantes aos dos palhaços de Folia e presentes também na capoeira. Neste trecho Anastácio se refere ao palhaço Catirina. Neste caso, devo destacar que essa nomenclatura possui uma especificidade. Em algumas cidades do estado de Minas Gerais, até então só tenho conhecimento da ocorrência desta modalidade de palhaço em Folias oriundas do estado de Minas, existe um tipo de palhaço que os foliões apelidaram como Catirina, que seria uma variação de gênero do palhaço. Sendo assim, Catirina representaria a versão feminina do palhaço, trazendo em sua indumentária, máscara e movimento, indícios desta mudança. A indumentária traz cores que remetem à presença de um aspecto feminino, como o uso predominante do vermelho; a máscara pode vir acompanhada de tranças ou traços mais suaves (ver imagem 25), além dos movimentos corporais, que insinuam uma gestualidade feminina, como o ato de rebolar, mas nenhum desses aspectos apresenta marcas fortes ou qualquer tipo de afetação, sendo na maioria das vezes tarefa difícil distinguir a Catirina do restante dos palhaços.

No dia 7 de janeiro de 2007, dia seguinte ao Dia de Reis, estou eu em Manuel Duarte<sup>78</sup>, uma cidadezinha localizada no interior do estado do Rio de Janeiro e onde ocorre há mais de vinte e cinco anos<sup>79</sup> a chamada Visita de Santos Reis. Diversas Folias estavam presentes neste evento, as quais após se apresentarem na Capela de Santos Reis, se reuniram no centro da praça, a única de Manuel Duarte (e também nomeada “de Santos Reis”), onde há uma espécie de pequena arena, demarcada no chão e circundada por uma mureta na altura do joelho, reservada como um espaço para possíveis apresentações. E neste espaço, o da roda, os palhaços começavam a se reunir para iniciar a sua chula. Espero ansiosa o momento de começar, pois recebi a notícia

---

<sup>78</sup> Manuel Duarte é distrito de Valença – RJ, fica nas proximidades de Rio das Flores. A cidade faz divisa com Minas Gerais, possuindo assim dupla municipalidade, assumindo o nome de Porto das Flores – MG do outro lado da ponte que divide os dois estados. Pela proximidade com o estado de Minas, no período de Reis, passam pela cidade diversas Folias oriundas do estado vizinho.

<sup>79</sup> Em 2007 completou-se 28 anos de realização deste evento e no ano de 2009 foi comemorado o Jubileu de Pérola, ou seja, 30 anos de realização da Visita de Santos Reis em Manuel Duarte – RJ.

de que havia ali uma Folia de Juiz de Fora – MG e junto com ela um palhaço Catirina, o que pra mim é uma novidade. Mesmo debaixo de um sol de quarenta graus, todos se posicionam para ver a apresentação. A chula inicia. Um a um dos palhaços se apresenta e eu esperando para ver a famosa Catirina. Eis que ela chega. E qual não é a minha surpresa ao ver que pouquíssimos elementos denunciavam alguma alteração na sua indumentária. É um palhaço que vejo à minha frente! Faço um esforço para perceber algum detalhe característico e eles pouco a pouco vão se desvelando. E de repente tudo fica mais claro. A Catirina vai ao centro da roda e o público começa a gritar: “– Desce Catirina, desce Catirina, desce Catirina...!” e ao som desses gritos a Catirina, com seu bastão erguido horizontalmente à sua frente e sustentado pelas duas mãos, inicia uma sequência de um requebro lento, conduzindo o quadril até o chão, desenhando no ar movimentos circulares. Como se não bastasse chegar até o chão, começam a gritar: “– Sobe Catirina, sobe Catirina, sobe Catirina...!””, ao som do quê, Catirina começa a subir, desfazendo seus movimentos e voltando à posição inicial. É a primeira vez que vejo algo deste tipo, agora sim entendo o que é a Catirina. Só resta saber agora, quem está por baixo da farda. Ao sacar a máscara, um jovem de olhar sério e compenetrado se apresenta à nossa frente, dizendo ser o mestre-palhaço daquela Folia.

A presença desta personagem feminina é analisada por Silva, que destaca a ocorrência da Catirina na região são joanense e ainda acrescenta:

Em outras localidades mineiras, como São Antonio do Monte, Azurita, etc , encontra-se a presença da dupla “Catirina e Nego Veio ou Pai João”. Estes personagens são também típicos da região transmontana, no caso o “Casal de Mascarados ou Casal de Velhos”, como registra o etnógrafo português Benjamim Pereira no seu trabalho “Máscaras Portuguesas” – Instituto de Investigação do Ultramar- Lisboa, 1973. (2006b:4)

A meu ver esta denominação Catirina e a própria dupla Catirina e Nego Veio ou Pai João, podem estar relacionadas aos personagens que compõem alguns Reisados e a dança dramática do Bumba-meu-Boi, onde Catirina aparece como companheira de Mateus. Essa hipótese é viável, pelo fato de ter havido um movimento migratório de nordestinos oriundos das plantações de cana, em direção à região sudeste no período colonial, para trabalhar tanto nas minas de ouro como nas plantações de café, trazendo junto com eles suas tradições, paralelo este que Silva também estabelece, acrescentando à sua análise o seguinte fato:

O folclorista paulista Maynard de Araújo, foi o primeiro a registrar, textualmente e fotograficamente a presença da dupla “Catirina-Pai João”, no seu livro sobre a Folia de Reis da cidade de Cunha – SP, publicado em 1949. Como se sabe, Cunha era ponto de passagem das tropas (via Caminho Velho), transportando carregamento da produção aurífera demandando ao Porto de Parati-RJ, para embarque rumo à Portugal. (2006b:5)

Segundo Silva (2006a), atualmente verifica-se a presença do palhaço Catirina apenas nas Folias de Juiz de Fora – MG e em municípios vizinhos, somando-se a isso a memória de habitantes locais: “Antigos moradores das fazendas da região fluminense contíguas à Minas Gerais registram o passado da Catirina – Nego Veio, dupla que despertava enorme interesse em sua apresentação.” (2006b:5).

Prosseguindo na análise do palhaço, esta função é assumida como pagamento de promessa feita pelo próprio palhaço ou por um parente seu. Muitos também vêem esta função como uma possibilidade de realizar uma prática que o distingue e destaca entre os demais, conferindo-lhe prestígio, principalmente dentro da comunidade e diante das meninas, sendo muitas vezes alvo de assédio. Sua indumentária chamada de farda, assim como a dos foliões, possui duas modalidades: a farda rodada e a farda de farrapo ou lagartixa. A primeira é composta de uma calça com uma espécie de babado por toda extensão da perna e um blusão, com o mesmo babado da calça, ao qual é presa uma capa (ver imagem 26). Todo esse conjunto, ao ser girado, causa um efeito de volume, já que todas as dobras e tecidos pendentes se expandem no espaço (ver imagem 27). A outra modalidade é a farda de farrapo ou lagartixa, que corresponde a um macacão ou calça e blusão, feitos de retalhos de tecidos de cores variadas, extremamente volumosos que, ao girar, causam o mesmo efeito narrado acima (ver imagem 28). Também chamada de lagartixa, existem as fardas feitas de tecido de chita, compostas por calça e blusão de mesma estampa e que são mais comuns em São Paulo, Minas Gerais ou mesmo no Sul do país (ver imagem 29). No Rio de Janeiro predomina a farda rodada e em menor quantidade a farda de farrapo. Sobre o tipo de fardamento do palhaço, mestre Luizinho diz:

Os que brincam de farda rodada, que é muito mais bonita, dá outra vida à roupa do palhaço, esses usa capacete, deles que eu tô falando, tipo Lampião, decorado, bonito. Agora, os outros que brincam no dia, eles chamam de farrapo, esse farrapo é tipo aquele tapete antigo, cheio de pano cortadinho, picado. Esses não, esses só usa tipo uma boinazinha e amarra a máscara na boina. Nem fita coloca.<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Entrevista realizada pela autora com o 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.

Alguns palhaços utilizam capas ou o revirão<sup>81</sup> (ver imagem 30), como acessório de sua indumentária e também guizos presos ao pescoço (CASTRO E COUTO, 1961:29). O palhaço é o único componente da Folia que pode utilizar a cor preta em sua roupa, pelo valor simbólico agregado a ela (como algo negativo, vinculado à morte, ao mal). Apresentam-se descalços, de tênis, de sapato ou de bota (estes dois últimos tipos de calçado são usados principalmente em São Paulo, Paraná e Minas Gerais) e carrega na mão um porrete, típico dos “palhaços-porrete”, bastão ou espada, cujas explicações, em geral, afirmam simbolizar a espada dos soldados de Herodes e uma proteção para a Folia, como coloca Anastácio: “É para exercer esta proteção que o palhaço carrega consigo um reio, um bastão ou um chicote” (2002:5). Além disso, trazem a máscara que lhes cobre todo o rosto, feita de couro de animal “cabeludo” (bode, cabra, cabrito, carneiro, bicho-preguiça), carrete, borracha, plástico ou como ultimamente tem-se usado a espuma, materiais esses que são furados na direção dos olhos, boca e nariz. Nela são colados dentes de cavalo ou moldes de plástico, metal ou madeira. As máscaras ganham também orelhas e chifres, que se somam a outros diversos enfeites como paetês, fitas, flores, purpurina e pinturas.

Segundo mestre Luizinho, sobre a máscara é amarrado um chapéu ou capacete, enfeitados com diversos adereços, como os da máscara (ou pintados) no qual se prendem diversas fitas (de cetim ou papel) para serem doadas para o espectador, caso queira um pedaço. Aqui, a parte vale pelo todo, a mesma relação que se estabelece com a bandeira em relação às suas fitas<sup>82</sup>. Nas palavras do ex-palhaço: “ele (o palhaço) te deixa sorte, porque a proteção que ele tem como ele é preparado pra brincar de palhaço, a proteção que ele tem!”<sup>83</sup>. Em outros estados o chapéu ou capacete variam de forma. Em Valença – RJ, os palhaços utilizam uma armação de ferro com flores no topo, gorro ou mesmo boné. Em São Paulo e em Folias vindas do Paraná, pude observar palhaços utilizando chapéu de aba redonda, de palha, de boiadeiro e até capacete de operário.

---

<sup>81</sup> Como são chamadas as capas na cidade de Valença – RJ. Como pude perceber em pesquisa de campo, o revirão é uma peculiaridade dos palhaços de Valença. São capas grandes, feitas em geral de tecido de cetim e que são pintadas à mão por artistas da região (sendo o mais conhecido deles, o Fabinho), com temas variados como: cruzeiros, caveiras, águias e outros animais, personagens de desenho animado, seres mitológicos, imagens de santos, Cristo, Che Guevara, Bob Marley, símbolo da Nike e outras marcas consagradas, entre outras imagens.

<sup>82</sup> Em relação às fitas e à simbologia de suas cores Santos informa que os foliões costumam usar seis fitas de cores distintas, com os seguintes significados: “[...] a branca representa o Menino Deus; a azul, Nossa Senhora das Graças; a rosa, São José; a vermelha, o incenso dado por Baltazar ao recém-nascido; a amarela, o ouro dado por Belchior; a verde, a mirra ofertada por Gaspar.” (2005:56).

<sup>83</sup> Entrevista realizada pela autora com o 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.

Além de chapéus de pano ou de chita em forma de cone, com flores e fitas presas na ponta superior. Em Manuel Duarte – RJ<sup>84</sup>, pude ver uma Folia de Juiz de Fora – MG que passava pela cidade e as máscaras de seus palhaços possuíam aspectos peculiares, sendo de grande porte, cobrindo não só o rosto, mas expandindo-se em todas as direções, com cores fortes e variadas, lembrando grandes alegorias carnavalescas (ver imagem 31) ou mesmo algumas máscaras dos *boteiros* de Vilariño de Conso e, principalmente, de Viana do Bolo (Portugal), que são mascarados específicos da festa carnavalesca destes municípios portugueses, lá chamada de *Entroido*, termo que aqui no Brasil transformou-se no que conhecemos como Entrudo<sup>85</sup> (ver imagem 32).

Há uma série de semelhanças existentes entre o palhaço de Folia de Reis brasileiro e os caretos de Portugal e da Espanha, que saem às ruas na mesma época (do Natal ao Dia de Reis), até porque a Folia de Reis é uma herança desses colonizadores. Desde o ritual à vestimenta e comportamento, esses dois mascarados, palhaços e caretos se assemelham. Assunto que abordo mais adiante<sup>86</sup>.

A performance do palhaço denomina-se chula e se compõe de dois elementos primordiais: a dança e os versos. Amarante (apud ANDRADE, 1989) informa que a chula é uma dança da classe proletária, de origem portuguesa, acompanhada de instrumentos como rabecas, guitarras, tambor e ferrinhos e, às vezes, clarinete ou flauta caracterizada por pulos, girando em círculo ou sobre os calcanhares e batidas de pé. Andrade acrescenta: “Na Amazônia a palavra ainda é muito empregada para designar uma cantiga de caráter cômico.” (1989:139). Aqui caberia destacar que os versos do palhaço também possuem em suas variações, o caráter cômico. Filho (2002) refere-se à chula no Rio de Janeiro. Uma outra hipótese é dada por Cortês, que sugere que a chula seria uma dança de desafio, em forma de “sapateado” praticada somente por homens e que “por seu caráter desafiador, apresenta características do malambo, dança típica da região platina. Entretanto, também se aproxima da dança do Moçambique, na qual uma das figuras é executada dançando sobre as varas cruzadas no chão.” (2000:33).

Lendo essas palavras é possível estabelecer uma relação entre as referências dadas pelo autor e a pesquisa de campo realizada. Em São Paulo e em Folias do Paraná pude observar que o

---

<sup>84</sup> Conforme afirmei mais acima – ver p.67, nota 78 – Manuel Duarte faz divisa com o estado de Minas Gerais, facilitando a presença de Folias do outro estado.

<sup>85</sup> Ver também Filho (2002) e Ferreira (2006).

<sup>86</sup> Ver subcapítulo 3.2.1.

palhaço, lá chamado de “bastião”, durante sua chula, sapateia marcando a ritmicidade de sua dança através da batida da sola do sapato contra o chão, já que usam bota ou sapato. Sapateiam um diante do outro. Quando não sapateiam, dançam o chamado corta-jaca<sup>87</sup> ou dança da jaca como é chamada em Minas Gerais, uma dança semelhante à descrição dada acima por Cortês. Sobre esta dança, Andrade nos fornece a seguinte definição: “Dança brasileira em que o dançarino executa figuras e mais figuras de sapateado” (1989:160). O autor ainda aponta para a possível origem negra desta dança que segundo Mariza Lira é uma “dança festiva dos negros no interior do Brasil” (apud ANDRADE, 1989:160). No corta-jaca os bastiões colocam suas espadas de madeira sobre o chão de forma cruzada (como um “x”). A dança consiste em um a um (um faz e o outro repete a seqüência), saltar por cima do traçado desenhado pela disposição das espadas, de forma a não pisar sobre elas. A velocidade e dificuldade dessa manobra aumentam gradativamente encerrando, geralmente, com os bastiões jogando-se ao chão, um sobre o outro, rolando numa brincadeira livre e jocosa.

Sobre o corta-jaca, Porto (1982) define três tipos, encontrados na cidade de Alagoa, no Sul de Minas Gerais, são eles: jaca menor, jaca média e jaca maior. A primeira composta mais de passos do que por acrobacias, com movimentos gíngados do corpo, que se move de um lado para outro, podendo ser executada dentro de casa, neste caso se diz que “o corte de jaca se faz dentro de casa mesmo” (1982:52). O segundo apresenta já algumas acrobacias, não muitas, acompanhadas de passos simples. Já o último é repleto de acrobacias e movimentos de difícil execução, realizados em ritmo frenético, exigindo dos palhaços agilidade e habilidade. A escolha e demonstração de cada uma dessas variações do corta-jaca, está diretamente relacionada com os espectadores, tanto no que se refere à quantidade de público que assiste à sua performance, como no valor da oferta lançada ao palhaço. Quanto maior a quantia, maior a será o nível de dificuldade das acrobacias e passos exibidos pelo palhaço durante sua dança. Este tipo de chula se aproxima em seus aspectos gerais, das chulas encontradas no Rio Grande do Sul como descreve Cascudo:

No Rio Grande do Sul a Chula se apresenta com uma coreografia que os homens executam: com sapateado e outras evoluções em torno ou sobre uma lança, no chão. Mesmo sendo improvisada, a coreografia mais elaborada, de movimentos mais complexos, desperta aplausos entusiasmados do público. (2002:136)

---

<sup>87</sup> Ver Cascudo (2002).

A chula no estado do Rio de Janeiro assume aspectos distintos. Pela presença maciça do negro no processo de ocupação desse estado, a influência de seus elementos culturais, como sua dança, são perceptíveis na performance do palhaço, que neste estado assume um aspecto mais acrobático e em algumas cidades, como Valença, apresentam caracteres extremamente semelhantes a algumas danças de rituais de mascarados africanos, com batidas frenéticas dos pés contra o chão. Falarei sobre isso de forma mais abrangente no subcapítulo 3.2.2.

Na sequência ritual executada e repetida inúmeras vezes pela Folia, a chula é a última das ações a serem realizadas. Após a visitação da casa, despedida do dono e agradecimento, a Folia encaminha-se para o quintal ou para a rua e se posicionam para o início da brincadeira do palhaço. Os instrumentistas formam um semicírculo que se completa com os espectadores que fecham a roda. Forma-se desta maneira uma espécie de arena, que se configura como o espaço de apresentação de sua performance, guardando assim aspectos de espetacularidade, presentes no teatro, que também se utiliza desta disposição espacial para construir suas cenas. Um exemplo é o teatro de rua, cujo espaço cênico se estabelece a partir da demarcação de uma roda, desenhada no espaço ou criada pelos atores no instante da apresentação; a este gesto convencionou-se chamar de “abrir uma roda”. Geralmente nas bordas internas da roda, mas podendo posicionar-se fora dela, ficam os palhaços que irão se apresentar e o centro da roda é o espaço reservado ao jogo, à brincadeira. É ali que esses personagens mostrarão suas habilidades em dançar, versar e fazer acrobacias; e é ali também que serão feitas as ofertas do público, que demonstra seu apreço lançando moedas e, de vez em quando, notas ao chão em direção às quais os palhaços se atiram para apanhá-las. Através de um comando dado pelo mestre com o silvo do apito que carrega consigo, a chula inicia. Os instrumentistas, que neste momento se limitam aos da percussão e o sanfoneiro, executam uma espécie de marcha, um ritmo marcado e extremamente acelerado, onde se sobressai o som da caixa, que conduz os outros instrumentos. Durante as chulas os palhaços mostram suas aptidões executando saltos, acrobacias, cambalhotas, passos de frevo (como o de abaixar e esticar uma das pernas), umbigadas<sup>88</sup>, alguns saltos de capoeira (como os mortais para trás e para frente, aú?, macaco, ponte), bananeiras (pés para o alto, sustentados somente pelas mãos), passos cruzados (semelhante ao samba), giros e outros diversos movimentos trazidos por

---

<sup>88</sup> A umbigada é um movimento corporal em que os umbigos dos dançarinos se encontram, característico do jongo, dança de origem africana que é uma das possíveis origens do samba e que é encontrada em diversas cidades do interior do Vale do Paraíba e mesmo no Rio de Janeiro. Sobre o Jongo ver Cascudo (2002), Andrade (1989) e Gandra (1995).

cada palhaço de acordo com suas vivências e influências como o *hip-hop*, o *reggae* e o *funk*<sup>89</sup>. Essas formas remetem às performances dos mascarados do reino de Oku (Camarões), que se assemelham ao palhaço não só pelos movimentos, mas também pela indumentária e máscara (L'EXPRESS, 1983). Mas o aspecto mais marcante da dança do palhaço é a sua capacidade de improvisação e de mesclar elementos aumentando e variando seu repertório extremamente dinâmico. Monteiro comenta a proximidade dos movimentos do palhaço com os do mestre-sala das escolas de samba, pela sua flexibilidade e molejo das pernas e quadris e movimentos de braço. Ao analisar a semelhança entre palhaço e mestre-sala, Monteiro levanta dois fatores primordiais:

um primeiro aspecto seria sua própria gestualidade, sua dança; um segundo seria sua função. Tem-se, na história do surgimento das escolas de samba, que até o início dos anos 30 a porta-bandeira seria a personagem mais visada nas disputas dos desfiles entre as escolas, por estar sozinha na guarda do símbolo máximo de sua escola, seu próprio pavilhão. Incorporou-se então à manifestação a figura do mestre-sala que tinha a função de proteger a ambos: porta-bandeira e estandarte durante o trajeto do desfile. (2004:126)

Durante a jornada, quando duas Folias de Reis se encontram, costuma-se travar uma disputa de versos para ver quem possui maior conhecimento e habilidade para produzir rimas e relembrar os versos da tradição das Folias. Na época em que o avô de Luizinho saía com sua Folia, em situações como essa, a Folia perdedora era destituída de seu símbolo máximo, ou seja, a sua bandeira, um costume que com o tempo foi se transformando. Nesse sentido, o palhaço exerce um papel fundamental por ser um dos membros que mais possuem o conhecimento da tradição, além de seu grande potencial de improviso, conforme o depoimento de diversos foliões, e também por ser o protetor da bandeira.

Em São Paulo, Minas Gerais e em Folias oriundas do Sul do país, como Paraná, pude verificar a mudança da nomenclatura do palhaço, que nesses locais<sup>90</sup> atende pelo nome de bastião<sup>91</sup>. Buscando o significado desse termo pode-se encontrar nos dicionários uma definição que se refere a bastião como sendo: “Parte da fortificação que avança e forma ângulo saliente; baluarte” (FERREIRA, 2000:91). Bakhtin também se refere ao termo bastião com a conotação de

<sup>89</sup> Sobre os movimentos da dança do palhaço, ver nomenclatura criada por Monteiro (2004).

<sup>90</sup> É preciso ressaltar aqui que a nomenclatura do palhaço varia não só de estado para estado, mas de acordo com cada cidade. Diante disso, não pretendo aqui generalizar quando aponto para essas variações, até porque presenciei alguns Encontros e pude ver algumas Folias, o que não me dá respaldo para fazer tal afirmação.

<sup>91</sup> Ver Cascudo (2002).

guardião, quando diz: “O poder militar, os bastiões são impotentes diante do princípio reprodutor, material e corporal” (2008:274). Estas definições apresentadas referem-se ao sentido estrito da palavra, mas em seu significado metafórico, ou seja, no sentido figurado, bastião como uma fortificação, é utilizado com a conotação de guardião, como um símbolo inabalável, uma “fortaleza”, podendo ser utilizado em expressões como “guardião da justiça”, “guardião da verdade”, neste caso, o guardião da Folia de Reis.

Além da parte dançada, a chula compõe-se também de uma parte versada. Os versos do palhaço são, geralmente, de tom irônico e anedótico ou mesmo de protesto, podendo também serem de tom moral e/ou religioso, direcionados sempre para os espectadores e para os donos das casas, sendo finalizados com o pedido de dinheiro. No caso do bastião, todos que observei declamavam profecias, releituras em verso de passagens bíblicas, ao invés de versos profanos, satíricos. Pode acontecer também a situação em que dois palhaços se desafiam, neste caso os versos são direcionados de um palhaço para o outro. Nos casos em que esses versos são ditos diretamente para o outro palhaço em um tom mais agressivo, são chamados “versos de martelo”, expressão utilizada pelos próprios palhaços e que pode ter derivado do tradicional martelo: versos de dez sílabas com cerca de dez linhas que pode ser cantado, improvisado ou declamado, como resposta ao adversário no embate do desafio (Casculo (2002). Os versos do palhaço se aproximam do que estudiosos como Andrade (1989), Bastide (1959), Casculo (2002) definiram como desafio e que aqui passou a ser tratado, em suas diversas modalidades, de “desafio brasileiro”, cuja estrutura baseia-se em um combate entre improvisadores; este gênero literário “que tem a aparência de uma manifestação de hostilidade é, ao contrário, um meio de resolver a hostilidade, transformando-a em uma espécie de jogo.” (BASTIDE, 1959:68) e revelando assim a finalidade sociológica que a arte carrega, sem limitar-se a este fim. Um exemplo concreto disso me foi narrado por Pe. Medoro. Na cidade de Valença – RJ aconteciam diversos conflitos entre os jovens de diferentes bairros, terminando em violência e até mesmo em morte. Diante dessa situação, Pe. Medoro decidiu utilizar o *hip-hop* como veículo mediador e apaziguador dos conflitos entre as gangues de jovens, nas quais o uso de armas, como a faca, era constante. É no salão ao lado da igreja, à noite, de segunda à sexta feira, que acontecem as oficinas, em que esses jovens solucionam seus conflitos, não mais através da faca, mas através da dança e do verso e “a gente dá como prêmio para o vencedor uma caixa de bombom e para o segundo um pacote de

biscoito”<sup>92</sup>. Pe. Medoro, inclusive, aponta para a influência que o *hip-hop* pode estar levando para dentro das Folias, através do palhaço, já que a maioria dos jovens que se vestem de palhaço, são os mesmos que freqüentam as oficinas de *hip-hop*. É por meio dos desafios versados ou dançados que estes jovens dissolvem as tensões existentes entre eles.

O desafio brasileiro se caracteriza por ser travado entre indivíduos e não entre grupos conflitantes, mas ainda assim o papel da sociedade não deixa de ser importante, preservando no desafio, a sua função social, pois conforme Bastide, o desafio “é a forma de que se reveste, entre esse povo, a atividade judiciária” (1959:68). E como uma “atividade judiciária” popular, aparenta possuir um caráter de afrontamento, de conflito, de hostilidade, mas ao contrário disso, o desafio versado é uma forma de resolver o conflito e dissolver as tensões, transformando-as num jogo lúdico que se estabelece através dos versos rimados, em prol da comunhão social. Sendo assim, a chula do palhaço pode ser vista sob três aspectos: o social, no sentido de suavizar tensões; o lúdico, pelo jogo que estabelece entre os indivíduos que se desafiam e pela relação de entretenimento e diversão que estabelece em relação ao público; e o terceiro aspecto trata-se do caráter mágico-religioso, que abordarei a partir de agora.

Num artigo de Mário de Andrade, citado por Oneyda Alvarenga na introdução do livro “Danças Dramáticas do Brasil”, tive acesso a uma das poucas análises que pude encontrar até agora em que o autor menciona a tradição da Folia de Reis. Neste artigo publicado no jornal “Diário de Notícias” em 1944, intitulado “O Cantador Pedinchão”, 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). Entre as tradições que no Brasil herdaram este aspecto o autor menciona a prática de “tirar o Reis”, que é a forma utilizada pelo povo para se referir à Folia de Reis. Para explicar esta relação que estabelece, o autor relembra as celebrações primitivas relacionadas à vinda da primavera, do verão e da colheita, onde o princípio da magia estaria presente sob duas noções distintas: a da chamada do benefício e o da

---

<sup>92</sup> Entrevista realizada pela autora com Pe. Medoro, padre da Catedral de Valença, no dia 3 de janeiro de 2009 em Valença – RJ. A Catedral de Valença foi batizada recentemente como “Catedral Vale dos Tambores”, em homenagem ao importante trabalho do músico, compositor e pesquisador Carlos Henrique Machado, intitulado “Vale dos Tambores”, já que este projeto é o resultado de uma pesquisa que parte do Vale do Paraíba para analisar a influência da cultura popular e do elemento negro na formação do choro. A decisão do padre se fundamenta e se justifica no fato da maior parte da população valenciana ser composta por negros, os “afro-valencianos”.

exorcização. No caso da Folia estas duas noções de magia estariam presentes da seguinte maneira: o ato de receber a Folia é realizado esperando-se receber em troca um benefício divino; já o palhaço cumpre o papel de exorcizar os cômodos da casa, ambientes e locais por onde passa, expulsando as forças ditas demoníacas e afastando qualquer tipo de malefício. A música como um “elemento imprescindível de magia” (1944:5), cumpre papel fundamental, contribuindo para a eficácia da magia, seja ela de benefício ou de exorcismo, música esta que era parte constituinte dos cortejos pagãos ou do formato já cristianizado das Maias e Janeiras, que estão na origem da Folia de Reis.

Na Folia a música também cumpre papel essencial, sendo um elemento constituinte do ambiente sinestésico estabelecido durante o ritual. A música aciona os sentidos, os sentimentos, tanto dos foliões como dos devotos, conduzindo a uma espécie de catarse. É através da música, da oração e da fé, que será concedida ao devoto a dádiva que tanto espera. E é também por meio da música que o palhaço realiza aquilo que chamamos aqui de exorcismo. A “música de pancadaria”, definida por Andrade (1944) como aquela que é feita basicamente por instrumentos de percussão, é similar à produzida para a chula do palhaço, em que ao som da caixa, do tarol, do bumbo e outros instrumentos de percussão, ele se põe a girar, bater com os pés no chão numa pulsação frenética, saltar e fazer acrobacias. O autor menciona a pesquisa realizada por Leite de Vasconcelos sobre este costume exorcístico em Portugal dizendo:

Mas nessas ocasiões de exorcismo dos espíritos maus, na Europa, os indivíduos do cortejo costumam andar feiamente mascarados, de maneira a porem em fuga, com maior facilidade, os “daimonios”. E 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)

Na passagem acima o autor faz referência ao conteúdo ou intenções impressas nas cantigas de despedida podendo ser “do bem ou maldizer”. Além dos versos não serem cantados, mas falados, os temas e o tom dado a cada um deles variam de palhaço para palhaço e conforme a situação, indo desde a própria biografia, história da cachaça, causos, fatos da cidade e do mundo, episódios de traição entre marido e mulher até notícias de jornal, questões políticas, sociais e religiosas nacionais e internacionais. Eles podem ter o tom crítico, anedótico, sarcástico ou cômico. Aqui no Brasil, muitos palhaços buscam suas inspirações na literatura de cordel da região Nordeste. Coutinho desenvolve um importante trabalho sobre a relação entre os versos

deles com a literatura de cordel, tendo como base para sua pesquisa de campo, palhaços de diferentes Folias do estado do Rio de Janeiro:

Conforme se pode constatar, os cordelistas nascidos em território fluminense tiveram seu aprendizado na complexa escola das Folias de Reis, onde as atribuições dadas aos palhaços propiciam o surgimento dos “artistas dos folhetos”. Sob roupagens coloridas e exóticas escondem-se cronistas, críticos, pregadores, romancistas, legitimados pelo povo, que aplaude a figura simpática do palhaço de Reis.

Na área do Grande Rio, onde o contato com o nordestino, cordelista ou cantador, é estreito e permanente, alguns palhaços chegaram a despir suas “fardas” para dedicar-se ao cordel, chegando mesmo à comercialização de inúmeros folhetos. (1982:1)

Segundo Coutinho, a influência da literatura de cordel nos versos do palhaço se dá de diversas formas “nos tipos de estrofe, por exemplo, nas rimas, no metro, na escolha dos temas” (1982:11). É possível evidenciar esta similaridade e troca no seguinte trecho dos versos do palhaço Águia (Maxwel), no qual discorre sobre o tema da cachaça. Tal qual na literatura de cordel, a estrofe é composta por sete versos e com as rimas em sextilha, no esquema – a, b, c, b, d, c – muito comum na poesia nordestina (FRADE, 1997):

A cachaça só boa  
 Só pra quem sabe beber  
 Bebe o rico e bebe o pobre  
 Pra tristeza esquecer  
 Até eu pra rimar meus verso  
 Também costume beber!

No caso do palhaço Águia, em geral seus versos seguem o esquema de rima – a, b, c, b, d, b – como podemos constatar pelos versos a seguir<sup>93</sup>:

E veio uma voz baixinha  
 Falando no meu ouvido  
 Sai da mata Águia  
 O teu crime ta resolvido

---

<sup>93</sup> Mais abaixo apresento outros versos do palhaço Águia, em que este esquema pode ser notado.

Se eu saí daquela mata  
Saí de galope corrido.<sup>94</sup>

Em diversas Folias que pude conhecer e em Encontros de Folia que visitei, tive a oportunidade de ver alguns palhaços recitando o mesmo verso sobre a cachaça durante a chula, o que mostra uma circularidade de alguns destes textos ou mesmo revela uma fonte comum, já que os versos autorais não costumam ser repetidos por outros palhaços, mas sendo possível encontrar alguns que perpassam gerações e que são mantidos e repetidos por meio da tradição oral. Um outro ponto relevante levantado por Coutinho refere-se ao fato de muitos palhaços tornarem-se cordelistas, realizando assim um movimento que considero de mão dupla, ou seja, os palhaços inspiram-se em autores de cordel e eles mesmos são criadores de seus próprios cordéis, passando de leitor ao escritor, fonte e referência para os outros palhaços. Neste sentido, Coutinho (1982:17) define ao final de seu trabalho, três categorias de palhaços de Reis<sup>95</sup>, são elas:

- 1 – Os que utilizam estrofes soltas, não seqüenciadas, improvisadas ou memorizadas da tradição oral.
- 2 – Os que utilizam histórias alheias, memorizadas de folhetos de cordel.
- 3 – Os que utilizam histórias de sua própria criação, influenciados pela literatura de cordel e as publicam em formato de folheto.

Além das influências da literatura de cordel, remontando a origem do palhaço, é possível encontrar na cultura popular da Europa medieval e renascentista de que fala Bakhtin (2008), na linguagem familiar da praça pública composta por elementos tais como as grosserias, os desafios, as obscenidades, os palavrões, os juramentos, os pregões, os elogios, as sátiras protestantes, um equivalente dos versos do palhaço e talvez sua própria origem. Algumas dessas formas de vocabulário público trazem em sua estrutura e conteúdo elementos similares aos encontrados nos versos decorados e improvisados dos palhaços.

---

<sup>94</sup> Transcrição da filmagem realizada pela autora no dia 25 de dezembro de 2007, em Volta Redonda – RJ, da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda durante o giro. Ver anexo D.

<sup>95</sup> Estas definições seguem estritamente o texto original, sendo aqui alterada apenas a forma de apresentação, dividida em tópicos.

O ambiente da praça pública como um local para onde converge tudo o que não pertence ao mundo oficial, torna-se para o povo o seu local de expressão. É na rua, nas praças, que as diversas manifestações da cultura popular brasileira realizam suas danças e rituais. É através da rua que a Folia de Reis traça a sua jornada. Na praça pública, nos dias de festa e feira na Idade Média, era possível ouvir essa linguagem familiar, caracterizada pela liberdade com a qual se desenhava e também pela presença de expressões e palavras de louvor e injúria, como duas faces de uma mesma moeda; pelo acúmulo excessivo do superlativo, pela construção hiperbólica, pelo uso de imprecações, que eram como xingamentos, como pragas lançadas ao outro, repletas de imagens corporais degradadas, referindo-se à doença, aos distúrbios, normalmente relacionados às partes baixas do corpo como falo nádegas, ânus, ventre; o uso de palavrões também era comum, como ainda o é nos dias de hoje, resguardadas suas transformações. Na praça pública injúria e elogio se misturam, transformando-se em elogios injuriosos ou injúrias elogiosas, como nos seguintes versos do palhaço Cocó (Júlio):

Eu vô pedir licença  
 Pras mocinha e pras senhora,  
 Pra fazê comparação  
 Da mulher com a viola.  
 Essas menina novinha  
 Que tem um andar mortero,  
 É viola afinadinha  
 Caçando bom violeiro.  
 E essas senhora casada,  
 Peço que não se ofenda,  
 Que vive batendo perna  
 E em casa não se agüenta,  
 É viola praguejada  
 Que as corda nunca arrebenta.  
 E essas velhinha de hoje,  
 Que coloca mini saia  
 Pra mostra a perna irrugada,

É viola do passado,  
 Tá doida pra ser trocada!  
 E rapazinho da fala fina  
 Que já zanga toda hora,  
 É violão desafinado  
 Que nasceu pra ser viola.

Elogio e injúria aparecem lado a lado, um está implícito no outro, ambos se contém, “um está prestes a transformar-se no outro” (2008:364) formando uma unidade ambivalente, convivendo numa harmonia própria da linguagem da praça pública, da cultura popular, onde impera uma liberdade e uma flexibilidade que não é possível encontrar na linguagem oficial, por sua rigidez e suas regras. Similar ao que acontece na imprecisão, a forma como os palhaços versam sobre certos temas e situações, cria um ambiente de livre jogo, que permite profanar as coisas sagradas. Como afirmei anteriormente, o versos do palhaço carregam um tom de protesto em relação às concepções oficiais tanto explicitamente, através do plano temático, como implicitamente, através do plano formal, ou seja, pela maneira como se estrutura e o vocabulário de que se utiliza. Essa linguagem familiar da praça pública, que hoje pode ser lida através dos versos do palhaço e tantas outras expressões da cultura popular, foi a forma encontrada pelo povo de expressar-se não só verbalmente, mas também ideologicamente, pois carrega em si um aspecto social, pois ao mesmo tempo que degradavam uma ordem, apresentavam a possibilidade de se construir uma nova, ou seja, de regenerar o estado atual do mundo em que viviam. Todo esse potencial está contido nos versos do palhaço, que é sarcástico em sua fala, ousado em sua postura e é a forma como hoje, podemos entrever a voz dos menos favorecidos e mais oprimidos.

O aspecto cômico do vocabulário da praça pública, também contida na linguagem do palhaço, traz a possibilidade de manifestar o riso, um riso popular ambivalente, que expressa uma opinião a respeito do mundo. O riso na Idade Média foi uma forma encontrada pelo povo de opor-se ao tom oficial, sério, religioso e feudal da época. E ainda hoje rimos de situações e aspectos semelhantes, porque talvez vivamos em papéis similares, sob nomes diferentes, mas todos eles dentro do regime da soberania e opressão. Exatamente como coloca Bakhtin: “O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência” (2008:150).

Palavras extremamente atuais. Rimos do automatismo social de que fala Bergson, pois como aponta o autor: “O riso é sempre riso de um grupo” (2007:5). O riso fora de seu meio natural, que é a sociedade, perde a sua função e significação, que é intrinsecamente social; ele é um “gesto social”, assim como a performance verbal do palhaço. A comicidade está na rigidez social e “o riso é seu castigo” (2007:15). Quando o palhaço nos faz rir através de seus versos e gestos corporais, rimos dele, rimos do outro e rimos, simultaneamente, de nós mesmos, já que fazemos parte desse mundo do qual estamos rindo. Rimos da inversão da ordem e da moral que regem os padrões sociais. Rimos da verdade revelada. Rimos da franqueza do palhaço, quando ele aponta para alguém da platéia, quando ele insinua movimentos de coito, quando expõe criticamente, por exemplo, suas idéias a respeito das guerras geradas pelo governo americano de Bush, como tive oportunidade de ver durante o XI Encontro de Folia de Reis em Volta Redonda em janeiro de 2009<sup>96</sup>. Ali, era o desmascaramento da verdade, um posicionamento social, político e econômico que estava sendo colocado. Era o povo falando através da voz do palhaço. E era o palhaço mostrando a extensão de seu conhecimento e sua visão crítica, ao contrário da limitação que muitos lhe atribuem.

A máscara dá liberdade de fala ao palhaço que, ao vesti-la, se afasta das amarras sociais e fica livre para falar e parodiar o que bem entender e da forma como preferir, sem transgredir as regras dos “Fundamentos de Reis”; como acontecia na Idade Média, segundo Bakhtin (2008), com as chamadas grosserias, linguagem familiar da praça pública, que se caracterizava por expressões e palavras injuriosas, que nas culturas primitivas, exerciam funções mágicas e encantatórias. Havia também as grosserias blasfematórias dirigidas às divindades e que já compunham os cultos cômicos mais antigos.

É exatamente dessa linguagem não-oficial que se utiliza o palhaço, que compõe seus versos com obscenidades, palavrões, gírias e expressões populares. Seus versos também estão diretamente ligados ao princípio material e corporal, pois a maior parte de seu conteúdo está relacionado às necessidades naturais do homem como comer, beber, ter relações sexuais e às

---

<sup>96</sup> Durante o XI Encontro de Folia de Reis de Volta Redonda, no dia 10 de janeiro de 2009, pude observar da parte de baixo do palco junto à platéia, um palhaço versar sobre as guerras promovidas pelos EUA durante o governo de Bush, fazendo uma interessante análise histórica, social, política e econômica, revelando um amplo conhecimento e domínio dos fatos, pois além de posicionar-se criticamente, apresentava toda a sua narrativa em versos, que me pareceram estar sendo improvisados. Algumas pessoas ao meu redor olhavam atentas para a performance do palhaço, surpresas não só com a temática escolhida, mas por sua habilidade em desenvolver uma análise consistente e coerente sobre este assunto.

necessidades fisiológicas (urinar e defecar). Através de uma linguagem clara ou, mais freqüentemente, através de metáforas de tom anedótico e sarcástico, o palhaço brinca com as relações do homem com a bebida, do homem com a mulher, do homem com o sistema social, financeiro, político e religioso no qual ele está inserido e, principalmente, constrói versos de forma a compor uma caricatura degradante ou uma homenagem, elogio ao espectador para o qual ele dirige a fala. Em geral, o palhaço sempre encerra seus versos com o pedido de dinheiro como recompensa pela habilidosa rima improvisada. Essa atitude do povo de jogar moedas, também é uma forma de recompensa pelo prazer proporcionado pelo palhaço, um valor que não é pago, mas doado espontaneamente, subvertendo o movimento cotidiano das taxações compulsórias.

É necessário ressaltar um outro ponto importante: o dinheiro que é dado ao palhaço é, na maioria das vezes, lançado ao chão, um gesto simbólico, que o leva a uma postura de rebaixamento e submissão, inclinando-se em direção ao plano baixo para recolher as moedas. Essa atitude dos espectadores e a postura do palhaço diante dela, diz muito da relação que se estabelece entre eles, o que a meu ver remete à própria relação entre o povo da região da Judéia e os soldados de Herodes. A forma como esses soldados eram vistos pelo povo, está refletida nessa relação que se estabelece hoje entre nós, os espectadores, e o palhaço. Uma outra leitura é dada por Bitter (2008), que aponta para a possível ligação entre este gesto e o mito da traição de Judas a Jesus em troca de trinta moedas de ouro. O dinheiro, em contato com o chão é profanado, no sentido que é atribuído por Agamben<sup>97</sup> (2007c), de trazê-lo ao uso comum, o que se soma ao movimento do palhaço de agachar-se para apanhá-lo. Os foliões não podem tocar no dinheiro do palhaço, além disso, este dinheiro pertence somente a ele. Isto talvez se justifique não só pelo aspecto de impureza que este dinheiro contém, mas pela própria relação deste com o mito em que o dinheiro é obtido através de um ato de traição.

Diferentemente, o dinheiro ofertado à bandeira jamais entra em contato com o chão, que está associado à idéia de impureza, mantendo-se sempre no plano alto, sendo colocado junto à bandeira, dentro dela ou amarrado às suas fitas. O dinheiro da bandeira pertence à Folia, ao grupo. Já no caso do palhaço, é do chão que ele recolhe seu dinheiro, colocando-o num saco ou bolsa que carrega consigo justamente com essa função, sendo o dinheiro só seu. Como coloca Bitter (2008), na oferta de dinheiro, a bandeira media essa relação até o bandeireiro, e com o palhaço, o chão é quem cumpre esse papel. O dinheiro ofertado a bandeira, segundo o autor, tem

---

<sup>97</sup> Ver também Agamben (2007a) e (2007b).

valor subjetivo e em contato com ela purifica-se, simbolizando um contrato estabelecido entre o devoto e a divindade, da qual se espera uma graça a ser concedida. Assim, o dinheiro perde o valor monetário e é agregado a ele o valor de dom, enquanto o dinheiro ofertado ao palhaço está diretamente relacionado ao seu valor como moeda de troca. Os versos, a dança, as acrobacias são negociados geralmente com o dono da casa, aos quais se referem como “patrão”, ou com o público da rua em troca de dinheiro, como é possível perceber nos seguintes versos do palhaço Águia:

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?

Os versos acima revelam o momento em que o palhaço pede licença ao dono para exibir sua dança. Os versos que seguem abaixo completam essa idéia de uma relação de troca estabelecida entre as habilidades apresentadas pelo palhaço e o dinheiro oferecido como contrapartida:

Ô patrão!  
 Vou te ensinar uma receita  
 Mas você vai ter que fazer.  
 Você pega um alecrim  
 Mistura co' azeite de dendê.  
 Faz um veneno arretado  
 Dá pros inimigo beber.  
 Mas isso é pra ficá entre nós, hein!  
 A polícia não pode saber!  
 Cacete do malvado  
 É danado pra doer.  
 Se o dinheiro tá no bolso

Tô pronto pra receber.  
(Mexe no bolso!!!)<sup>98</sup>

Existe um costume, que não necessariamente acontece em todas as chulas ou com todos os palhaços, em que o espectador faz uma oferta de dinheiro, mas oferece-o amarrado ou posicionado de forma cruzada no chão. Este gesto é uma modalidade do mistério colocado diante do mestre da Folia, de que tratei anteriormente<sup>99</sup> e que neste caso aplica-se ao palhaço, evidenciando a autoridade equivalente que ambos representam<sup>100</sup>. Com este ato, o espectador testa o conhecimento do palhaço não só no que tange à sua habilidade de versar sobre variados assuntos, mas em relação ao próprio “Fundamento de Reis”, frente ao obstáculo que lhe está sendo apresentado. Diante disso, o palhaço deve demonstrar, através de seus versos e de sua postura com relação ao mistério, estar ciente de que se trata de uma espécie de teste lançado pelo espectador que conhece a tradição. Deverá versar, então, de forma a desfazer o mistério colocado diante dele pelo espectador. Só após proferir versos adequados ao contexto criado, que o palhaço poderá descruzar ou desamarrar o dinheiro e tomar posse do mesmo<sup>101</sup>.

Os “Fundamentos de Reis” determinam diversas regras, funções (obrigações e direitos) e restrições à conduta dos palhaços e em relação aos objetos manipulados por eles, muitas fundamentadas na própria estrutura e relação que a Folia estabelece como grupo e entre os foliões, algumas inspiradas na leitura feita da passagem bíblica que a Folia narra e outras permeadas por superstições em torno da figura do palhaço, baseadas em relatos e experiências. A quebra ou descumprimento de qualquer uma dessas regras está sujeita a represálias por parte do mestre, que representa a autoridade dentro do grupo, o que detém a palavra final. O desconhecimento de algumas dessas regras, segundo a tradição, também pode acarretar em punições efetuadas por forças sobrenaturais. Entre as funções do palhaço, está a de proteger a Folia e os foliões nas encruzilhadas ao longo da jornada, principalmente durante a noite. Mestre Luizinho fala sobre a função de protetor que o palhaço exerce e cita a Música de Martinho da Vila feita em homenagem à Folia de Reis:

---

<sup>98</sup> Ambos os versos são transcrições do registro audiovisual realizado pela autora no Natal 25 de dezembro de 2007 em Volta Redonda – RJ, durante a pesquisa de campo (ver anexo D).

<sup>99</sup> Ver p.43, nota 54.

<sup>100</sup> Ver p.89.

<sup>101</sup> Sobre este assunto ver Bitter (2008:164-165) e Andrade (1944:1-5).

É...o palhaço ele é protetor, eu já vejo da maneira que eu aprendi, ele é protetor para livrar a gente de muita coisa que a gente esbarra na casa das pessoas. Tem muitos lugares que têm muitos maus fluidos, muita coisa feia. Então, o que é que acontece, a bandeira chega. Tem uma música do Martinho da Vila, não sei se você já ouviu, que até no dia que eu encontrei com ele, que nós fomos cantar pra ele numa fazenda lá em Duas Barras, se eu não me engano, e ele tava lá. Ele falou: “- Eu fiz uma música pra Folia de Reis”, e eu cantei a música pra ele. E na música dele fala até claramente, fala assim (cantando): “- Vinte e cinco de dezembro se reúne os foliões que vão pra rua bater caixa nos portões/ Tem sanfoneiro, violeiro, violões/ Eles só voltam pra casa dia seis/ Dia de Reis/ Nos sete anos se repete o ritual/ pra todos os campos/ levam o bem e espantam o mal/ Na Folia tem palhaço/ Que faz versos e diabruras/ Representa o tinoso/ tentador das criaturas/ Mas também tem a bandeira/ A bandeira do Divino/ Mais atrás os três Reis Magos/ Procurando o Deus Menino. Ai ô de casa!”. Mas bonito! Então, é uma coisa que ele fala muito claramente: “levando”. Então o que é que acontece: a bandeira, ao entrar em qualquer recinto, o mal espalha e o nosso protetor segura a bomba lá atrás. Por isso que um palhaço de Folia de Reis tem que ter um bom mestre diante dele, pra depois que acaba tudo, tirar aquilo que ficou nele, que ele recebeu, porque ele é tipo um pára-raio: o que vem pra gente pega nele.<sup>102</sup>

O palhaço é comumente associado à figura de Exu<sup>103</sup>, tanto por estudiosos como pelos próprios foliões, como pudemos observar no depoimento do palhaço Catapora. Sendo esta figura, por desconhecimento ou mesmo preconceito, associado ao mal, ao diabo, quando comparado à Exu, o palhaço acaba por assumir a mesma conotação pejorativa. Mas é necessário ressaltar outro viés para realizar uma análise mais profunda. Existem diversas visões e conceituações em torno da figura de Exu. No livro “Tambores de Angola”, encontra-se uma passagem em que nos é dada uma definição em que, conforme os preceitos da umbanda, diferentemente do que as pessoas em geral estão acostumadas a pensar e dizer, a figura de Exu representa o soldado, que tem o papel de defender e proteger uma pessoa ou um local:

Os espíritos que chamamos de exus são, na verdade, os guardiães, os atalaias do Plano Astral, que são confundidos com aqueles dos quais falamos. São bondosos, disciplinados, confiáveis. Utilizam o rigor a que estão acostumados para impor respeito, mas são trabalhadores do bem. (SANTOS, 2005:s.i.)

Na citação acima Exu aparece associado à figura do soldado, do guardião, sempre relacionando suas ações à prática do bem. Sendo o palhaço também associado à figura de um soldado – o de Herodes –, sua associação e vinculação a Exu, entendendo-o agora como um

<sup>102</sup> Entrevista realizada pela autora com 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.

<sup>103</sup> Ver Monteiro (2004) e Frade (1997).

soldado, adquire uma nova significação, deixando de representar um perigo ou ameaça e adquirindo o aspecto de protetor ou guardião. Mas esta é uma das possibilidades apresentadas para análise. Fala-se também de Exu como o protetor das encruzilhadas, como o orixá (no caso do candomblé) catalisador, capaz de transformar e dinamizar situações. Nesse sentido, também poderíamos estabelecer um paralelo com o palhaço, pois conforme afirmei acima, ele tem o papel de proteger a Folia nas encruzilhadas durante sua longa jornada e também em ocasiões em que acontece o encontro entre duas Folias. Ligiéro fornece uma outra definição para Exu:

Exu é o mestre de cerimônias do “teatro das sanções espirituais” – a encruzilhada. Cenário de trocas, mudanças, perdas, ganhos, confusões, reencontros. A encruzilhada marca um ponto de encontro entre diferentes mundos. Mundano e brincalhão, Exu assiste de camarote às idas e vindas da vida humana, rindo-se de nós quando tropeçamos em nossos próprios instintos básicos não domesticados, ou quando nos deixamos ludibriar por nossas pequenezas diárias e sentimentos menores. [...] Não é de se admirar que seja sincretizado com o Satã – o diabo.

Satã, a besta andrógina e cornuda, meio humana, meio animal, cuja imagem hedionda era adorada nas orgiásticas missas negras da Idade Média, é uma recriação de Pã e também uma representação do guardião do Umbral. Presente nos mitos assustadores que envolvem a iniciação oculta, a criatura bestial de olhar maldito e escarnecedor é quem monta guarda nos limites entre o mundo inferior e o plano superior, onde a mente alcança a consciência das verdades absolutas. [...] Testando as pessoas com as pequenas e grandes tentações da vida e evitando que a sabedoria do alto seja má utilizada pelos que ainda não se graduaram nas lições dos níveis mais baixos, Exu/Satã, bem como “o mal” que eventualmente produz, pode ser entendido como um dos muitos auxiliares de que o Criador se serve para recuperar a alma decaída da humanidade. E é assim que ele é cultuado na umbanda, como a sombra negativa finalmente integrada, sob cuja proteção criminosos, devassos e assassinos têm sua chance de participar na obra crística que se opera a partir da caridade. [...] Exu, o orixá, não é líder de nenhuma falange, mas empresta sua significação ao domínio dos exus da umbanda, também conhecido como povo da rua. (1998:91)

Neste caso, Exu nos é apresentado como uma figura liminar (TURNER, 2005), no sentido de ocupar o espaço do entre, do encontro entre dois mundos e a encruzilhada talvez seja o símbolo maior dessa linha tênue que divide o espaço, que marca uma região de fronteira, que demarca uma passagem. Exu, na citação acima, também é apresentado por Ligiéro como uma espécie de guardião, aquele que monta guarda na fronteira entre o mundo inferior e o plano superior. Ele ameaça a estabilidade daqueles que desconhecem a sabedoria divina e se curva diante dos “puros de coração”; funciona como um mediador, um guardião da fronteira. Como uma figura liminar, estabelece um diálogo direto com o palhaço de Folia de Reis, já que este

também ocupa o espaço da liminaridade<sup>104</sup>. Exu é apresentado também como uma figura híbrida ou mesmo grotesca, já que mescla elementos humanos e animais, assim como acontece com o palhaço da Folia, em que esses aspectos do grotesco também estão presentes, não só nos elementos externos do palhaço, como sua farda e máscara, que mesclam formas humanas e animais, como também no próprio comportamento do performer, a respeito do qual não definimos gênero, idade, raça ou qualquer outro elemento que lhe atribua uma identidade como indivíduo. Não digo identidade particularizada, pois cada palhaço possui uma identidade própria, o que acontece no caso do palhaço é que temporariamente o sujeito está camuflado sob o personagem e assim, sua identidade social é substituída por uma identidade ritual.

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-sala. 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): “– Ehrr...!” e começou a pular! Eu tava brincando de palhaço, eu corri (rindo)! Porque eu não sabia o

---

<sup>104</sup> Ver subcapítulo 3.3.

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.<sup>105</sup>

São a essas mesmas forças com as quais o palhaço protege a Folia, que ele está sujeito. A passagem acima revela também outro aspecto: o caráter mágico-encantatório presente nesses rituais, caráter oriundo tanto de ações de bruxaria, apropriando-me do termo utilizado por Turner (2005), definido pelo autor como ações resultantes de conflitos e tensões sociais ou mesmo disputas dentro da própria rede de relações locais, como também da dimensão mágico-religiosa na qual está inserido o palhaço, que em situações específicas, acaba sendo alvo de forças sobrenaturais. Nesse sentido, tanto o palhaço como o mestre costumam ser alvo de ações mágico-religiosas, por serem figuras de extrema representatividade dentro do grupo, ocupando posições extremas no sistema da Folia, porém reconhecidos pelo conhecimento que detém, guardadas suas especificidades, transformando-se assim em alvo privilegiado dessas ações instigadas por rivalidades entre grupos e indivíduos. Ambos são autoridades equivalentes, só que em pólos distintos. Geralmente, esta equivalência com o mestre folião se dá em relação ao mestre palhaço ou o palhaço que detiver maior conhecimento dentro da Folia, no caso de Folias que não possuem um mestre palhaço. No caso do palhaço, este é alvo do que eles chamam de “amarração”, que Bitter (2008) trata como uma modalidade agonística praticada entre Folias e foliões rivais. Há diversos relatos de palhaços que foram paralisados ou mesmo perderam a fala, ficando mudos durante a disputa travada “no verso” com o outro palhaço. A este ato mágico<sup>106</sup> eles denominam “cortar a voz”<sup>107</sup>. Este aspecto encantatório está presente no ritual da Folia,

<sup>105</sup> 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.

<sup>106</sup> Lévi Strauss ao falar sobre o “pensamento mágico” comenta: “Os ritos e as crenças mágicas, apareceriam, então, como outras tantas expressões de um ato de fé numa ciência ainda por nascer” (1976:32).

<sup>107</sup> Através do contato pessoal e ao longo da pesquisa que desenvolvo há cerca de 10 anos, dentro e fora da academia, sobre algumas das diversas manifestações da cultura popular brasileira, principalmente na região Sudeste e no Vale do Paraíba, foi possível perceber que esta ação de magia também está presente, por exemplo, no jongo, dança de origem africana (banto), que com a diáspora, passou a ser dançada pelos escravos nas senzalas das fazendas de café, durante o período colonial. Mas esta dança sobrevive ainda hoje em diversas localidades, principalmente no interior dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, regiões onde se concentrou a maior parte da produção cafeeira do Brasil no século XIX. Esta dança foi uma das formas encontradas pelos negros covardemente escravizados, de rememorar a sua pátria, da qual foram arrancados, e também de estabelecerem uma comunicação entre si, sem que os donos das fazendas percebessem o que se passava. Os pontos do jongo (versos cantados durante a roda, marcados pelo ritmo do tambor), se utilizam de linguagem metafórica em sua maioria. E é na roda, no desafio estabelecido “no verso” entre os jongueiros, que se dão os atos de magia. Um jongueiro lança um ponto na roda e o outro deve respondê-lo. Caso

principalmente no que tange ao palhaço. Aquele que durante a disputa, comete alguma falha ou demonstra menor habilidade pode ser alvo dessas “amarras”, guardado o contexto no qual a situação se insere. Este costume relaciona-se ao que Andrade chamou de “amarrilho mágico”, que consistiria no ato de “dar um nó, fazer um amarrilho até apenas no ar, com barbante, fita, pano, folha, rama, palha, simulando que se amarrou qualquer malefício, ou benefício, e ele fica preso, não podendo mais fugir ou agir” (1944:5). E complementa: “O verbo ‘amarrar’<sup>108</sup> é empregado nesse sentido e outros parecidos, na feitiçaria carioca” (1944:5). O autor aponta também para a presença da tradição do “amarrilho mágico” em território ibérico. Sendo assim, para desatar essa amarra o palhaço necessitará de uma intervenção, na maioria das vezes realizada pelo mestre junto à bandeira. Aqui a bandeira é a mediadora entre o céu e a terra, entre a divindade e o folião/devoto, atuando como uma presença cósmica materializada, na medida em que cumpre um papel de eficácia e de mediar as dádivas concedidas pela divindade, seja ela Cristo, Santos Reis ou São Sebastião. Conforme os foliões, ela representa essas divindades e por isso cumpre uma eficácia diante de situações de tensão.

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 ambigüidade 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 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 realizando 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

---

gagueje ou não consiga ir adiante com o desafio, pode ser paralisado, “amarrado” ou ter a sua “voz cortada”, conforme depoimento da jongueira Fatinha, líder da Comunidade Jongueira de Pinheiral – RJ.

<sup>108</sup> Em “Umbanda: paz, liberdade e cura”, Ligiéro e Dandara (1998) falam sobre o “amarrar” na tradição kongolesa, estudada por Robert Farris Thompson.

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!<sup>109</sup>

Luizinho esclarece muito bem esta idéia quando diz, como citei anteriormente numa fala sua, que o palhaço “é tipo um pára-raio: o que vem pra gente pega nele”, como se ele tivesse a capacidade de atrair o mal para si, “limpando” os ambientes e lugares por onde ele passa. Isso justifica o fato da maioria dos palhaços não vestir nem despir suas fardas dentro de casa, para não levar essa “carga poluidora” para dentro de seu espaço privado. Assim, o ato de fardar-se e mascarar-se representa um rito de passagem, marcado por rezas e pedidos de proteção. Uma forma de preservar-se e uma demonstração de respeito e conhecimento de seu fazer e dos “Fundamentos de Reis”. Aqui o mestre também cumpre o seu papel de, encerrado os rituais, retirar do palhaço toda essa carga que se acumulou nele durante o ritual, o que normalmente acontece no final do giro, na Festa de Arremate, quando se fecha a bandeira. Ali, através de orações, o mestre realiza esta “limpeza” e imuniza o palhaço de eventuais efeitos que esses “acúmulos” possam acarretar. Evidentemente, em situações inesperadas, a interferência do mestre será necessária, como na que foi narrada acima.

No contexto da Festa de Arremate, os palhaços se ajoelham diante da bandeira, já despidos de suas máscaras, e beijam-na, como se neste ato de entrar em contato com ela, recebessem uma espécie de benção. É numa relação de troca cosmológica que se baseia não só este ato, mas todo o sistema ritual (BITTER, 2008). Entrar em contato com a bandeira significa entrar em contato com as divindades, aproximando homens e deuses. Soma-se a isso, a oração realizada pelo mestre junto ao palhaço. Neste ato, um ciclo ritual é fechado, liberando o corpo do performer palhaço para retornar ao seu papel social cotidiano. É importante ressaltar aqui que o gesto de retirar a máscara diante da bandeira é um dos códigos rituais que compõem os “Fundamentos de Reis”. E este gesto se repete não só diante da bandeira, mas também diante de oratórios e presépios, uma forma de demonstrar respeito ao que essas imagens simbolizam. A máscara, como um elemento que compõe a indumentária do palhaço, é parte constituinte e portadora do simbolismo do qual o palhaço é porta-voz, ela faz parte desse universo simbólico, ou seja, ela é uma parte que simbolicamente representa o todo. Dessa forma, não passar diante da

---

<sup>109</sup> 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.

bandeira, retirar a máscara diante dela e não tocá-la, salvo os momentos em que não está com a máscara, compõem esse conjunto de restrições impostas ao palhaço em relação à bandeira.

Ainda dentro deste espectro de regras que envolvem o palhaço no contexto ritual da Folia, temos o fato do palhaço jamais poder falar ou cantar junto com os foliões ou o mestre, devendo permanecer em silêncio durante as toadas e orações. Mas na prática, isso não se dá de forma efetiva. É comum ouvir em meio a uma toada, entre um verso e outro, sons e gritos emitidos pelos palhaços; dentre eles o mais utilizado é o grito: “– Êta ferramenta!”, muito comum e repetido inúmeras vezes durante o ritual da Folia. Outro grito muito comum é: “– Divulga, divulga!!!!” que, a meu ver, estabelece uma relação de interação com os espectadores e de circularidade desses versos, já que a transmissão se dá de forma oral, podendo ser esse grito uma forma de apelo à platéia e uma brincadeira em relação à atração que ele exerce e ao próprio assédio de que os palhaços são alvo. Digo atração pela curiosidade que ele desperta e assédio no sentido das transformações decorrentes da reversão de papéis que o ritual opera junto a esses indivíduos. Na rotina diária de suas vidas particulares, aqueles que se vestem de palhaço, em sua maioria jovens, cumprem um papel social, que os mantém na invisibilidade própria do sistema capitalista, que neutraliza as particularidades. Quando esses meninos se vestem de palhaço, há uma inversão dessa ordem, passando de invisível à visível e adquirindo reconhecimento junto à sociedade e à comunidade, já que sob a farda passam a assumir um lugar de destaque que os diferencia diante dos outros jovens. Neste período em que vestem este personagem – o palhaço – é perceptível o assédio das meninas, que agregam valor ao papel que eles representam.

Seguindo adiante, o palhaço também está sujeito às ordens do mestre, assim como os foliões, devendo sempre obedecer a seus comandos. Nesse sentido, só podem iniciar a chula após a ordem do mestre, a mesma que irá determinar o momento de encerrá-la. O apito torna-se um instrumento poderoso neste processo de estabelecimento de uma ordem necessária ao grupo.

Dentro dessa ordem eu chamaria a atenção para o fato, que inclusive pude observar em campo, de que os palhaços geralmente não fazem suas refeições junto aos outros foliões, servindo-se separadamente e mantendo-se em locais distintos. No caso da Folia pesquisada, creio que isso não chega a ser uma regra, pois pude presenciar situações em que foliões e palhaços dividiam o mesmo espaço durante as refeições, mas também presenciei situações inversas em diferentes locais e Folias. O que pude perceber neste caso, é os foliões serem tratados sem distinção e o momento da refeição transformar-se num momento de descontração e relaxamento

das hierarquias. Naquele instante todos eram sujeitos iguais, fora de seus papéis rituais. Já na Festa de Arremate, percebi que um dos palhaços não se juntou à mesa, preferindo comer em uma sala separada. Diversos pesquisadores descrevem essa separação no momento da refeição, como uma condição imposta ao palhaço, uma regra a ser cumprida<sup>110</sup>.

Na verdade as diversas restrições e superstições em torno da figura do palhaço variam a cada Folia de Reis e de acordo com cada palhaço. Essas são as características primordiais, que identificam a figura do palhaço e as relações básicas estabelecidas entre ele e o grupo de Folia de Reis; dados através dos quais será possível aprofundar a pesquisa em relação às origens desse componente ritual que integra o corpo da Folia e sem o qual, a maior parte dos grupos, não parte para sua jornada.

### 3.2 AS MATRIZES E MOTRIZES CULTURAIS DO PALHAÇO DE FOLIA DE REIS

Inicialmente, é necessário esclarecer esses dois conceitos – “matrizes” e “motrizes” – utilizados aqui para traçar as origens e processos de transformação da performance do palhaço de Folia de Reis. A palavra matriz remete-nos a origem, a berço, a unidade geradora, enquanto motriz conduz-nos à idéia de força que impulsiona ao movimento. Ligiéro identifica diversos sentidos atribuídos ao termo “matriz”, que oriundo do latim *matrice* significa útero, ou seja, “local onde se gera alguma coisa” (2009:2). 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” (2009:2). 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. Aqui, em vez de “matrizes”, proponho

---

<sup>110</sup> Sobre este assunto ver Bitter (2008) e Castro e Couto (1961).

“motrizes” para conceituar a complexidade dos processos das performances culturais afro-brasileiras. (2009:2)

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” (2009:1). Percebemos nesta passagem as diversas aplicações deste conceito: em rituais, 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 Foliás em diferentes contextos, foi possível perceber o processo de criação e ritualização desses grupos durante sua jornada ou mesmo em apresentações ocorridas fora do contexto ritual. Ao longo dessas situações vivenciadas e observadas ficou nítida a dinâmica desses foliões, que ao contrário do ideal de pureza, por muito tempo defendido por alguns antropólogos, etnógrafos e folcloristas, que acreditavam que estas 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 essas 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 Folia de Reis, mas também do processo de transformação ocorrido ao longo do tempo nestas performances, oriundo de processos inter-étnicos, mas também 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, a Folia de Reis é uma tradição em constante transformação, tradição enraizada na Península Ibérica, mas que em terras brasileiras assumiu uma nova

roupagem, uma nova dinâmica, fruto do cruzamento inter-étnico entre índios, brancos europeus e negros.

Partindo dessa idéia, proponho aqui uma análise a partir das seguintes noções: “matrizes européias” (ibéricas) e “motrizes africanas e ameríndias” aplicadas à Folia de Reis, buscando trazer à tona estes dois processos que atuam dentro das manifestações espontâneas de nossa cultura popular: um movimento para traz, 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.

### **3.2.1 As matrizes européias do palhaço**

Conforme apontam pesquisadores como Frade (1997), Monteiro (2004), Monte-Mór (1992), Bitter (2008), a origem de muitas das manifestações tradicionais da cultura popular brasileira está diretamente ligada não só às festas medievais, que aconteciam na Europa, como também às antigas festas pagãs realizadas ao longo de toda Antigüidade.

Nesse sentido a Folia de Reis aparece como uma das manifestações que remontam a esse passado longínquo, como uma forma de expressão da cultura popular. Durante a Idade Média e o Renascimento, as festas religiosas caracterizavam-se por seu aspecto cômico popular e público. Uma das características marcantes destas festas e das cerimônias e ritos civis da vida cotidiana medieval, é que quase todas elas eram permeadas pelo riso, um riso cujas forças motrizes contidas em sua comicidade eram “a ironia, a sátira, o grotesco e o *humour*” (MARTINS, 1988:2), as mesmas que se mantêm até hoje. Assim, a presença nos cerimoniais sérios de bufões, bobos e palhaços de diversos estilos parodiando ações e fatos da cerimônia, inclusive a religiosa, era marcante e indispensável, visto que a intervenção de elementos de organização cômica fazia parte do corpo dessas festas e possibilitava ao espectador uma outra forma de percepção do mundo. Esses podiam olhar o universo com novos olhos, compreendendo a relatividade das coisas e a possibilidade de uma nova ordem a ser estabelecida. Conforme afirma Bakhtin (2008:5) era exatamente o caráter não-oficial das festas medievais, que possibilitava a criação de uma espécie de “segundo mundo e uma segunda vida”, um mundo caracterizado por seu aspecto risonho e carnavalesco que tinha como princípio organizador o próprio riso e o “rebaixamento

material e corporal”<sup>111</sup>, o qual existia paralelo ao caráter oficial, religioso e feudal das festas medievais. Essa convivência de opostos, ou seja, a noção de “dualidade do mundo” está presente em toda a história da humanidade, desde as civilizações mais antigas – como as primitivas, nas quais ao lado do culto sério, estava o culto cômico, em que as divindades eram convertidas em objeto alvo do “riso ritual” (blasfêmias) – até as manifestações da cultura popular da atualidade, como a Folia de Reis. A diferença fundamental é que nas sociedades primitivas, cujo regime social não se compunha de um estado hierarquizante, formador de classes, os aspectos cômicos e sérios eram igualmente sagrados e oficiais. Já na sociedade moderna os dois aspectos passam a compor essa hierarquia de valores, associando-se ao cômico um caráter profano e de não-oficialidade, como acontece com diversas manifestações da cultura popular.

A noção de “dualidade do mundo” transporta-se também para dentro da Folia de Reis, que em sua unidade reúne valores aparentemente contraditórios como o sagrado e o profano, o sublime e o grotesco. Nesse contexto, a figura que melhor resume essa idéia de dualidade é a do palhaço e sua máscara, que são vistos como elementos antagônicos ao caráter sagrado da Folia e da bandeira respectivamente; como um contraponto dentro dessa ambivalência que caracteriza a manifestação, mas uma ambivalência em que as partes que a compõem não anulam uma à outra, mas dialogam entre si, formando, ao contrário, as duas partes de uma mesma unidade.

A figura do palhaço remonta à tradição medieval dos bufões que parodiavam as cerimônias oficiais, dos bobos que faziam rir a corte e do Arlequim, que divertia o público nas praças e pátios aristocráticos. Uma outra influência possível refere-se ao teatro de máscaras da *Commedia dell'Arte* dos séculos XV e XVI realizado nas ruas e no qual definiam-se tipos cômicos característicos como os personagens *Arlecchino* e *Brighella*, que divertiam e faziam rir a platéia através de jogos corporais e trapalhadas de conteúdo cômico, irônico e malicioso. Também compõem essa herança cultural os palhaços circenses e os *clowns* contemporâneos, bem como personagens como o Mateus do Cavalo Marinho, o cazumba do Bumba-meu-Boi, o Bate-Bola dos carnavais cariocas, Pedro Malazartes dos contos populares, João Grilo do romance de Ariano Suassuna entre tantos outros que podemos encontrar nas tradições populares espalhadas pelo Brasil. É possível encontrar algumas características destes tipos cômicos no palhaço da Folia de Reis, cujo comportamento incorpora um caráter de deboche, um deboche da própria vida, da

---

<sup>111</sup> Segundo Bakhtin (2008:16), o princípio material e corporal refere-se a imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual, ou seja, todas as necessidades relativas ao “mundo terreno”, às necessidades “carnais”; imagens exageradas, hipertrofiadas e naturalistas do ser humano.

tentativa frustrada do homem de se imortalizar; a atitude do palhaço coloca o homem diante de si e do mundo, fazendo-o rir de si mesmo e dos fatos da vida, do ridículo. Nas palavras de Aristóteles: “O homem é o único ser vivente que ri” (apud BAKHTIN, 2008:59); ou como coloca Martins em termos atuais: “Apesar de todas as comoções mundiais, o homem do final de nosso século é um animal que ri” (1988:2). E se no século XXI ainda rimos, é porque o riso ainda cumpre a sua função original de dissolver as tensões sociais. Rimos porque nos é necessário.

Desde as civilizações da Antigüidade que a noção do riso como uma potência criadora e de renovação está presente. Em nota, Bakhtin cita um texto de Reinach que explicita essa noção:

Num papiro alquímico conservado em Leyde e que data do III século de nossa era, lê-se uma narrativa onde a criação e o próprio nascimento do mundo são atribuídos ao riso divino: “Quando Deus riu, nasceram os sete deuses que governam o mundo [...] Quando ele começou a rir, apareceu a luz [...] Ele começou a rir pela segunda vez, tudo era água [...] Na sétima vez (que ele riu, apareceu) a alma”. (apud BAKHTIN, 2008:61)

O riso, ao longo de toda a Idade Média, foi a principal arma de libertação do povo, que dentro de um sistema feudal opressor vinculado ao conservadorismo cristão, passou a ver o riso como um meio de vencer o terror e o medo impostos pelo sistema aristocrático. No início da Idade Média ainda era possível encontrar embriões do riso dissimulados nas cerimônias litúrgicas e ritos de passagem celebrados pela igreja. Mas na vida cotidiana em torno da igreja e nas festas, o riso a princípio era permitido, como na Festa dos Loucos, (degradação grotesca de ritos e símbolos religiosos) vinculada à igreja. Com o passar do tempo, essas festas foram tornando-se semilegais e no fim da Idade Média já eram consideradas totalmente ilegais e sua prática condenada, já que o riso passou a ser visto como uma emanção do diabo (BAKHTIN, 2008). O riso não forjava dogmas e jamais poderia ser autoritário, pois estava ligado à idéia de um mundo novo para o qual ele abria caminho, motivo porque se tornou uma linguagem do povo. As festas, ao criarem uma “segunda vida”, na qual as regras e as relações hierárquicas e de poder eram subvertidas, possibilitavam ao povo experimentar, através do riso, a sensação do universal e do social, gerado pelo contato com uma multidão cujas identidades haviam sido trocadas (o mundo ao revés), onde as relações de poder passavam a ser de uma outra ordem, menos repressora e mais libertária. Como acontecia, por exemplo, na Festa de Reis, em que a figura do bufão se transformava no sagrado rei. Esta inversão seria o processo típico das festas carnavalescas, como coloca Bakhtin, referindo-se aos festejos carnavalescos durante a Idade Média na Europa. Bataille afirma: “Há na

festa uma inversão dos valores do tempo ordinário” (1987:64), entendendo a festa como um tempo sagrado. Este processo também é analisado, no contexto contemporâneo do carnaval brasileiro por Da Matta (1997), ao tratar do carnaval como uma inversão da ordem social, como um momento em que prevalece a *communitas*, conceito definido por Turner (2005). O carnaval brasileiro é uma festa do povo, das massas, de caráter espontâneo e extraordinário, no sentido de se situar num tempo cósmico e cíclico em oposição ao tempo histórico da vida cotidiana, um tempo que desloca os participantes de sua rotina “colocando-os em contato com o mundo do sagrado, do divino ou do sobrenatural” (1997:55). Esse tempo extraordinário é o que prevalece durante a jornada da Folia de Reis.

Nesse sentido, o bufão se apresentava como o porta-voz da vontade de liberdade de um povo oprimido, censurado e intimidado pela seriedade de que se utilizava o poder estatal e religioso. Uma seriedade ameaçadora que distorcia os fatos (BAKHTIN, 2008) de forma que se mantivesse o *status quo* de alienação e subjugação social por parte da aristocracia feudal e da doutrina escolástica, que limitava o acesso ao conhecimento. O bufão, através de seus meios de expressão e comunicação, manifestava uma outra visão de mundo, a visão do povo. O direito de verdade do povo tinha no riso o seu principal meio de comunicação e camuflagem. Assim como o bufão, o palhaço da Folia de Reis também realiza uma função social através da sua gestualidade, da sua postura durante o ritual da Folia de Reis e dos seus versos, sendo a maioria deles de conteúdo crítico, narrativo, permeado por um tom anedótico, que de certa forma alivia a agressividade do que está sendo dito.

Desde a Idade Média até os dias de hoje, durante as festas, essa verdade que se expressa através do cômico assume lugar, como acontece nas chulas dos palhaços, que fazem ir abaixo todo um público tomado por gargalhadas. O riso como expressão da verdade, também apresenta em si uma ambivalência, pois ao mesmo tempo em que se mostra alegre, divertido, possui um outro lado burlador, sarcástico, mordaz, ou seja, ele nega e afirma simultaneamente, amortalha e ressuscita.

Bakhtin (2008), ao falar do “princípio material e corporal” no contexto do realismo grotesco (nome dado ao sistema de imagens da cultura cômica popular) remete-se ao valor universal e popular desse princípio, relacionado ao aspecto festivo dos banquetes e festas e no qual o corpo e a vida corporal assumem um caráter cósmico e universal, uma noção herdada dos povos pagãos. A própria origem do vocábulo “grotesco” – que deriva das pinturas ornamentais

encontradas através de escavações realizadas em Roma, no final do século XV, nas *grottas* (grutas)<sup>112</sup> – já está presente na mitologia e na arte arcaica dos povos, antes mesmo dos clássicos. Ele está presente, por exemplo, nas máscaras cômicas, nas cenas de comédia, no drama satírico, na antiga comédia Ática, nas *soties*, nos mimos, (BAKHTIN, 2008) ou mesmo nas máscaras cômicas que, segundo Aristóteles, eram feias e disformes, não apresentando expressão de dor (apud OS PENSADORES, 2004). Nesse sentido, o porta-voz do princípio material e corporal não seria um ser biológico isolado, um “indivíduo econômico particular e egoísta”, mas o povo, um “corpo popular” muito mais genérico e coletivo e que está em constante renovação em seu processo evolutivo:

Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter *positivo e afirmativo*. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. (BAKHTIN, 2008:17)

Esse realismo grotesco de que fala Bakhtin caracteriza-se pelo rebaixamento, que seria a passagem para o plano material e corporal, o da terra, o concreto, de tudo o que estaria na esfera do espiritual, do elevado, do ideal e, portanto, abstrato. A comicidade do bufão está pautada nessa passagem, assim como o palhaço da Folia de Reis, que faz essa transferência do plano espiritual e elevado, para o plano terreno, material, expresso pelo corpo. O próprio caráter festivo e de coletividade deste princípio é típico das Folias de Reis, que assim como as festas medievais, têm como cenário as ruas das cidades, agregando e divertindo os passantes, sendo esse aspecto festivo muito mais intenso na figura do palhaço, pela sua comicidade e pela ludicidade do jogo presente em sua performance.

O riso popular, sempre esteve ligado ao “baixo material corporal”, um riso que ao mesmo tempo degradada e materializa. Nesse sentido, insere-se aqui a noção de alto e baixo, que em seu aspecto cósmico, se referiria respectivamente ao céu e a terra, sendo esta relacionada não só ao princípio de absorção (o túmulo), mas também ao do renascimento e ressurreição (o ventre, o seio materno). Transferindo esses conceitos para o corpo, o primeiro estaria representado pela cabeça

---

<sup>112</sup> A descoberta dessas pinturas em grutas surpreendeu a todos pela sua forma, na qual se estabelecia um jogo livre entre os elementos pictóricos de animais, vegetais e humanos, que se misturavam, a ponto de se confundirem e de se transformarem entre si; uma pintura instável, que em cada forma metamorfoseia-se internamente e externamente em relação às outras formas, uma liberdade concebida de forma alegre, beirando o risonho, o que se relaciona diretamente à idéia de um corpo grotesco. Sobre o grotesco ver Bakhtin (2008), Martins (1988) e Hugo (2004).

e o rosto e o segundo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. Novamente o conceito de ambivalência está presente, pois a idéia de baixo, à primeira vista somente degradante, também se revela como um baixo produtivo, que amortalha, mas que regenera, colocando-se sempre como o começo; é o grotesco ambivalente, da morte prenhe, da morte que dá a luz, como a imagem de uma “velha grávida”, o que cria uma unidade contraditória entre o particular e o universal, presente na figura do palhaço.

A imagem grotesca está marcada por seu caráter ambivalente de morte e nascimento, de começo e fim que se completam num tempo cíclico (sucessão das estações), natural e biológico, mantendo-se em constante metamorfose, uma noção de tempo já contida nas antigas sociedades primitivas. Essa forma diferenciada de percepção e sentimento do tempo é própria da imagem grotesca e é o que faz dela um meio de expressão da alternância histórica. Por seu caráter ambivalente, contraditório e de constante metamorfose a imagem grotesca, diante da estética “clássica” do belo, assume um aspecto monstruoso, horrendo e disforme, o qual vai de encontro às idealizações clássicas de formas perfeitas e acabadas. Sua própria natureza é anticanônica, como a forma que assume o palhaço da Folia. O corpo grotesco não é um corpo isolado, separado do resto do mundo, mas ao contrário disso, como já foi dito, compõe um “corpo popular”, sem limites, cujas partes realçadas são aquelas que se abrem ao mundo exterior, ou seja, as entradas e saídas, como orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, como boca (aberta), nariz, órgãos genitais, seios, barriga e falo. Por ser um corpo aberto e incompleto, não há uma delimitação precisa, uma linha divisória entre ele e o mundo que o circunda, por esse motivo, mescla-se ao mundo, misturando-se com animais e coisas, como um corpo que representa e encarna todo o universo material e corporal, que absorve os elementos do seu entorno. Um corpo liminar (TURNER, 2005).

Essa era a concepção de corpo da Idade Média e é a mesma que se faz presente no palhaço, que agrega em sua indumentária, objetos do cotidiano, como fitas, dentes de cavalo, pés de coelho, couro de animal, flores e enfeites diversos, conferindo à sua vestimenta um caráter disforme, flexível, sempre incompleto, aberto para a possibilidade de agregar novos elementos, tanto do universo humano, como do animal e vegetal. Todas as ações vinculadas a essas partes do corpo mencionadas, como comer, beber, ter relações sexuais, agonizar, engravidar, parir, ou seja, todas as necessidades naturais do corpo estão vinculadas ao princípio de crescimento desse corpo eternamente incompleto, que na verdade se apresenta como “dois corpos em um”: um que dá a

vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. O primeiro corpo sempre origina um corpo novo, como num parto. É um corpo que está sempre próximo do nascimento e da morte, da sua origem e do seu fim – o sepulcro e o berço. Nas palavras de Bakhtin (2008:23): “dois pulsos batem dentro dele: um deles, o da mãe, está prestes a parar”. Esta é uma relação estabelecida entre o criador e a criatura, na qual o primeiro se precipita em direção ao fim, para dar vida à criatura. A concepção de corpo do realismo grotesco sobrevive ainda hoje no palhaço da Folia. Esse é um movimento necessário dentro da performance do palhaço, na qual o indivíduo que o performa abandona temporariamente a sua identidade primeira, para que uma outra, também sua, criada por ele, possa assumir o lugar; nesse momento, uma outra vida está sendo gerada e lançada ao mundo. Esse espaço que se distende entre um lugar e outro, esse tempo que se dilata, esse ser que se indetermina entre o eu e o outro é o que Turner (2005) definiu como o espaço-tempo e o sujeito liminar, o espaço e o tempo do entre, da liminaridade. E o palhaço, por ocupar esse espaço e por atuar nesse tempo, revela-se também como um ser liminar, ou seja, como aquele que não é uma coisa nem outra, mas um estado e um local de passagem<sup>113</sup>.

O mito da origem do riso está diretamente relacionado à presença da máscara. Conforme Bakhtin “o riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da *alegria* e eles o acolheram com agrado. No entanto, mais tarde, o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira” (2008:34). O grotesco, integrado à cultura popular, faz o homem refletir sobre si mesmo, aproxima-o do mundo, relembrando ao corpo a vida corporal que ele deve integrar. A máscara, como essência profunda do grotesco, assume aqui um papel primordial, pois é ela quem vai trazer à tona a noção da alternância, da negação de uma identidade única fechada em si mesma; ela expressa exatamente a capacidade de metamorfose, a transferência, a quebra de fronteiras naturais, do ridículo, do apelido, que o palhaço carrega consigo. Encarna o princípio do jogo da vida, revelando a relação existente entre a realidade e a imagem, relação que já era estabelecida nas formas mais antigas de rito e de espetáculo. A própria origem do vocábulo confirma essa idéia: “O vocábulo **máscara**<sup>114</sup> tem, nas línguas latinas, uma origem arábica, radicado no substantivo **maskhara**, que designava um momo, ou figura facial de cartão, designada a obter um disfarce.” (GOMES, 2006:9). O momo, de que fala Gomes refere-se a uma figura que já estava presente no teatro grego e latino, cujo

<sup>113</sup> Sobre liminaridade ver também Schechner (2002).

<sup>114</sup> O grifo pertence ao texto original.

papel representado pelo ator, caracterizava-se pela troça, maledicência e sarcasmo para com as pessoas ao redor. Essa figura permaneceu ainda no teatro medieval (GOMES, 2006).

Tanto a palavra grega *próssopou* como a palavra latina *persona* foram utilizadas para se referir à máscara, sendo que o primeiro é derivado de *proskê*, que significa uma falsa aparência ou sua transformação. Foi utilizado também por Aristóteles na Poética, em que menciona o termo *prossopa*, que tinha a função não só de disfarce, mas também de amplificador da voz dos atores durante os espetáculos (GOMES, 2006); já o segundo – *persona* – é uma variação latina de *prossopa* que inicialmente também assumia o sentido de caixa de ressonância, mas com o passar nos tempo, adquiriu novo significado, passando a designar também o caráter da personagem representada. Nesse sentido Koch coloca que “la máscara como manifestación materializada de una identidad pierde su autoridad como representación auténtica de la persona<sup>115</sup>” (1998:26)<sup>116</sup>, ou seja, a autora reforça a ambigüidade implícita na máscara que realiza um movimento duplo de ocultar (a identidade do performer) e de revelar uma nova identidade (a do personagem).

A complexidade do simbolismo das máscaras é inesgotável, através delas é possível perceber a diversidade da natureza da vida e a riqueza de seus múltiplos rostos, idéia esta que é expressa pela máscara do palhaço; nela a noção de metamorfose aparece de forma latente. Nessa outra vida que a máscara confere ao palhaço, todos os jogos são permitidos, as rupturas são feitas. A inversão da ordem dominante se dá no momento em que o indivíduo veste a sua máscara, que lhe confere uma outra identidade; através da máscara ele se torna livre para parodiar, contorcer-se, fazer suas acrobacias e brincadeiras, estabelecendo o jogo entre ele (o palhaço), a Folia de Reis e os espectadores. A máscara, como um objeto especial, no sentido de não ser um objeto comum, ordinário, permite essa troca de identidade, inclusive de nome, como acontece, por exemplo, com Júlio (palhaço da Jornada de Reis pesquisada), que ao colocá-la ganha o apelido de “Cocó”. Durante a pesquisa de campo, vi esta idéia ser sintetizada por Willian, momentos antes de vestir a sua farda e assumir sua nova identidade de palhaço “Profecia”, na seguinte frase dita durante sua performance: “ – Agora é hora de morfar!”. Essa expressão “morfar” além de referir-se a uma transformação, a uma transmutação de identidade, revela o próprio diálogo da tradição com a atualidade, com a modernidade, num processo de “hibridação” para o qual aponta Canclini (1997), pois esta expressão é oriunda de uma série televisiva americana (infanto-juvenil)

<sup>115</sup> “a máscara como manifestação materializada de uma identidade perde sua autoridade como representação autêntica da pessoa” (tradução própria).

<sup>116</sup> Ver também Romero (1993) e Pavis (1999).

chamada *Power Rangers*, em que estudantes, solicitados para solucionar os conflitos sociais, ameaças e o caos iminente ocasionados por inimigos (representados pelas mais diversas figuras, conforme cada episódio), transformavam-se em super-heróis, alterando sua indumentária e adquirindo poderes mágicos, ao pronunciar a expressão “– Hora de morfar!”. Esta frase utilizada por Willian, nada mais é do que a síntese do momento de mascaramento do palhaço, ou seja, do instante em que ele abandona sua identidade cotidiana para assumir uma identidade ritual.

A máscara pertence, então, a esse outro mundo, a essa “segunda vida”; é ela quem ritualiza a performance do palhaço. A máscara compõe a estética do disforme e do inacabamento perpétuo da existência que caracteriza o grotesco, através da ausência de proporções dos elementos que a constituem e da possibilidade sempre aberta de somar novos elementos a ela, conferindo-lhe um caráter não estático, pertencente não só a máscara, mas à figura do palhaço como um todo, que assume no seu comportamento a essência do conceito de grotesco. Neste corpo cósmico e universal que carrega em si todos os elementos naturais constituintes desse cosmos (como os quatro elementos, o sol e os astros, os signos do zodíaco e os fenômenos da natureza) destacam-se no rosto, a boca e o nariz, sendo este último substituto de falo, que desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. A boca na sua forma escancarada assume papel dominante. A boca do palhaço que se abre para o abismo do próprio corpo, que tem seu aspecto devorador, chama atenção do público para os mistérios do corpo. Os dentes também compõem essa boca: “A imagem grotesca dos dentes longos que podem tocar as estrelas saiu da metáfora: ‘abocanhar’ o difícil problema astrológico” (BAKHTIN, 2008:287). Os numerosos e pontudos dentes que revestem a bocarra escancarada, normalmente extraídos de animais, conferem um aspecto misterioso e terrível ao abismo aberto pela boca e ao que se esconde por trás dela, tal qual a representação da máscara do palhaço.

A forma das orelhas, do nariz e da cabeça, por assumirem na máscara do palhaço a forma animal, passa também a compor o corpo grotesco. Os olhos arregalados exprimem a tensão corporal do grotesco, que na máscara do palhaço é expressa pelas duas cavidades abertas através das quais se vê o olho do mascarado. O traseiro também se destaca nesse corpo. Todas as partes que podem atravessar ou ser atravessadas (orifícios e excrescências) exercem um papel fundamental no corpo grotesco, pois são elas que estabelecem a ligação desse corpo com o mundo, meio pelo qual acontecem as trocas. Os atos do drama corporal, a ação de beber, comer, urinar, defecar, ter relações sexuais, parir, adoecer, envelhecer, ser mutilado, são expressões

dessa ligação do corpo com o mundo, com o tempo e novamente com a idéia de começo e de fim da vida, de nascimento e de morte. O sentimento de atração e repulsa que a presença do palhaço suscita em nós se dá justamente por seu corpo envolver e revolver essas noções preliminares de origem e fim.

Muitos desses aspectos que mencionei acima estão presentes em diversas tradições ibéricas marcadas pela presença da máscara, que em Portugal e Espanha compõem grande número das tradições revelando a força da máscara enquanto veículo de manifestação de significados culturais ritualmente sentidos e partilhados ou mesmo como um elemento de grande interesse turístico. E foram essas as tradições trazidas pelos colonizadores e que compõem a matriz da Folia de Reis latino-americana.

Na recolha feita no livro “Máscara Ibérica” das diversas festas, como as mascaradas, em que participa a figura do mascarado, lá chamado, em geral, de *careto*<sup>117</sup>, é possível notar a similaridade com o palhaço da Folia de Reis não só na máscara, vestimenta e acessórios, mas também no próprio comportamento e função que cumpre o mascarado dentro do ritual. As festas analisadas na referida publicação inserem-se no ciclo de 12 dias festivos que vai do Natal ao Dia de Reis, ou seja, entre os dias 25 de dezembro e 6 de janeiro, com exceção das festas relacionadas ao período do carnaval e da festa de *Obisparra* da Pobladura de Aliste, que originalmente realizava-se no dia 26 de dezembro em homenagem a Santo Estevão, mas que ao desaparecer perdeu seu sentido simbólico solsticial e, recentemente recuperada, passou a ser comemorada no dia 15 de agosto.

Independente de serem realizadas no Dia de Reis, essas festas revelam laços fortes entre seus *caretos* e o palhaço, tanto as carnavalescas, como as natalinas, as dedicadas aos Santos Reis e à Santo Estevão. Na maior parte delas, os mascarados apresentam uma atitude transgressora, em que persistem as formas de crítica social através do riso, os impulsos burlescos, as rivalidades, o escatológico, o erótico, o lúdico, os gestos de violência verbal e física entre si e com os seus espectadores, arremessando objetos e substâncias na platéia e distribuindo chicotadas e pancadas, principalmente em mulheres, pelo simbolismo de purificação e fertilização<sup>118</sup> que carregam estes gestos; além da invasão dos espaços privados e outras tantas ações subversivas e carregadas de

---

<sup>117</sup> O termo *careto* significando mascarado, é uma derivação do termo *careta*, referente à máscara. (ALVES, 2006).

<sup>118</sup> As mulheres são alvo predileto dos mascarados porque se acredita que as agressões dirigidas à elas, como chicotadas e pancadas, reverter-se-ão em fertilidade, no sentido da procriação e da prosperidade. Por isso muitas delas se deixam agredir como se este gesto lhes trouxesse bons agouros.

conteúdo simbólico. Todos esses elementos fazem parte da festa, da brincadeira e do jogo dos mascarados. Com exceção do arremesso de objetos e substâncias e dos atos de violência física, todos os outros gestos são identificados no nosso palhaço.

A função básica dos *caretos* diz respeito ao seu papel exorcizador, purificador, de expurgação de males através de suas ações mágicas, atuando como uma espécie de sacerdote, concretizando uma hierofania<sup>119</sup>, ao mediar uma relação entre a divindade e os homens, como acontece com a bandeira/Folia e a máscara/palhaço no contexto da Folia de Reis. Ambigualmente, é considerado como um ser mágico, sagrado, dentro de um domínio pagão, do qual se espera uma eficácia por meio do papel que cumpre dentro do ritual, e diabólico pela forma como concretiza sua função e por seus aspectos visuais. Esse valor pejorativo agregado aos mascarados pode ser pensado a partir do próprio processo de marginalização social para dentro do qual o cristianismo conduziu as máscaras, invertendo seus dados simbólicos e atribuindo-lhes “um valor puramente negativo, que elas jamais tiveram, transformando-as num artifício diabólico” (PEREIRA apud CALVO, 2006:75), ratificando um tipo de pensamento que associa o bom ao belo e o mal ao feio<sup>120</sup>. A divisão que comumente se estabelece entre o sagrado e o profano, que torna parcial a visão que se pode ter dos fenômenos, é aqui unificada na figura do mascarado, que sintetiza em si duas facetas tidas como antagônicas que se tocam, se cruzam, se misturam, se interpenetram ou mesmo se confundem. É o sagrado dentro do profano e vice-versa, é o cristão e o pagão, o belo e o feio, a ordem e o caos, a harmonia e a entropia, um contendo o outro. Tal qual o palhaço da Folia de Reis, os *caretos* atuam da seguinte forma:

Assumindo as funções de diabo, institui a desordem e o caos na comunidade, critica o povo, actua à margem das normas sociais e morais e toma para si todas as liberdades próprias de quem está acima de tudo e de todos. Como sacerdote, lembra os mortos, impõe aos outros o respeito pela ordem e protagoniza o ritual do peditério em benefício dos santos e das almas dos defuntos. (TIZA, 2006:54)

Os rituais de crítica social se dão através das loas<sup>121</sup>, que é um momento solene, no sentido de que toda a atenção dos espectadores se volta para as quadras (versos) satíricas declamadas pelos *caretos* que visam e denunciam os vizinhos e autoridades da terra ali presentes, no intuito de expurgar os males, desvelando comportamentos e ações indignos e reprováveis

<sup>119</sup> Sobre hierofania ver Eliade (2008).

<sup>120</sup> Ver Suassuna (2007) e Hugo (2004).

<sup>121</sup> Sobre loas ver Andrade (1989) e Cascudo (2002).

através da ridicularização, em praça pública, dos mesmos; o que nos remete diretamente às injúrias, grosserias e blasfêmias medievais e à chula do palhaço, que é justamente o momento em que este expõe os seus versos também de conteúdo crítico, religioso, moral e satírico, muitas vezes dirigidos aos espectadores ou fazendo referência a um fato local ou mundial, e em que dança revelando suas habilidades. Em relação aos movimentos corporais temos a seguinte descrição dos ritos de inverno dos mascarados da região de Trás-os-Montes:

Nesta altura, os “caretos” tomam o papel dos diabos e instituem o caos no grupo e na pequena multidão ali reunida. Soltam os característicos gritos “hi! hu! hu!”, saltam, fazem cambalhotas e rebolam pelo chão. Com os seus grossos e compridos varapaus, lançam a palha do chão uns contra os outros e por cima das pessoas, procurando atingir as mais jovens e as mais bem vestidas. É o momento da “subversão solsticial”; o momento “do caos por excelência, em que proliferam desordens e irreverências, transgressões e transversões, bem como o desencadear de excessos”; é o momento da desordem instituída; momentos que hão de repetir-se ao longo dos dois dias de festa, em orgias, excessos na comida e na bebida, nas atitudes grotescas e invasões **ad libitum**<sup>122</sup> dos espaços privados. (TIZA, 2006:56)

É necessário esclarecer aqui que a idéia de desordem instituída por esses mascarados, vem acompanhada do estabelecimento posterior de uma ordem, ou seja, é feita uma regressão simbólica ao caos para que depois possa estabelecer a sua ordem. Destrói-se o velho mundo para que um novo possa ser criado novamente, restabelecendo a ordem necessária para a continuidade da vida da comunidade. Esse duplo movimento de ordem e desordem é performado anualmente pela Folia dentro do seu ritual. A cada casa que visita, ordem e desordem estão presentes, representadas respectivamente pelos foliões no momento das toadas e orações e em seguida pelo palhaço, em sua chula. Encerrado esse ciclo, cumpre-se a missão e se põem novamente em marcha em direção à outra casa onde repetirão a sequência ritual. Mas a ordem que estabelecem já não é a mesma de outrora, há uma qualidade de regeneração, como sugere o próprio princípio bakhtiniano de “rebaixamento material e corporal”, com a noção de degradar para regenerar, onde o “baixo é sempre o começo” (BAKHTIN, 2008:19). As festas mostram-se como um evento de extrema relevância para a comunidade, na medida em que atuam como fatores que revalidam anualmente o corpo social e coletivo.

Em relação à indumentária, esta varia conforme a festa e a região em que acontece, neste aspecto há uma variação riquíssima, assim como aquelas encontradas nas Folias de Reis aqui no

---

<sup>122</sup> O grifo pertence ao texto original.

Brasil. Mas apesar de apresentarem elementos distintos entre si, vestem-se em geral de forma semelhante ao palhaço, como se pode notar, no caso dos caretos do município de Varge em Três-os-Montes, é que, durante os ritos que acontecem no Natal (ver imagem 33), utilizam vestimentas de farrapos similares à farda de farrapo do palhaço, máscaras de metal (podendo em suas variações regionais serem confeccionadas com palha trançada, couro de animal, cortiça ou madeira), cinturões com campainhas ou chocalhos, insígnias e um bastão, que carregam em suas mãos. É importante ressaltar que em sua maioria, os mascarados ibéricos também realizam o peditório, como no caso do município de Salsas em que: “No dia de Reis, esses ‘caretos’ saem a dar a volta à aldeia pedindo dinheiro, carne de porco, etc., para missas pelas Almas.” (TIZA, 2006:67). O ato de percorrer as ruas da cidade a pedir dinheiro ao povo participa da função expurgatória que cumpre o mascarado. Gesto esse, repetido pelo palhaço. Como este último, também se afastam nos momentos sagrados da festa e são impedidos de entrar nas igrejas. Também costumam, como no caso do *Zangarrón* de Sanzoles, fazer suas refeições em local separado do restante de seus companheiros. Os músicos e os dançantes são elementos funcionais catalisadores e potencializadores do rito, tal qual na Folia de Reis. Estabelecendo o mesmo paralelo entre foliões e palhaços: enquanto um resguarda a ordem, o outro gera o caos.

Um fenômeno interessante que também vem acontecendo nas Folias é o fato das mulheres começarem a participar dos rituais, no caso dos mascarados ibéricos, vestindo o que eles chamam de *fato* de diabo, subvertendo uma tradição masculina e, no caso das Folias de Reis, podendo atuar também como instrumentistas e bandeireiras, além do papel de palhaço.

Outro fator a ser exposto é a utilização, por parte de alguns desses mascarados zamoranos, de instrumentos ameaçadores como tenazes articuladas (ver imagem 34), tridentes, bexigas de porco cheias de ar e bolas, como o *Zangarrón* da localidade de Sanzoles e o *careto* das festas do carnaval de Aveleda; 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 (ver imagem 35). Cito este fato pelo seguinte motivo: durante o carnaval de 2009, em pesquisa de campo, observei alguns grupos de Bate-Bola, também chamados de Clóvis, no tradicional carnaval de rua carioca do bairro de Irajá e notei que havia nos Bate-Bolas algo que também está presente no palhaço da Folia, que é justamente a postura de ameaça, de afrontamento, com gestos provocadores com o intuito de

fazer rir ou mesmo causar medo, ao insinuar um ato de violência iminente e ao vir correndo aos montes pelas ruas com suas roupas volumosas e coloridas batendo contra o chão ou mesmo nas pessoas, suas bexigas de boi (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 (ver imagem 36). 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. No caso da bexiga, fica evidente sua proximidade com os *caretos* do carnaval ibérico. 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 Virgem de Carmem<sup>123</sup> (ver imagem 37). Assim como os palhaços da Folia, os Bate-Bolas são associados aos palhaços de circo e aos *clowns*.

Há um universo rico e amplo sobre a origem e similaridade do palhaço da Folia com os mascarados ibéricos, um assunto que seria inviável esgotar dentro deste trabalho. O que trago aqui são apontamentos que possam servir de caminho para análises futuras. Sigo adiante nesta investigação sobre as matrizes e motrizes do palhaço, uma vez que seu corpo grotesco e os elementos que o caracterizam, estão presentes não só na cultura popular europeia, mas também nas culturas indígena e africana.

### **3.2.2 As motrizes ameríndia e africana no palhaço**

A mesma noção de ambivalência do mundo que permeia as festas carnavalescas da cultura cômica popular europeia está presente nas culturas tratadas como primitivas – originárias das Américas e da África sub-sahariana. O pensamento nuclear das culturas indígenas, ou seja, dos povos pré-colombianos que habitaram a América e dos grupos que ainda resistem nos dias de hoje, reside no princípio de dualidade complementar das forças aparentemente antagônicas. Dicotomias como sol e chuva, dia e noite, quente e frio ou vida e morte, compõem essa relação dinâmica do pensamento ameríndio. A complementaridade dos opostos, na visão de mundo dessas culturas se dá através da passagem do tempo, que por meio dos ciclos, restabelece e

---

<sup>123</sup> Sobre as máscaras e mascarados andinos e a festa de Paucartambo – Peru, ver Koch (1998) e Romero (1993).

mantém o equilíbrio que rege a vida do homem, da natureza e o cosmos. A idéia do homem buscando sua harmonia com o cosmos permeia todas as práticas das culturas holísticas. Os índios Xikrin (índios Caiapós, do grupo lingüístico jê) que habitam as margens dos rios Catete e Barajá no estado do Pará, têm como costume a decoração do corpo como forma de conferir ao seu membro dignidade humana, significado espiritual e identidade grupal, criando uma espécie de dualidade que se exprime externamente – corpo/forma plástica, grafismo/comunicação visual – mas que remete a essa dualidade mais profunda de que estamos falando, referente à noção de vida e morte e também ao personagem social que esse indivíduo deverá encarnar. No caso desta tribo, a pintura corporal é o elemento que veste o homem, como uma máscara e confere a ele uma outra identidade, uma identidade ritual, que eles representam, por exemplo, durante o ritual do tatu, realizado por essa tribo (FREIRE, 2005).

Os Caiapós também estão presentes nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Rio de Janeiro dividindo-se em diversos subgrupos, sendo um deles o Xikrin. No passado eram também chamados de Coroados. Andrade define Caiapó como uma “dança dramática de origem indígena” (1989:80) e Cascudo como um folguedo de influência indígena, descrevendo-o com as seguintes palavras: “A vestimenta é de capim barba-de-bode ou capim-membeca, e o corpo é pintado de azul” (2002:96). Em 2007, durante a pesquisa de campo, tive a oportunidade de observar a apresentação do grupo de Caiapós Mata Adentro de São José do Rio Pardo, em São Paulo. Vinham vestidos e pintados exatamente como descreve Cascudo, carregando e tocando instrumentos de percussão como bumbos, matracas além de um violeiro que seguia na frente. Bailavam marcando o ritmo com batidas de pé contra o chão e com bastões pintados também de azul que seguravam em suas mãos e com os quais desenvolviam uma sequência de movimentos em que batiam o seu bastão contra o de outro Caiapó, semelhante ao maculelê, o Moçambique ou o cabocolinho. Imagem que remete aos dançarinos mascarados dos rituais africanos e ao próprio palhaço. Há elementos que perpassam esses três tipos de mascarado, seja pela indumentária, pela dança ou pela postura que assumem durante o ritual. E também a própria pintura corporal que nos Caiapós formam, em conjunto com a indumentária, uma máscara não só facial, mas corporal. O fato desta manifestação estar presente em cidades que integram o complexo do Vale do Paraíba e pela própria denominação que tinham anteriormente – Coroados – permite-nos constatar a presença de uma herança indígena na região que certamente influenciou na constituição e

transformação das manifestações da cultura popular. Lembrando que o Vale foi ocupado pelos Purís, que conforme afirmei eram índios extremamente musicais.

Sachs (1944) cita o exemplo das tribos Cheyenes, que em seus rituais organizados para celebrar feitos guerreiros através de danças, arrancam o couro cabeludo de seus inimigos, semelhante à ação dos bufões que interferiam nas cerimônias levando a roupa dos vencidos. A figura do cômico se aproxima dos dançarinos que incorporam as divindades, tendo aspectos tanto do palhaço quanto do bufão, que com comportamento semelhante aos dançarinos “rituais” e ao palhaço da Folia de Reis, interage com os espectadores, brincando e amedrontando crianças e adultos e trazendo à tona a noção fundamental de dualidade do mundo – vida e morte (MONTEIRO, 2004).

No Tocantins, a tribo dos índios Krahô, possui um personagem ritual de nome *Hotxuá*, que atua como uma espécie de palhaço sagrado da tribo, como um “sacerdote do riso” que tem a função central de, por meio do riso e da comicidade, manter o equilíbrio do grupo e sua auto-estima, além de dissipar disputas e atritos. O *Hotxuá* é aquele que brinca, não só durante o ritual, mas também durante o cotidiano da tribo, subvertendo a ordem e tendo permissão para fazer o que quiser. Sua atitude é extremamente performática, contendo em si elementos teatrais, que podemos perceber em seu gestual próprio, permeado por jogos lúdicos, números cômicos, gracejos, humor físico, atitudes escrachadas, burlescas; imitam os tipos da tribo (homens, mulheres, crianças e adultos), animais, fazem caretas, se contorcem, invertem a lógica das ações, fazendo-as “ao contrário”, a fim de suscitar o riso, lidam com a questão da sexualidade e brincam com a masculinidade e o preconceito: “Ele é um relações públicas também. Algumas vezes os mais velhos preservam a história oral da tribo – explica Letícia.” (LORENTZ, 2009). A performance dos *Hotxuá* remete às figuras cômicas medievais, aos bufões, performando na tribo o papel de um *clown*. O papel que representa, e sua função dentro da tribo, o aproxima do palhaço da Folia de Reis. Assim como o palhaço ele apresenta a possibilidade de ver a vida sob outros ângulos. Os Krahô baseiam-se na existência de dois mundos, que possuem forças complementares e assim como o palhaço, o *Hotxuá*, transita entre esses dois mundos. Se travestem através da maquiagem, da pintura do rosto com tinturas naturais (preto, branco e vermelho) e de adereços feitos com folha ou palha colocados na cabeça (ver imagem 38). Assim como o palhaço da Folia, apresenta grande disponibilidade para o jogo.

Outra relação a ser estabelecida se refere à Catira ou Cateretê dança de origem ameríndia e de nome tupi (da qual a chula se aproxima consideravelmente em sua estrutura), 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).

O autor aponta para o emprego frequente do som nasal, utilizado nos cantos brasileiros. Essa nasalização está presente nas toadas cantadas pela Folia, característica que Andrade atribui aos índios guarani, que no caso do estado do Rio de Janeiro, tiveram presença marcante. Além da origem ameríndia, o autor atribui a este fenômeno uma origem também africana.

Andrade também faz uma analogia entre o canto dos índios Coroados, que foram um dos grupos que povoaram o Vale do Paraíba, com as músicas do Perú incaico. Neste sentido, um dado que pude constatar em pesquisa de campo, foi a presença da tradição da Folia de Reis no país, que lá atende pelo nome de *Bajada de Reyes*<sup>124</sup>. No ciclo festivo do Natal os peruanos comemoram em diversas províncias a *Navidad* onde se armam *nacimientos*<sup>125</sup>, que no caso de Cuzco, apresenta a figura do *Niño Manuelito*, que é uma versão cuzquenha do Menino Jesus, só que *Manuelito*, diferentemente deste, nasceu em Cuzco (PRADO, 1992). Neste período, segundo Koch, é “común la participación de grupos de danzantes que representan a los esclavos negros de la Colonia, ofreciendo sus bailes y cantos y visitando los nacimientos durante las fiestas de Navidad<sup>126</sup>” (2001:225). Nesta passagem é possível perceber não só a herança européia, que no

<sup>124</sup> Ver Beyersdorff (1988) e EMUFEC (2008).

<sup>125</sup> O mesmo que presépio. Acrescento, conforme pude observar, que os presépios no Perú incorporaram aspectos nitidamente andinos, tanto nos trajes dos personagens e seus adereços, como nos aspectos fisionômicos. Nele estão presentes, por exemplo, *llamas* e os Reis Magos na versão peruana carregam como presentes: batata, milho e animais típicos da região.

<sup>126</sup> “comum a participação de grupos de dançantes que representam aos escravos negros da Colônia, oferecendo seus bailes e cantos e visitando os nascimentos durante as festas de Natal.” (tradução própria).

caso do Perú, teve maior influência dos espanhóis, mas podemos perceber também que mesclados a essa herança estão a tradição indígena andina e a influência dos negros escravizados e levados para essa colônia, que num processo semelhante ao ocorrido no Brasil, contribuiu culturalmente na constituição das diversas tradições populares existentes no país. E lá, assim como no Brasil, os negros aparecem como aqueles que dançam dentro do ritual. Em Cuzco, na praça do bairro de San Blás no dia 6 janeiro é feita uma encenação que vai desde a passagem dos três Reis Magos pelo castelo de Herodes até a adoração do Menino Jesus. Os dançantes acompanham o cortejo que encerra a representação.

Em Huaytará, na festa da *Navidad*, estão presentes os dançantes lá chamados de *negritos*<sup>127</sup>. Estes, somados aos pastores, no dia 27 de dezembro “compiten inevitablemente, durante el atipanakuy, en el átrio de la iglesia, zapateando, haciendo acrobacias y creando nuevas figuras coreográficas. No hay apuestas pero los triunfadores son premiados con un dilúvio de monedas que muchas veces pasan de los cien mil soles.”<sup>128</sup> (BARRIONUEVO, 1981:40). Pela descrição nota-se uma semelhança entre a dança dos *negritos* e dos palhaços, incluindo o gesto do público de jogar moedas aos mascarados. Em Andahuaylas acontece a *Bajada de Negros*, que inicia no Ano Novo e vai até o dia 6 de janeiro e conta com a participação de dançantes mascarados (OLIVARI, 1974).

Registra-se também nas festas do Dia de Reis a presença dos cômicos mascarados, denominados *Weraqos*, que subvertem a ordem durante o festejo, como relata este artigo de jornal:

También están los Weraqos, ellos se ponen espinas, en Navidad y Reyes son igual; son cômicos vamos a decir, hacen todos esas chistocerías y van a algunos sítios, donde sea, y traen sea choclo, sea pisco, sea cualquier cosa que encuentran para el carguyoc; ellos entregan y también llevan mérito; ellos se ‘roban’, nada les dice nada, así es costumbre. El Weraqo remeda a todo y a todos incluso al mayordomo que lleva al Niño; tienen máscara, de yeso o de runa chuco de Lana.<sup>129</sup> (NAKAMURA, 1978: IV)

<sup>127</sup> Ver Bigenho (apud ROMERO, 1993).

<sup>128</sup> “competem inevitavelmente durante o *atipanakuy*, no átrio da igreja, sapateando, fazendo acrobacias e criando novas figuras coreográficas. Não há apostas mas os ganhadores são premiados com uma chuva de moedas que muitas vezes passam de cem mil *soles*.” (tradução própria). Nesta citação *soles* é o plural de *sol*, que corresponde à moeda peruana.

<sup>129</sup> “Também estão os *Weraqos*, eles se põem espinhos, no Natal e Reis são iguais; são cômicos vamos dizer, fazem todos esses gracejos e vão a alguns lugares, onde seja, e trazem seja *cholo*, *pisco*, seja qualquer coisa que encontram para o *carguyoc*; eles entregam e também levam mérito; eles se “roubam”, nada lhes diz nada, assim é o costume. O *Weraqo* remeda a tudo e a todos inclusive ao mordomo que leva o Menino; têm máscara, de gesso ou de *runa chuco* de lã.” (tradução própria).

Este relato revela uma similaridade entre o palhaço da Folia de Reis e os mascarados da *Bajada de Reyes*. Em Lima – Perú, aparecem também os *pastores costumbristas*, formados por três pares de negros mascarados e músicos que dançam diante do presépio nos dias 25, 26 e 27 de dezembro e 6, 7 e 8 de janeiro (LA PRENSA, 1982). Cruz descreve uma *Navidad Negra* em que dançarinos humorísticos disfarçados fazem parte da festa, além dos *negritos* (ver imagem 39) que neste caso apresentam-se em quadrilhas formadas por crianças que dançam demonstrando “agilidad, gracia y picardia, cosechando muy buenas monedas do los espectadores.”<sup>130</sup> (1969:13). Na cidade de Huánuco, existe a conhecida dança *Los Negritos de Huánuco* em que “diversas pasajes de la vida de los esclavos desde la época de su llegada en el siglo XVI, y durante la Colonia hasta su liberación, se baila desde 24 de Diciembre hasta el 6 de Enero en homenaje al Niño Jesús.”<sup>131</sup> (ALARCO, 1997:55), estes também apresentam-se mascarados. No período colonial estes escravos ganhavam uma liberdade provisória da época do Natal ao dia de Reis e durante esses dias iam de casa em casa visitar os presépios e lá cantavam e dançavam em troca de comida e dinheiro, ação que é repetida pelo palhaço da Folia de Reis. Alarco relata que a dança também é executada por homens de ascendência indígena, com pequenas variações na música e no vestuário, mas de igual conteúdo histórico-social, já que o costume de relatar os acontecimentos históricos através de suas danças, também era costume entre os indígenas:

La escenificación de la danza misma se debería a la asimilación del problema de la esclavitud por la masa indígena, que se identificaría con los negros por la similitud de sus problemas y, habiendo también ellos sufrido castigos y humillaciones, la danza les serviría como válvula de escape para manifestar su descontento y protesta ante el yugo español.<sup>132</sup> (1997:60)

Os elementos como a indumentária, máscara, dança, musicalidade e a própria origem histórica da dança dos *negritos* revela um mesmo processo de miscigenação ocorrido no Brasil, entre as culturas européia e ameríndia somadas à africana, representada no Perú pelos afro-peruanos, e que reserva a esses mascarados heranças culturais distintas, também presentes no

<sup>130</sup> “agilidade, graça e picardia, colhendo muito boas moedas dos espectadores.” (tradução própria).

<sup>131</sup> “diversas passagens da vida dos escravos desde a época de sua chegada no século XVI, e durante a Colônia até sua liberação, se dança de 24 de Dezembro até 6 de Janeiro em homenagem ao Menino Jesus.” (tradução própria).

<sup>132</sup> “A encenação da dança mesma se deveria à assimilação do problema da escravidão pela massa indígena, que se identificaria com os negros pela semelhança de seus problemas e, havendo também eles sofrido castigos e humilhações, a dança lhes serviria como válvula de escape para manifestar seu descontentamento e protesto diante do jugo espanhol.” (tradução própria).

palhaço de Folia de Reis. Darcy Ribeiro faz uma análise desse processo quando aborda a questão da “ninguendade étnica” de brasilíndios e afro-brasileiros, que se vêem 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 do processo que deu origem a esse povo mestiço não só em sua raça, mas na própria formação cultural desencadeada a partir desse processo. Nossas manifestações da cultura popular são sua expressão maior. Neste sentido, além da contribuição europeia e ameríndia, os negros trazidos como escravos para terras brasileiras também trouxeram elementos culturais que deixaram e ainda deixam traços fortes em nossa identidade nacional. Assim como os ameríndios, as culturas africanas também se estruturam a partir da idéia da existência de um mundo paralelo ao mundo carnal, que seria o mundo espiritual. Na cosmovisão dos diversos povos da África Sub-Sahariana, a ligação com a sua ancestralidade está diretamente relacionada à vida do indivíduo em seu meio cultural e social, ou seja, prevalece a idéia de comunhão entre as gerações, dos mortos e dos vivos, buscando sempre um equilíbrio entre esses dois mundos.

A origem africana, ligada aos povos bantos e sub-saharianos, das manifestações populares brasileiras já foi estudada por diversos especialistas. Partindo dessa constatação, Ligiéro (2003) afirma que a performance do palhaço estaria ligada às performances dos mascarados que incorporam espíritos ancestrais, ritual que acontece em diversas etnias africanas (ver imagem 40). A máscara é o elemento que nessas performances, dá forma ao outro indivíduo que nasce do transe, esse “outro eu” sagrado. Feitas de madeira, metal ou couro de animal, representam os espíritos das florestas e ancestrais das tribos. O indivíduo incorporado realiza uma série de movimentos acrobáticos como saltos, piruetas, corridas em círculo e em direção ao público, interagindo com os outros membros, como os mascarados do reino de Oku localizado nas Savanas dos Camarões, dos Chokwe e dos Baule, em que é possível perceber uma

proximidade entre a performance do palhaço e a realizada por esses mascarados, tanto no que se refere aos movimentos como também à indumentária, adereços e máscara. Máscara essa que assim como nos festejos medievais confere ao indivíduo uma identidade outra, que no caso das culturas africanas se dá através da incorporação, do transe. No que tange aos adereços, objetos de conteúdo místico, que compõem a fé popular, como figas, dentes de cavalo, talismãs, pés de coelho, crucifixos, entre outros, são integrados à indumentária do palhaço, pendurados, amarrados ou colados, como forma de proteção, remontando à tradição dos povos africanos que para cá vieram, provenientes principalmente da região do Congo – Angola.

As performances rituais das tribos africanas estão pautadas na relação entre o batuque, o canto e a dança, idéia esta sintetizada por Fu-Kiau<sup>133</sup> na tríade cantar-dançar-batucar<sup>134</sup>, que o autor indica como um denominador comum. Este conceito é a força motriz da performance do palhaço de Folia de Reis em sua atuação ao longo da jornada, é o que anima o seu corpo. A forma de apresentação do palhaço e da própria Folia de Reis se assemelha bastante às procissões de Corpus Christi que aconteciam na Bahia no século XVII, nas quais a figura do mascarado já estava presente, ou mesmo às comemorações realizadas em Minas Gerais como a que foi feita em homenagem ao bispo de Mariana, descrita por Afonso Ávila em 1748:

E o ‘canto a seu modo’ era certamente o estilo responsorial, à base de coro e refrão, até hoje característico dos africanos, e que talvez já os brancos imitassem nesse tempo, como dá a entender o cronista anônimo ao descrever as figuras mascaradas que apareciam na procissão a exhibir-se em ‘várias danças, e cantos compostos ao modo dos pretos, que taes representavão nas feições e cor das máscaras’. É que os ‘ditos máscaras’, além de dançarem ‘ao modo dos pretos’, às vezes ‘formavão entre si hum Coro de música, que a solos, e a solos, e a cheios [coro] respondião e acompanhavão o Coro superior’. (apud TINHORÃO, 2000: 112)

As Folias de Reis também adotam a forma processional para reviver a visita dos Reis Magos ao Menino Jesus, deslocando-se de maneira semelhante aos Brinquedos Ambulatórios (folguedos semi-litúrgicos compostos de narrativas, cantos e danças dramáticas) de que fala Andrade (2002a). A capacidade de integração de várias artes numa unidade é uma característica presente na arte africana e que serve de elo entre a cultura negra e a figura do palhaço de Folia de Reis. Rugendas (1989) e Debret registraram diversos desses momentos festivos que aconteciam

<sup>133</sup> FU-KIAU, Bunseki K.K. **Bulwa Meso, Master’s Voice of Africa**, v. 1, inédito.

<sup>134</sup> Ligiéro aponta para os pontos em comum existentes entre as culturas africana e ameríndia: “Em ambas notamos o mesmo cantar-dançar-batucar como um todo indivisível e inseparável” (2004:92).

no Brasil do século XIX, através de escritos e pinturas, que denunciavam a mestiçagem típica das nossas manifestações populares, como a própria Folia. Nessas procissões o comportamento do mascarado tem um caráter mágico e de feitiçaria como destaca Monteiro (2004:8):

As celebrações dos negros nas procissões, o mascarado que tem parte com o Exu e o amarrado da sua dança, no verso e na música, são sinais da resistência e dos silêncios das culturas africanas encontrados na performance do palhaço da Folia brasileira.

Um outro ponto de encontro da performance do palhaço e das performances rituais africanas é a qualidade participativa revelada por cada uma delas através do potencial que possuem de incentivar de participação do espectador, facilitada pelo formato circular<sup>135</sup> ou semi-circular adotado pela Folia durante sua apresentação, já apontado por Frigério (2003). Os laços entre o performer e seu público são estreitos e fundamentais. Esse é um elemento característico nas manifestações populares brasileiras como um todo. O povo interage de diversas formas cantando, dançando, correndo, gritando, rindo, batendo palmas, ofertando dinheiro (que também acontece nos rituais africanos), o que remete à origem do termo folia, associado à festa e lhe confere um caráter não-oficial. Isso talvez justifique a não aceitação da Folia por parte de algumas instituições oficiais. Essa interação com o público é assimilada pelo palhaço e muitas vezes transformada em versos ou incorporada à sua performance através do improviso.

Há um outro elemento, que já tratei anteriormente<sup>136</sup>, que diz respeito ao Amarrilho Mágico, um elemento que está presente não só nas origens ibéricas da Folia, mas relacionado às próprias práticas de feitiçaria de origem africana. O Amarrilho, no caso do palhaço da Folia, se dá através de seus versos, do desafio. Turner (1974) ao estudar os Ndembu, menciona o *flyting*, disputa ou troca de insultos pessoais em forma de versos, uma competição de versos satíricos travada entre os sexos e entre os primos cruzados. Sobre o desafio brasileiro, Bastide (1959) aponta para uma origem não só ibérica, como afirma Cascudo (2002), mas também africana como já adivinhava Andrade (1989). O autor afirma que “o negro brasileiro, sob a influência dos brancos transformou e enriqueceu o desafio africano” (1959:76) e dá o exemplo dos desafios dos negros cubanos, citando as *puyas* – versos satíricos, enigmáticos, mordazes, que se dão entre um cantor e outro – e enumerando alguns pontos que confirmam essa hipótese:

<sup>135</sup> Ver também Ligiéro (2004) onde fala da presença da roda tanto na cultura africana como na ameríndia.

<sup>136</sup> Ver p.89 e nota 107.

1º Os versos misturam expressões espanholas e expressões africanas [...]; 2º Pôr vezes, intercalam-se cantos de magia para enfeitiçar os cantores ou fazê-los calar; isso sem contar com os “trabalhos” de feitiçaria que os “nganguleros executavam em segredo contra seus rivais”; 3º Mais ainda, o termo *makagua*, que designa desafio em Cuba, é termo africano. (1959:78)

O palhaço estaria assim imbuído de poderes sobrenaturais, mágicos, manifestados não só através do Amarrilho, mas nos próprios símbolos que carrega consigo durante o giro da Folia, reforçando o seu papel de guardião:

É especialmente importante atentar para os sinais de iniciação que os símbolos sugerem nas vestimentas dos palhaços, suas roupas, adereços e demais elementos. São estrelas, guias, figas de Guiné e cruzeiros de Salomão, que permitem mediar os poderes espirituais que o palhaço da Folia de Reis performatiza. (MONTEIRO, 2004: 43).

O uso do bastão pelo palhaço também remete a esse caráter mágico e de sabedoria presente, por exemplo, nas performances do reino de Oku, nos rituais Iorubá e no próprio jongo (sendo o bastão chamado de macuco<sup>137</sup>). A performance do palhaço, por sua vez, também se aproxima bastante dos rituais dos mascarados (conhecidos como Gedelê) da cultura Iorubá, realizados em forma de culto aos espíritos ancestrais, os chamados Eguns, principalmente em ritos religiosos, nos quais esses espíritos se apresentam com uma indumentária composta por tecidos volumosos e ricos, além de máscaras (MONTEIRO, 2004). Seguindo este raciocínio, Ligiéro faz as seguintes considerações:

O palhaço de Folia de Reis é um espírito africano representado com máscaras em várias etnias. A tradição da máscara de couro de animal, de metal ou madeira é encontrada em toda África sub-sahariana. Tradicionalmente o mascarado incorpora um espírito da floresta, ou mesmo um ancestre tribal. Ele se manifesta como acrobata, dando saltos mortais, piruetas, cantando e dançando freneticamente. (2003: 89).

Tais espíritos são representantes de uma segunda vida, um segundo mundo, que também participa deste; são corpos estranhos, grotescos e disformes (MONTEIRO, 2004). O caráter marcante dessas performances, presente também na do palhaço, é o fato de que através dela, o

---

<sup>137</sup> Ver *Macuco Matadi* em Ligiéro e Dandara (1998), na p.134 e nota 17.

indivíduo revive as tradições culturais de seu povo no próprio corpo, que funciona como uma espécie de memória que é trazida à tona<sup>138</sup>.

Monteiro dá uma descrição da performance dos mascarados em Oyo, que “aparecem acompanhados dos tambores, chamados de *bata*, que anunciam a chegada do importante personagem Agba: em visita às casas, ele é recebido no santuário reservado pelo dono da casa, à qual dará suas bênçãos” (2004:54), movimento semelhante ao realizado pelas Folias de Reis e pelos palhaços ao entrar na casa de um devoto para cultivar o presépio. E assim como os palhaços, esses mascarados, vestidos igualmente com indumentária colorida partem, com a chegada a noite, para as ruas onde realizam suas performances acrobáticas, com movimentos de saltar, rolar, simular gestos obscenos e perversos, que atraem o público e os faz participar arremessando dinheiro. Em seguida seguem para outra casa, como no giro da Folia.

A autora ainda comenta sobre os povos Ejagham (no sudoeste dos Camarões e sudeste da Nigéria) que chegando a Cuba no início do século XIX, organizaram sociedades secretas de ajuda mútua (irmandades ou confrarias) compostas por homens escravos Abakuás<sup>139</sup>, 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 *ñáñigas* e, depois, ganharam o nome de *diablitos*, termo que dará nome às figuras mascaradas que dançam (*íremesn*) nos cortejos chamados de *Plantes*.<sup>140</sup> Andrade fala dessa associação:

Em Cuba porém, 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. (2002a:63)

Todos os mascarados representam o espírito de algum antepassado, que aparece para realizar sua performance a partir do chamado do mestre, como também acontece com o palhaço da Folia de Reis. Sua indumentária é semelhante à do palhaço, agregando-se guizos na roupa e na cintura, além dos enfeites de cordas desfiadas e do chapéu redondo na cabeça.

<sup>138</sup> Ver Barroso (2004).

<sup>139</sup> De origem ‘carabalí’, 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.

<sup>140</sup> Na Espanha o *Diablito* mascarado é comum a muitos bailados coletivos, como atesta Bakhtin (2008) quando fala da associação que era feita do diabo com a figura do Arlequim.

Esses elementos acima discriminados, tanto no que se refere à performance, como também à indumentária, materiais e acessórios (bastão, máscara), comportamentos adotados, interação com o espectador, as narrativas construídas, o pedido de dinheiro, a relação estabelecida com o mundo percebido em sua ambivalência e a busca da harmonia com o cosmos, todos esses fatores somados deixam claro que o processo de miscigenação ocorrido de maneira singular no Brasil, através da colonização, foi determinante para a nossa formação cultural mestiça e rica. Cultura essa que teve como resultado a constituição de diversas manifestações culturais, como expressão dessa pluralidade própria dos brasileiros e de seus folguedos populares, como a Folia de Reis, que conforme foi mostrado tem como raiz a Europa, mas também possui o sangue caboclo, proveniente da mistura do negro com o índio, que mesclado ao branco europeu, deu origem à figura mestiça do brasileiro, do palhaço, lembrando através do corpo e de suas narrativas, as tradições da Folia e de cada um desses povos, como faziam os mascarados europeus, indígenas e africanos, sem perder de vista uma vida e dinâmica próprias. Transformando o cotidiano social numa mola que impulsiona essa dinâmica em permanente transformação. É como coloca Laraia, ao afirmar ser a cultura brasileira uma reinvenção de traços culturais desses povos que para cá vieram, somado ao povo indígena nativo, sendo nossa cultura e nossas manifestações um “sistema dinâmico que não é apenas a soma da herança estática de diferentes tradições.” (2004:13).

### 3.3 UM PERFORMER DA LIMINARIDADE: JOGO E RITUAL

Os estudos sobre performance têm-se mostrado fundamentais para a compreensão da dramaticidade contida nas diversas expressões artísticas. Dentre essas expressões estão as manifestações populares, como a Folia de Reis, na qual se destaca a figura do palhaço por sua teatralidade intrínseca. Nesse sentido, a linha de pesquisa sobre a performance realizada por Schechner (2003, 2002, 1985), tem sido essencial para a compreensão desse fenômeno.

Performance, do verbo “*to perform*”, refere-se a algo que se desempenha, que se performa. Glusberg descreve os diversos sentidos que este verbo pode assumir:

É interessante voltarmos à etimologia da palavra *performance*, um vocábulo inglês, que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático. (2005:72)

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 idéia central de sua linha de raciocínio o conceito de “comportamento restaurado”<sup>141</sup>, 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” seria, 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 na Folia de Reis. Nela, o palhaço é a figura que melhor representa essa noção de “comportamento restaurado”, pelo acúmulo e diversidade de fragmentos de comportamentos previamente exercidos e de origens diversas, que ele reúne em sua performance, resignificando-os.

---

<sup>141</sup> Sobre “comportamento restaurado” ver também Barba e Savarese (1995).

Rituais, jogos e performances como formas de “comportamento restaurado”, são construídos por um ente coletivo anônimo ou pela tradição. A performance do palhaço trabalha com essa noção que está presente desde o seu processo de aprendizado, que normalmente é passado de geração para geração através da observação ou da ajuda de um mestre e da própria participação dentro da Folia (FRADE, 1997). Sendo as fontes constitutivas da performance o comportamento e a tradição, o palhaço vai buscar na sua bagagem cultural e no seu meio (na sua comunidade), elementos para compor a sua ação performática, marcando e emoldurando comportamentos do seu próprio cotidiano, os quais ele resgata do simples viver, desloca-os de seu contexto “original”, os adapta e transforma, agregando a eles novos significados, como acontece com os movimentos corporais de danças tais como o *funk*, o *hip-hop*, o *reggae* ou a própria capoeira, que o palhaço incorpora à chula, além de outros diversos gestos que compõem seu repertório extremamente dinâmico e variável. Através dos versos também é possível perceber esse material preservado, acumulado, transformado e transmitido oralmente, principalmente através do Mestre Palhaço.

Por meio de sua performance o palhaço ritualiza os 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<sup>142</sup> apresentado por Fu-Kiau (1980). Nessa lógica, o palhaço vincula-se não só ao tempo presente, mas também ao tempo passado, estabelecendo uma relação direta com a sua ancestralidade, ou seja, com suas matrizes e motrizes culturais, sendo elas africanas, européias e/ou ameríndias. Pensando nesse cruzamento inter-étnico, inter e transcultural, num trânsito de concepções e cosmovisões que a performance desvela, Martins utiliza o termo “encruzilhada” como um operador conceitual, a fim de delimitar este local de “trânsito sígnico, interações e intersecções” (2003:70). No rito, a “encruzilhada” é o lugar da ambivalência, dos sentidos plurais e significados diversos e talvez por isso a função do palhaço de resguardar a Folia no espaço geográfico da encruzilhada.

---

<sup>142</sup> Sobre a diáspora africana e a influência artística e filosófica da cultura negra africana nas Américas ver Thompson (1983).

Dessa forma, o “comportamento restaurado” 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 do código, do “Fundamento de Reis” e do mistério que envolve a Folia. 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 dos palhaços são diferenciadas, pois incluem convenções afirmadas pela tradição deste performer, pelas escolhas pessoais de cada um deles<sup>143</sup>, 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”<sup>144</sup> (1982:109). Desta maneira, o ritual e, dentro dele, o palhaço, 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).

A performance ritual do palhaço e aqui refiro-me tanto aos gestos do corpo como da voz, é um ato de inscrição, uma grafia, ou como definiu Martins, uma “oralitura”. O corpo do palhaço é o local 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 do palhaço “tendem a constituírem-se como signos” (GIL, 2001:113), mas nunca o conseguem por completo, no sentido de que ostenta movimentos em direção à significações; a sua dança, o seu gesto dançado ordena

---

<sup>143</sup> Conforme Barroso (2004), o brincante improvisa dentro de estruturas dadas pela tradição e sua performance é, ao mesmo tempo, uma dimensão do seu ser.

<sup>144</sup> “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).

movimentos de forma a criar uma “gramática semântica” (GIL, 2001). Há um simbolismo oculto que é próprio da magia e do mistério que envolve o rito. Assim, os gestos do palhaço poderão ser repetidos por qualquer pessoa, mas serão meros movimentos desprovidos da semiótica presente em seus atos mágicos (GLUSBERG, 2005).

Como destaca Schechner (2003), performance e ritual são dois conceitos que estão intrinsecamente ligados. Para o autor, o processo ritual é performance. Como “ambientes de memória”, tem seu conhecimento recriado e transmitido através dos “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). 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 idéia de xamanismo já presente nas formas de teatro da Grécia, Japão, China, na cultura hindu e em cerimônias proto-teatrais da cultura européia, 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, Monteiro (2004) restabelece um conceito triangular criado por Schechner, no qual ele coloca numa ponta o ator, na outra o intérprete e por fim o xamã, esclarecendo como a função de cada um deles se relaciona com a atuação do palhaço dentro da Folia de Reis, destacando o fato de que todos eles, incluindo o palhaço, “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). É através do seu corpo que o xamã vive 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 xamanismo africano e de suas religiões, como também das cerimônias cristãs primitivas e pagãs, como as realizadas pelos povos ameríndios. Assim como o palhaço da Folia de Reis, 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. Monteiro (2004) ao estabelecer a ligação do palhaço com o xamã, o ator e o intérprete ressalta as

seguintes características em cada um deles: o xamã, como já foi dito, lida com o sagrado e o profano, dualidade presente no palhaço, ambos portadores da voz do povo, de seus desejos e repressões expressos comicamente. O palhaço se aproxima do ator pela forma como realiza suas transformações, através de sua indumentária, máscara e pelo poder exercido pela fala, relação também existente entre o teatro e o ritual. Ele é persuasivo 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, oferecendo-lhe dinheiro pela habilidade demonstrada.

Ao mesmo tempo em que o palhaço mantém 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*<sup>145</sup>” (MONTEIRO, 2004:21), se dá junto ao grupo. O palhaço é capaz 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) da Folia e da comunidade. A performance do palhaço é um “importante repositório de conhecimentos e um veículo poderosos para a expressão das emoções” (BAHARATA, apud SCHECHNER, 2003:45), já que se trata 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 pelo palhaço ao longo do ritual. São elas:

- entretener: o palhaço prende a atenção do público durante a apresentação da chula e com a interação que estabelece através dos versos e do pedido de dinheiro;
- fazer alguma coisa que é bela: a própria performance do palhaço desperta a admiração dos espectadores, que vêem beleza não só em suas ações (como os belos movimentos acrobáticos que

---

<sup>145</sup> Grifo pertencente o texto original.

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;

- marcar ou mudar a identidade: ao incorporar o soldado do rei Herodes e com o uso de máscara e indumentária específicas de sua função, o palhaço realiza essa troca de identidade;

- fazer ou estimular uma comunidade: isso acontece através da relação que o palhaço estabelece com o próprio grupo ao integrá-lo, 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: colocando-se como protetor e guardião dos foliões, o palhaço trabalha com essa noção. E também quando é convidado a visitar os cômodos de uma casa para “levar os maus espíritos e a energia ruim”, limpando o ambiente, como afirma o mestre Luizinho da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda;

- ensinar, persuadir ou convencer: o palhaço ensina a seus aprendizes através das histórias narradas em seus versos (conhecimento oral) e no seu próprio gestual, conhecimento que é adquirido através da observação. Pode convencer ou persuadir, por exemplo, através de seus versos improvisados, meio pelo qual pedem dinheiro aos ouvintes: “Chove São Pedro / que amanhã eu venho mais cedo!” e/ou executando movimentos corporais de alto grau de dificuldade.

- 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.

Frigério (2003) propõe a idéia 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 da

Folia e na própria performance do palhaço, todas essas qualidades. A performance da Folia e do palhaço envolve 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 foliões e com a comunidade, integrando assim, a vida cotidiana. O aspecto conversacional está presente não só entre os foliões, como também entre os instrumentos, entre os foliões e o mestre, entre eles e o palhaço e de ambos com os devotos e espectadores. O estilo de cada um transparece não só através da cantoria e versos do mestre, mas também entre os próprios instrumentistas e palhaços, que possuem formas particulares de executar seus instrumentos e sua dança respectivamente. E o último aspecto, o social, está contido na própria jornada da Folia, no cumprimento de uma sagrada 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 da marginalidade, já que dentro da Folia, passam a pertencer a um grupo, em que são valorizados como indivíduo e onde estão sujeitos a determinadas regras.

Partindo para outras conceituações da performance, encontramos em Cohen a definição que a afirma como uma arte que se aproxima da vida, que visa o espontâneo, o natural, subtraindo uma função meramente estética para resgatar seu caráter ritual, por meio do qual trata das questões existenciais básicas do ser humano, ou seja, recupera o princípio do prazer, sintetizado pela idéia de um “fluxo de criação livre e um processo de atuação dionisíaco” (2002:45), que só se corporifica na relação dialética com o princípio de realidade apolíneo, que tem uma preocupação clara de organizar a mensagem elaborada. Um não existe sem o outro<sup>146</sup>, como a própria ação do palhaço, que utiliza uma partitura corporal e verbal, que são os seus sistemas de ordenação, para exprimir a questão primitiva e universal de dualidade do mundo (sendo seus limites determinados por esse elemento cósmico de organização, captados pelo próprio palhaço – ele mesmo estabelecendo seus limites – dados também pelos “Fundamentos de Reis”). O corpo do performer, extensivo ao palhaço, é um corpo semiótico, portador de signos e

---

<sup>146</sup> Na mitologia Grega, os deuses Apolo e Dioniso estão intrinsecamente ligados. Apolo representa a organização, a clareza, a perfeição das formas (o sagrado), o racional, enquanto Dioniso representa a quebra da ordem, a escuridão, o disforme (o profano), o pulsional. Mas um precisa do outro para se manifestar como o próprio ato de caminhar, são as duas pernas de um mesmo corpo que se equilibra sobre elas, coordenado por uma única linha de pensamento que impulsiona o homem para um objetivo.

de sistemas de significação, pois ao atuar, o palhaço 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 o palhaço como um performer possui, vinculada ao fato de congrega 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 o palhaço e a Folia como um todo, seja uma leitura emocional. Ao eliminar um discurso mais racional, o palhaço se aproxima do elemento humano, presente em sua relação com o público. O palhaço, como um *bricoleur* (LÉVI-STRAUSS, 1976) opera com materiais diversos, fragmentários, com resíduos de construções ou destruições anteriores que ele agrega em si, com materiais recolhidos ao acaso e reunidos, estocados, a fim de com ele compor uma unidade, que está sempre aberta para somar novos elementos.

A performance como restauração de um comportamento dialoga, no caso da Folia, 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<sup>147</sup> da experiência ritual, em diálogo com o modelo de Van Gennep<sup>148</sup> (1978), que identifica três etapas para os ritos de passagem – separação, transição e reagregação – correspondendo a fase liminar à etapa de transição. A fase liminar analisada por Turner como um processo de dissolução e reelaboração, possui como coloca Quilici, os seguintes aspectos:

---

<sup>147</sup> Ver também Dawsey (2005).

<sup>148</sup> Sobre Van Gennep e os ritos de passagem ver também Vilhena (1997).

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)

Essa abertura do palhaço para o mundo, para o cosmos, no sentido de sua incompletude e permanente transformação, está contida na idéia 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 *límen*, 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.<sup>149</sup> (SCHECHNER, 2002:58)

O palhaço como um ser liminar, furta-se a classificações precisas, porque ele não é uma coisa nem outra, está nem aqui nem lá, ele é híbrido, disforme, grotesco. Ele não é feio nem belo, nem sublime nem grotesco<sup>150</sup>, mas ambos simultaneamente. A liminaridade está ligada à idéia 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”. O palhaço, como um performer da liminaridade, não possui gênero, idade, posição social, nem sequer podemos definir se sua forma é humana ou animal, porque nele as duas estão imbricadas. Ele assume qualidades transitórias como

<sup>149</sup> “o fino espaço do *límen* 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’ (entranhas e entre). Ela é ampliada no tempo e no espaço e ainda mantém a sua qualidade peculiar de passagem ou temporalidade.” (tradução própria).

<sup>150</sup> Sobre o sublime e o grotesco ver Hugo (2004).

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”<sup>151</sup> (apud SCHECHNER, 2002:62) e que caracteriza a relação que se estabelece entre os palhaços e entre estes e a sociedade durante o ritual da Folia.

Turner (1974) também atribui aos seres liminares propriedades mágico-religiosas, das quais tratei ao longo do capítulo 3. Neste sentido, o palhaço e o xamã se aproximam também neste ponto, por serem, ambos, seres liminares, portadores de propriedades mágicas, sem *status*, localizados fora da estrutura social secular, o que lhes dá o direito de criticar àqueles que pertencem ao sistema estruturado. A própria máscara que o palhaço utiliza, 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).

O palhaço como um ser liminar está livre para jogar, para brincar<sup>152</sup>. 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.<sup>153</sup> (2002:82)

O jogo realizado pelo palhaço 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 faz o palhaço. Ao jogar, o palhaço se exhibe a fim de mostrar suas habilidades, entreter e divertir o público. Mas o palhaço joga não somente com o público, mas também com os outros palhaços. Neste caso o jogo assume o sentido não só de brincadeira, mas também de competição,

<sup>151</sup> “sentimento de solidariedade de grupo, normalmente de curta duração, gerado durante o ritual.” (tradução própria).

<sup>152</sup> Sobre o brinquedo e o jogo ver Agamben (2007b).

<sup>153</sup> “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).

através do desafio verbal e corporal que estabelecem durante a chula. O próprio verbo “*to play*” possui muitos sentidos, além do “jogar”. Pode ser utilizado também como dançar, tocar (algum instrumento), brincar, representar. Dentre essas significações, a única que não se aplicaria ao palhaço seria a que tem o sentido de “tocar”. Todas as outras são assumidas pelo palhaço durante a performance.

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 tranqüilidade 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 a 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 do palhaço, que ao jogar, opera uma evasão da vida real “para uma esfera temporária de atividade com orientação própria” (HUIZINGA, 1980:11), ou seja, atua num tempo-espaço extra-cotidiano, criando um intervalo na vida cotidiana, revelando assim uma qualidade de distensão. O autor aponta para a proximidade que há entre o universo do jogo e do ritual.

O espaço da roda, no qual o palhaço realiza a sua performance instaura esse tempo-espaço diferenciado, dilatado, o espaço liminar, onde se estabelece o jogo entre os palhaços, entre estes e os instrumentistas e entre os palhaços e os espectadores. A própria maneira como a roda se constitui já anuncia essa relação. Ao nos colocarmos em roda, “damos as costas” para a realidade, para a ordem da vida comum e se estabelece uma nova ordem, com novas regras, num tempo-espaço diferenciado, dentro do círculo 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)

Na roda, as regras que se estabelecem através do jogo são de uma outra ordem, que tem um fim em si mesma e que variam conforme o jogo que se joga e que se estabelece. Conforme Amorim, na natureza humana e, dessa maneira, também dentro da Folia, principalmente no que diz respeito aos palhaços, “todos – jovens, adultos – vivenciam o jogo através de seus elementos essenciais: o convite ao brincar mediante certo ritual de atitudes e gestos; o respeito às regras; à simulação de uma realidade.” (2007:55). O jogo que o palhaço estabelece 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 do palhaço atrair 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 representação, que se dá no corpo do palhaço: “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 pelo palhaço (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 o fato das crianças correrem do palhaço e ao mesmo tempo se aproximarem, a fim de desvendar seu mistério ou mesmo arrancar-lhe uma fita, num instinto de provocação. Outras ficam de longe imitando sua dança e sua máscara, improvisando com pedaços de pano ou papelão. 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, incluindo o do palhaço, de acordo com Schechner também é tido como

“ambivalent activity both supporting and subverting social structures and arrangements.”<sup>154</sup>  
(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. (2002:45)<sup>155</sup>

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). O palhaço, tal qual um bobo da corte, zomba do poder e “simboliza os valores morais da *communitas*, contrapondo-se ao poder coercitivo dos dirigentes políticos supremos” (TURNER, 1974:135). A Folia de Reis, como uma manifestação popular que acontece nas ruas, recupera a idéia 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, 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 esse contato vivo, material e sensível. (BAKHTIN, 2008:9)

---

<sup>154</sup> “atividade ambivalente que ao mesmo tempo sustenta e subverte as estruturas e os arranjos sociais.” (tradução própria).

<sup>155</sup> “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).

E é justamente esse caráter utópico e anárquico do palhaço, que lhe confere extremo potencial de atrair e agregar pessoas em torno de si. A sua performance é um convite para penetrar nesse mundo em que os limites sociais disciplinantes e hierárquicos estão suspensos, um mundo onde prevalece a igualdade social e a liberdade de expressão. O convite está feito.

#### 4 O PALHAÇO E A FOLIA: CRISE E TRANSFORMAÇÃO DE UM CORPO RITUAL

Neste último capítulo, uma vez analisado todo o processo ritual da Folia no seu coletivo e do palhaço como um performer que possui aspectos que o singularizam dentro do grupo, proponho-me a pensar palhaço e Folia como uma unidade simbólica, como um corpo ritual e social composto por diversos corpos ritualizados e sociais, sendo cada folião um performer que integra um coletivo e lhe atribui sentido e unidade.

À primeira vista, a figura do palhaço remete à idéia de contradição, um elemento profano dentro de uma estrutura sagrada. Mas num olhar mais atento, vemos o quanto estas duas categorias, analisadas apenas como contraditórias e separadamente, se tornam defasadas para esta análise. Sagrado e profano, mais do que nunca, são conceitos complementares. Como nas palavras de Pe. Medoro: “Veja só, essa distinção entre o sagrado e o profano, é um conceito sociológico que precisa ser reelaborado.”<sup>156</sup>, dentro dessa lógica da contradição. Pe. Medoro, ao falar da Folia de Reis e de seus integrantes explica:

Cada um [foliões e palhaços] tem a sua missão. Eles rezam todos eles, para assumir isso daqui. E, agora, eu creio que eles se complementam, eles se complementam. Eu acho que nada escapa ao mistério. E uma coisa que eu acho também assim fantástica em toda essa questão do sagrado e do profano, é que eu tenho uma dificuldade tremenda de ouvido, eu não sou nada bom para a música; eu não entendo o que eles cantam. E acredito que a maioria do povo também não entende o que eles cantam, mas eles são capazes de congregar 20.000 pessoas num dia de semana; pessoas que trabalharam e que vão trabalhar no dia seguinte. E eu acho que é um pouco a linguagem de Deus, sabe? Que Deus é um pouco esse mistério que se mostra e se esconde, entende? E eu acho que as Falias, elas trabalham exatamente o mistério. Ela mostra e ao mesmo tempo ela esconde. E é isso exatamente o que fascina, o que atrai. As pessoas fazem experiência religiosa do mistério. E ao mesmo tempo muito profanas, elas estão na praça! Elas estão na praça!<sup>157</sup>

Assim, a idéia de que o trabalho ritual de cada folião é uma fração do trabalho construído pelo todo (FRADE, 1997), está presente neste discurso. Um outro dado que Pe. Medoro acrescenta refere-se ao mistério<sup>158</sup>. O “segredo” tanto do palhaço quanto da Folia é o que a torna peculiar. É exatamente aquilo que nela não entendemos e que dela não damos conta, que nos

<sup>156</sup> Entrevista realizada pela autora com Padre Medoro, da Catedral recentemente batizada como Catedral Vale dos Tambores, no dia 3 de janeiro de 2009, durante o 38º Encontro de Falias de Reis, em Valença – RJ.

<sup>157</sup> (idem, ibidem).

<sup>158</sup> Segundo Andrade “para a mentalidade popular, que nisso coincide com a mentalidade primitiva, o mistério pode explicar outro mistério ou qualquer realidade. É o que fazem as artes como as religiões.” (2002a:32).

atrai, ou seja, o seu mistério, um mistério que, conforme dito, integra a própria “linguagem de Deus”, fonte inspiradora dos foliões.

Diante disso, faz-se necessário pensar o palhaço com parte de um todo; não isoladamente, mas sempre em relação, integrado tanto ao universo sagrado quanto ao profano, tendo sempre a complexa unidade da Folia como ponto de referência para qualquer análise que se venha desenvolver. O palhaço carrega consigo a potência própria do que é sublime, podendo gerar tanto atração quanto repulsa. É uma relação que se estabelece pela vontade de chegar mais perto e pelo medo que nos mantém distantes (SILVEIRA, 2006); de acordo com Bakhtin “o grotesco e o sublime completam-se mutuamente, sua unidade produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir” (2008:38). O corpo da Folia é a síntese dessa idéia.

Assim como o grotesco e o sublime<sup>159</sup>, os palhaços e os foliões são partes que se integram e se complementam. São corpos que bailam e caminham de formas distintas, mas que juntos estabelecem uma identidade única, não fragmentada, sólida, que caminha para o mesmo fim, com o mesmo objetivo, cumprem uma única missão: a de adorar ao Menino Jesus e anunciar seu nascimento; mais do que uma missão religiosa, carrega consigo um forte caráter social, que põe em cheque toda uma ordem, através da reflexão que suscitam trazida à tona pela performance que desempenham.

Frade, ao analisar a relação estabelecida entre palhaços e foliões, os primeiros como representantes do mal e os segundos como representantes do bem, aponta tanto para uma disjunção como para uma conjunção, ou seja, apesar de apresentarem aspectos e representatividade distintos, há um ponto em que ambos se unem e chegam a uma síntese, que Frade definiu através da noção de “oposição complementar”:

Talvez por essa razão, na Folia de Reis, não ocorra enfrentamentos com situações de guerra que resultam em vencedores e vencidos. Existe sim uma oposição complementar, uma convivência entre opostos, reveladora de suas essências não absolutas, mas relativas. (1997:121)

A performance do palhaço e da Folia não é somente uma performance corporal, verbal, devocional e estética/artística, mas também uma performance política, já que trata de questões

---

<sup>159</sup> Ver Hugo (2004).

sociais e uma performance cultural, já que performa suas origens e a atualidade, ou seja, suas matrizes e motrizes culturais, o passado e o presente. Conforme Frade:

Os conhecimentos que estruturam a Folia funcionam como espaços sociais de resistência a domínios externos que pretendem inculcar outros hábitos e propor alterações sobre as redes internas que os organizam. No ativo trabalho de produção e reprodução de seu saber, existem dimensões de um procedimento político que garantem uma permanente troca de serviços nas comunidades e sustentam aspectos da vida social de operários, funcionários públicos, lavradores, aposentados do Funrural do INPS. (1997:206)

Esse aspecto político presente na performance desempenhada pela Folia de Reis, capaz de agir sobre a realidade, também é apontada por Monteiro quando afirma:

As performances das Folias de Reis, e por extensão a do palhaço da Folia, nos fazem refletir sobre estes aspectos de apropriação e re-significação dos espaços sociais. Ao desempenharem a função de agentes de socialização, de lazer e de vivência da religiosidade, eles travam um embate com a lógica do global, da universalização suscitada pelas culturas dominantes. (2004:107)

É através da performance que se reconhece e legitima a prática dos foliões, a qual é referendada pela cultura, como parte integrante da mesma (FRADE, 1997). Neste contexto, não só o palhaço como também o mestre são uma espécie de contador de histórias, um narrador cujas histórias estão vinculadas à sua experiência de vida. O palhaço e o mestre recuperam como narradores a noção de experiência de que fala Benjamin (1985), a experiência acumulada e passada de geração em geração: a experiência comunicável, que os identifica como indivíduos e fundamenta a realidade em que vivem. Uma experiência que compõe todo esse corpo ritual e que está presente em cada folião. O saber popular tem, dessa forma, uma dimensão social (FRADE, 1997). Como afirma Schechner: “Rituals are a way people remember. Rituals are memories in action, encoded into actions. Ritual also help peoples (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life.”<sup>160</sup> (2002:45). Os rituais revelam os valores mais profundos de um grupo social ou mesmo de uma sociedade, pois segundo Turner “os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente” (1974:19).

---

<sup>160</sup> “Rituais são uma forma das pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária.” (tradução própria).

E é justamente por revelar os valores mais profundos de um grupo, que conseguimos chegar ao ponto complexo da crise da Folia, a fim de tentar entendê-la dentro deste processo. Turner relaciona o conceito de “conflito” com o de “estrutura social”, quando a distinção entre as partes se torna uma oposição entre as mesmas, conduzindo a uma situação de brigas pessoais ou de grupos. É neste contexto que se enquadram os fatos que conduziram a Folia à crise. Como um espaço de afirmação social, onde as pessoas possuem papéis marcados, funções específicas, a Folia torna-se também um espaço alvo de disputas por poder, prestígio e por esse lugar de afirmação, onde os indivíduos adquirem um reconhecimento junto à comunidade, diante de seus espectadores e devotos, que no dia-a-dia, em suas relações sociais, não possuem. Os fatos que conduziram a Folia ao conflito, estão justamente vinculados à diferenciação estrutural, à uma disputa por poder e reconhecimento, ou seja, à possibilidade de inverter seu *status*. São os resquícios da estrutura dentro da *communitas* que o ritual da Folia de Reis busca instaurar; sendo a arte e a religião frutos mais da *communitas* do que da estrutura, a Folia como uma junção de ambos, revela-se um ambiente propício para tal. A *communitas* nos purga e nos prepara para vivenciar a estrutura por mais um ano. É este o papel da Folia ao visitar as casas: preparar para o ano que segue. A *communitas* irrompe nas bordas da estrutura, na liminaridade. Segundo Turner:

A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que frequentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Estas formas culturais proporcionam aos homens um conjunto de padrões ou de modelos que constituem em determinado nível, reclassificações periódicas da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura. Todavia, são mais que classificações, visto incitarem os homens à ação, tanto quanto ao pensamento. (1974:156)

A crise instaurada do seio da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda não é exclusiva desta Folia, tampouco restrita a uma luta interna por poder. Esta luta tem raízes mais profundas, calcadas no próprio sistema social, na batalha por um “lugar ao sol”. Tornar-se visível, sair de seu estado de nulidade na trama social e legitimar-se como indivíduo dentro da teia de relações sociais, é uma das situações que inspiram e sustentam os foliões nessa prática, além das dificuldades econômicas, problemas de saúde e moradia e outros tantos fatores que os estimulam à permanência e continuidade do fazer ritual da Folia. Realizar, enfim, a tão desejada inversão carnavalesca de que fala Bakhtin. A Folia de Reis e o palhaço resignificam, em suas performances rituais, os espaços sociais. Ao apropriar-se desse espaço tornam-se potencialmente

capazes de transformá-lo estabelecendo, segundo Amorim, “uma relação de autonomia no mundo onde está inserido” (2007:14). Para a autora, manifestações como a Folia de Reis “são capazes de estabelecer uma relação de mediação entre a utopia e as ações transformadoras da comunidade, interferindo essas práticas sobre as diversas situações de vulnerabilidade social: desemprego, infra-estrutura precária, violência urbana. Assim a comunidade se organiza, e se desenvolve socialmente.” (2007:14). Conservar e transformar, essas são as duas faces da cultura popular, como instrumento capaz de agir sobre a realidade.

E é justamente pelo potencial de transformação e atualização, que a Folia possui a capacidade de regenerar-se, de viver a crise e de superá-la, estruturando-se novamente para sair em jornada, como vi acontecer, conforme o episódio narrado, em Arantina – MG. O que presenciei foi a estruturação de uma Folia de Reis, num curto espaço de tempo, que durou não mais que 15 minutos, numa combinação inédita de foliões, na qual muitos deles nunca haviam se encontrado. E do caos aparente, ver surgir a estrutura, a ordem, uma ordem cósmica (TURNER, 1974), que dá vida ao ritual e o mantém em movimento. Neste ano a Folia de Luizinho não saiu, mas para o próximo ano há a promessa de sair e novas expectativas para o giro que já está sendo programado.

Quando no título deste subcapítulo utilizo a frase “O palhaço e a Folia: crise e transformação de um corpo ritual”, refiro-me à unidade ritualística da Folia, entendendo-a como um corpo ritual coletivo, composto por performers, corpos ritualizados individuais que funcionam como membros desse organismo complexo e que o fazem mover-se, dão-lhe vida. É na unidade do seu coletivo, na prática performática de seus foliões, como corpos sociais e religiosos (AMORIM, 2007), que a Folia existe. E os palhaços são parte fundamental deste corpo ritual, que substitui suas ações utilitárias por ações simbólicas (BURKE, 1989). A crise a que me refiro trata-se não só da crise interna da Folia, do conflito estabelecido entre os foliões, mas também aos fatores externos ao grupo que interferem e fragilizam a sua estruturação.

Quando digo fatores externos, há inúmeros pontos a serem abordados. Ao longo dos anos, as manifestações da cultura popular como a Folia de Reis, vêm sofrendo uma série de transformações, ocasionadas por fatores diversos, entre eles o processo de urbanização e o acelerado crescimento das cidades, que aos poucos vão perdendo seus aspectos rurais e transformando-se em centros urbanos. Volta Redonda – RJ é um desses casos. Caminhar pelas ruas da cidade, adentrar o espaço privado das casas, tem sido um desafio para os foliões. As

relações de amizade e compadrio se tornam cada vez mais raras, numa sociedade marcada pelo isolamento. Como diagnostica Frade:

O aceleração nos processos de urbanização e de desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação, bem como os avanços da tecnologia trouxeram transformações significativas nos padrões de sociabilidade, de interação, de costumes, hábitos, usos e rotinas em todos os níveis da sociedade, desenfazando as ordenações rígidas. (1997:44)

O trabalho, a violência nas cidades e a própria diversidade religiosa são fatores que também interferem na prática da Folia, na medida em que se reduz o número de pessoas e famílias que aceitam receber um grupo de Folia de Reis em suas casas. Monteiro, ao abordar esta questão da sobrevivência da tradição da Folia no espaço próprio entre as culturas rural e urbana constata a “inevitável tensão existente entre estas formas, resultante do longo e contínuo processo de inserção-interseção em que se dá a relação entre as duas culturas.” (2004:103). Neste sentido, a própria estrutura ritual da Folia tem de se adaptar ao estilo de vida dos foliões, a maioria deles trabalhadores assalariados e com vínculo empregatício cujo regime de trabalho impossibilita que saiam para o giro durante longos períodos, tendo de ser este tempo e percurso, adaptados a esta nova realidade social<sup>161</sup>. Sendo assim, tanto o trajeto da Folia como o tempo em que permanece em giro foram condensados e limitados, em geral, aos finais de semana, quando a maioria dos foliões não está trabalhando. Atualmente, é difícil encontrar uma Folia que permaneça em giro durante todo o período da jornada ininterruptamente. O que acontece em alguns casos, como com Luizinho, que é padeiro, é a tentativa de fazer coincidir o período de férias com o período do ritual. É comum também encontrarmos Falias que só saem para realizar seu ritual durante o dia ou até certa hora da noite, voltando de madrugada para suas casas para descansar e sair novamente no dia seguinte.

Mas ainda existem casas em famílias que recebem os Foliões, principalmente em bairros de periferia, comunidades e em cidades localizadas no interior dos estados, onde as relações informais de sociabilidade e o sentido de comunidade ainda permanecem muito fortes.

---

<sup>161</sup> Em Monte-Mór encontramos esta citação: “Como as condições de giro da Folia (jornada de 7 ou 13 dias, de casa em casa, saudando pessoas, pedindo esmolos para a ‘Festa dos Santos Reis’ e distribuindo bênçãos) na cidade são muito diferentes das condições do meio rural, por certo várias modificações terão sido introduzidas nesse antiqüíssimo rito religioso popular do ciclo de Natal” (BRANDÃO, apud MONTE-MÓR, 1992:54).

Um outro ponto a ser destacado, quando se fala dos fatores externos que interferem e alteram a realidade das Folias hoje, refere-se às ações promovidas pela indústria cultural, que giram em torno da Folia de Reis e de outras tantas manifestações, além das políticas públicas voltadas para a cultura, principalmente quando se trata da cultura popular. Um assunto delicado e polêmico, que merece atenção. É o que proponho abordar de forma breve neste último subcapítulo.

#### 4.1 DO RITUAL AO MERCADO CULTURAL: A TRADIÇÃO EM TRANSFORMAÇÃO

A efervescência cultural e mobilização social promovida 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.

É imprescindível e urgente que nos posicionemos diante da discussão das políticas públicas voltadas para a cultura no nosso país. Não pretendo aqui levantar qualquer bandeira político-partidária, mas apontar como essas forças políticas agem sobre os grupos e indivíduos produtores de cultura popular, dentro do contexto em que se situa essa pesquisa, ou seja, no âmbito da Folia 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, tendo a Folia de Reis como exemplo de um processo que é nacional.

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. Com exceção dos Encontros de Valença – RJ e Barra Mansa – RJ, dentre os que visitei, todos os outros (ver anexo B) enquadram-se neste perfil aqui apresentado.

Antes de irmos mais fundo nessa questão, é necessário comentar alguns aspectos que diferenciam a performance ritual da Folia quando transportada do contexto ritual para o contexto do Encontro, no qual assume um aspecto muito mais próximos do espetáculo.

Em geral, nos Encontros as Folias se apresentam sobre um palco montado em local estratégico da cidade, sempre num ponto central ou de referência. A apresentação é feita com o auxílio de microfones. Há sempre a figura de um apresentador, em geral alguém que ocupa um cargo político ou que coordena alguma instituição cultural ou não. Seu papel é mediar e organizar as apresentações, além de promover os órgãos realizadores do evento. Ao apresentador cabe também 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.

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 é inviabilizado. Tocar nos objetos rituais, como acontece durante o giro, torna-se inviável, até mesmo pela quantidade de espectadores no contexto do Encontro. A barreira imposta pela relação palco e chão é o que marca essa verticalidade. A própria postura dos foliões é alterada. Limitados espacialmente pelo palco e pelos equipamentos amplificadores do som, não podem mover-se livremente. Suas posturas tornam-se mais rígidas e a atitude corporal de cada um adequa-se ao contexto de um espetáculo, uma apresentação. 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 ele subverte uma ordem. No caso dos Encontros observados, eram eles os que rompiam com a relação vertical estabelecida pelo palco, tanto quebrando as barreiras espaciais, quanto resignificando os espaços. No Encontro de Valença – RJ, enquanto a Folia se apresentava no palco, os palhaços dançavam no chão, logo abaixo do proscênio. No momento da chula dirigiam-se para trás da igreja e lá formavam a roda, onde se apresentavam. Em Barra Mansa – RJ a apresentação se dava num ginásio fechado e com a quadra cercada, impedindo o contato com o público. Aqui, enquanto a Folia se apresentava num ponto fixo da quadra, os palhaços pulavam a cerca, caminhavam entre os espectadores, interagem com estes, subiam nas tabelas de basquete, penduravam-se nas traves de futebol, arrancando aplausos. 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-os 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 a Folia e o poder público<sup>162</sup>, no contexto dos Encontros observados<sup>163</sup>. A espetacularização, muitas vezes promovida e explorada pela indústria turística, e a propaganda política são aspectos que caracterizam este tipo de evento. Em relação à propaganda política ela se dá sob diversos mecanismos. 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 permanente, ao longo de todo o Encontro, através de apresentador, dos organizadores do evento.

O que mais chama a atenção, no caso de Volta Redonda – RJ, por exemplo, que é a cidade onde se concentra esta pesquisa, é que esta é uma ação pontual e isolada ao longo de todo o ano, realizada pela prefeitura da cidade. O que se oferece é um espaço (público) para apresentação, certificado e cem metros de tecido para fabricação de novas fardas para as Foliás que participem do Encontro. Não há qualquer apoio financeiro ou ajuda de custo quanto ao transporte e a alimentação. A maior parte das Foliás vai a pé de seus bairros ou comunidades de origem, cruzando a cidade até o bairro Vila Santa Cecília, local do Encontro, o que exige, em muitos casos, uma longa caminhada. Andrade relata um fato ocorrido em Natal, na noite do dia 6 de janeiro de 1929, em pleno Dia de Reis, com um grupo de Boi-de-Reis, que nos revela o quão antigas são estas questões, que perduram até hoje sem solução digna: “O Boi de S. Gonçalo outro dia marchou de pé no areão várias horas de Sol pra chegar na Redinha e ganhar quarenta paus! É horroroso.” (2002b:238).

Ao longo do ano ou mesmo no período próximo à jornada da Folia, não há nenhuma política pública que beneficie ou apóie esses grupos. Os foliões se queixam constantemente das repetidas negativas que recebem da prefeitura quando solicitam apoio, ainda que seja somente de transporte para algum Encontro, Concurso de Folia ou Festa de Arremate para os quais são convidados, geralmente dentro do próprio estado do Rio de Janeiro, mesmo a Prefeitura possuindo veículos de transporte.

Outra reclamação constante refere-se à verba de R\$1.000.000,00 (hum milhão de reais) aprovada pela gestão anterior da prefeitura, como um incentivo municipal à cultura, em que esse dinheiro estaria destinado a financiar projetos culturais de artistas e grupos da cidade. Apesar da

---

<sup>162</sup> Ver Monte-Mór (1992).

<sup>163</sup> É necessário dizer que esta análise não é genérica. Há diversos Encontros de Foliás de Reis espalhados pelo Brasil e seria no mínimo imprudente afirmar que as estruturas se repetem, sem ao menos tê-las visto em sua totalidade.

verba nunca ter sido esgotada desde que a lei foi criada, muitos projetos, incluindo o enviado pela Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda<sup>164</sup>, não foram aprovados, mesmo estando de acordo com todos os requisitos exigidos. Um fato curioso e que considero relevante comentar ocorreu no ano de 2005, durante a campanha para prefeito de Volta Redonda – RJ. Na ocasião foi lançado o projeto de incentivo à cultura, que mencionei acima, o qual o candidato intitulou “O projeto é seu, mas o dinheiro é nosso”, dizendo com isto que os projetos a serem patrocinados eram do povo, dos moradores de Volta Redonda (“o projeto é seu”), mas que a verba para a realização do mesmo era da prefeitura (“mas o dinheiro é nosso”). Após o anúncio, no momento do debate, Carlos Henrique Machado, músico e compositor do projeto “Vale dos Tambores”<sup>165</sup>, levantou-se da audiência e questionou o nome do projeto, sugerindo que fosse alterado para: “O projeto é seu, porque o dinheiro é seu”, argumentando que toda a verba que a prefeitura manipula é uma verba pública, então, nada mais justo do que retornar para o povo aquilo que lhe pertence.

Essa é uma discussão que se estende ao âmbito municipal através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, através da isenção do ISS; ao âmbito estadual, com a Lei Estadual de Incentivo à Cultura, com a isenção do ICMS e ao âmbito federal através da Lei Rouanet. No momento há um intenso debate sendo travado a respeito das bases que estruturam a lei e seus mecanismos de funcionamento. Além de toda a burocracia, que dificulta, por exemplo, que os foliões consigam elaborar seus próprios projetos, inviabilizando sua acessibilidade a um incentivo que é direito de todos, a lei repassa para as empresas privadas e públicas o critério de seleção dos projetos que serão patrocinados, com verba pública, já que provém da isenção fiscal, que na instância federal corresponde ao IR.

O ponto central da discussão são os mecanismos que põem essa grande máquina em movimento. Os projetos são previamente aprovados ou não pelo Ministério da Cultura (MinC). Com o selo do MinC, é necessário que o projeto passe novamente por um processo seletivo para captar recursos financeiros necessários à realização, inscrito através dos editais das empresas públicas e privadas, que podem comprometer até 4% do imposto de renda devido com incentivos culturais. O dinheiro investido pela empresa é deduzido do imposto de renda e sua logomarca

---

<sup>164</sup> Neste projeto, elaborado por Celeste Silveira e no qual pude contribuir, como uma forma de auxiliar a Folia, já que a burocracia do preenchimento e elaboração dificulta a ação dos foliões, foram solicitados novos instrumentos, tecido para farda dos foliões e palhaços, além de quepes e material para fabricação dos adereços e dos objetos rituais, como a bandeira e a máscara; elementos essenciais para o ritual da Folia.

<sup>165</sup> Ver p.76, nota 92.

agregada ao produto patrocinado com a verba, que na realidade, é de fonte pública. Este é o ponto crítico da lei, pois na verdade a empresa não participa com nenhum investimento, funcionando apenas como um meio de repassar uma verba pública com o benefício, apenas para a empresa, de promover-se. Na verdade, todo esse processo poderia ser otimizado com a liberação da verba no ato da aprovação pelo MinC, o que também legitima a seleção dos projetos conforme a qualidade do que se propõe e não por reconhecimento midiático, garantindo assim, um processo justo e equilibrado em que serão patrocinados todos os trabalhos que atenderem aos requisitos e que apresentarem uma proposta consistente e coerente com padrões de qualidade e orçamentários, independente do proponente ser pessoa jurídica ou física, da repercussão midiática de sua identidade e/ou produto e do local de origem do projeto. (abro aqui um parênteses sobre a questão da Lei Rouanet que foi recentemente reformulada e, com isso, muitos erros corrigidos, porém para que ela passe a vigorar, está dependendo da aprovação do legislativo que, segundo notícias recentes, o legislativo apóia, por unanimidade, tais mudanças).

Mudança com a qual concorda a maioria dos artistas de todas as áreas, pois o que tem ocorrido é o beneficiamento de projetos tanto vinculados aos nomes e empresas consagradas no universo da arte (o que agrega valor de venda ao produto), com centralização dos benefícios para projetos oriundos das capitais, principalmente dos estados da região Sudeste e, mais especificamente a cidade de São Paulo e Rio de Janeiro, em detrimento dos projetos cujos proponentes atendem como pessoa física, de carreira não consagrada pela mídia e que são oriundos do interior dos estados. Essa postura negligencia, dessa forma, a diversidade cultural brasileira, principalmente no que diz respeito à cultura popular. 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)

Este não é um problema que se restringe às Folias de Reis e outras manifestações populares, mas também à diversos artistas e grupos artísticos brasileiros. Em entrevista, perguntei aos foliões como de dava a relação entre a Folia e os órgãos governamentais, se havia algum apoio ou incentivo, ao que Davi (palhaço Cigano), de quinze anos, respondeu:

Eu tô vendo que esse prefeito promete, promete, mas não cumpre. Eles têm que prometer e cumprir. Igual o povo, podia aceitar a nossa Folia em todas as casas, abrir as porta pra gente. Tem vezes que a gente passa apertado né cara, a gente dorme nas praças, fica sem comer um dia. A gente passa aperto, a gente passa um aperto apavorado mesmo.<sup>166</sup>

Paulo (bandeireiro) acrescenta:

Promessa a gente tá tendo, agora ajuda a gente não teve nada até agora, a não ser mesmo aquele pano..., que dão pra gente e que não serve pra nada. Ajuda assim, financeira, pra gente comprar uns quepe, fazer uma bandeira bonita, sai tudo do bolso da gente mesmo.<sup>167</sup>

Os foliões desconhecem também o que seja a lei Rouanet. Aqui, então, levanto as seguintes questões: esta lei funciona para quem? Qual o seu objetivo real? A quem ela beneficia? Como torná-la acessível a todos, indivíduos e grupos, principalmente aos grupos produtores e difusores das tradições populares?

Poderíamos falar ainda do prêmio “Culturas Populares” que concede uma premiação no valor de R\$10.000,00 (dez mil reais) destinados às categorias definidas como mestre, grupos formais e grupos tradicionais informais. A questão que se apresenta é que a participação desses mestres e grupos no processo seletivo para concessão do prêmio, conta com a colaboração de voluntários que se solidarizam a preencher os editais extremamente detalhados e repletos de burocracia. Sem essas pessoas isto seria inviável. Um exemplo deste fato pode ser dado no caso do Rio de Janeiro, no edital do prêmio do ano de 2008. Os membros da Divisão de Folclore (divisão vinculada ao INEPAC), como Delzimar Coutinho, Célia, além de voluntários e membros da Comissão Fluminense de Folclore, como Affonso Furtado, elaboraram e enviaram os projetos de diversos grupos e mestres, entre eles Folias de Reis, cirandeiros, cordelistas, entre outros, que com este apoio, foram beneficiados com o prêmio.

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

<sup>166</sup> Entrevista realizada pela autora com Davi Willian Júnior (Juninho, palhaço Cigano da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 20 de julho de 2008 em Volta Redonda – RJ.

<sup>167</sup> Entrevista realizada pela autora com José Paulo Lopes (bandeireiro da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 20 de julho de 2008 em Volta Redonda – RJ.

quanto ao material produzido e do qual se beneficiam. Esse 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 acessibilidade, da ineficiência das políticas públicas para cultura, salvo algumas ações, 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 esse processo de patrimonialização. 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 idéia de perda e desaparecimento das tradições e “culturas populares”<sup>168</sup>, um equívoco que se repete em diversas análises, insistem em afirmar um processo de desaparecimento e extinção de algumas tradições da cultura popular. O que se deve ter em mente é que a cultura, dentro dela a cultura popular e neste contexto a Folia de Reis, está em permanente processo de transformação<sup>169</sup>, é algo que é 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,

<sup>168</sup> Burke, sob a falsa impressão que o emprego do termo cultura popular, no singular, poderia causar, adotou a expressão “culturas populares”, no plural, como uma forma de dar conta da diversidade de suas expressões (1989).

<sup>169</sup> Ver Burke (1989).

incorpora elementos que são signos da globalização, o “tênis e a calça jeans já compõem uniformes dos foliões e diversos materiais industrializados estão presentes nos adereços bem como os instrumentos musicais” (FRADE, 1997:53), como os apetrechos agregados pelos palhaços em suas máscaras, como luzes que piscam, ou mesmo na bandeira, muitas vezes iluminada por uma lâmpada incorporada à sua estrutura. Pode-se falar também da apropriação feita por alguns mestres, 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. Enfim, são inúmeros os aspectos de inovação.

O que se faz necessário afirmar aqui é que a Folia de Reis, como uma manifestação cultural que é parte da sociedade, evolui e se transforma 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 ritual, a Folia restaura seu comportamento, 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 da Folia de Reis, como uma tradição em transformação.

Num final de milênio, definido principalmente pelo fenômeno da globalização e a conseqüente mundialização da cultura, pode parecer àqueles que não trilham os caminhos percorridos pelas Folias de Reis que se trata de uma expressão tradicional em desaparecimento. (FRADE, 1997:15)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo inicialmente da conceituação do termo Folia, pudemos observar a variedade de definições e aplicações do termo, para enfim chegar a uma síntese do que seria a Folia de Reis, através da busca de suas raízes históricas. Seguindo este percurso, na tentativa de traçar um caminho da formação cultural do Vale do Paraíba e do surgimento de Volta Redonda, pudemos compreender os fatores que conduziram ao surgimento das Foliás de Reis na cidade e da força dessa manifestação da cultura popular na região. Esquivando de uma análise unilateral, que localiza a origem dessa expressão na Península Ibérica e buscando diagnosticar o processo de miscigenação ocorrido no Brasil e no Vale do Paraíba, identificamos a presença de elementos da cultura africana e ameríndia na tradição da Folia de Reis.

Por meio desse levantamento histórico, foi possível evidenciar o processo migratório ocorrido na cidade, principalmente de mineiros, e que colocado lado a lado com a história de surgimento da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda, revelou que uma e outra se imbricam. A história da Folia está diretamente ligada à história do Vale do Paraíba, de Volta Redonda e aos processos de desenvolvimento político, econômico, social e cultural da região.

Mergulhando no universo da Jornada e tentando identificar e compreender seus aspectos estruturais e ritualísticos, foi possível perceber não só a dimensão ritual presente nessa manifestação, mas os fatores sociais que determinam sua organização e suas relações internas, além da própria relação que a Folia estabelece com o público, com os devotos e com a sociedade, revelando sua capacidade de agir sobre a mesma e transformá-la. E a partir daí tentar compreender os motivos profundos da crise instaurada no núcleo desse grupo ritual, buscando sempre remover as camadas superficiais, a fim de encontrar o cerne das questões, e assim desenvolver uma análise mais sólida dos fatos.

Dando foco a figura do palhaço dentro da Folia de Reis, levantou-se uma série de definições a fim de delinear um perfil para este personagem, a partir de fontes teóricas, elaboradas por pesquisadores deste tema, mas também a partir dos depoimentos fornecidos pelos próprios foliões. Somando as informações recolhidas junto a essas fontes, foi possível identificar os elementos que compõem a performance do palhaço, desde sua indumentária, máscara, o papel que representa, suas funções junto ao grupo, as restrições que lhe são atribuídas, até o seu

comportamento ritual, analisando assim a sua performance verbal e corporal, ou seja, a dança e os versos que compõem a chula.

Utilizando os instrumentos teóricos fornecidos por Schechner e Turner, a respeito dos conceitos de performance e de liminaridade, buscou-se delinear os elementos que definem o palhaço como um performer e como um ser liminar. O palhaço revelou-se assim como um elemento dinâmico dentro da Folia, como um ser que não é nem sagrado nem profano, que não é nem belo nem feio, nem sublime nem grotesco, mas ambos. Por ocupar o espaço do “entre”, o palhaço é capaz de congrega todos esses elementos e através de sua performance ritual estabelecer um elo entre o passado e o presente, atualizando e resignificando gestos, restaurando comportamentos e assim dinamizando a própria tradição. Na relação que estabelece com os foliões no ritual, levando para o seu próprio corpo e performance, a dicotomia essencial do drama da Folia: a luta de um bem contra um mal, o palhaço revela a ligação que há entre o que a Folia representa e a sociedade, pois essa luta nada mais é do que os nossos próprios dramas sociais, que permanecem vivos e permeiam a sociedade atual, representados por disputas de poder e reconhecimento social dentro de um sistema sócio-econômico extremamente hierárquico, além de disputas por espaço. Neste sentido, o jogo aparece como um elemento lúdico dentro de sua performance e que nos torna capazes de rir de suas brincadeiras e provocações, que se revelam na verdade como uma verdadeira crítica a essas amarras sociais.

Colocando lado a lado palhaços e foliões, percebemos que, ao contrário da distinção que se costuma fazer entre palhaços como profanos e foliões como sagrados, o que existe entre eles é uma unidade fundamental, uma “oposição complementar” (FRADE, 1997). Um e outro são frações de um todo e, portanto, fundamentais para que haja coesão dentro do grupo e para que se cumpra a eficácia ritual a que a Folia se propõe. Este corpo ritual formado por foliões, palhaços e devotos, esta unidade sólida, movida pela fé em Santos Reis é o que torna o grupo capaz de superar qualquer dificuldade ou crise que venha a se estabelecer.

Analisando a questão da crise constatou-se que os fatores geradores são tanto internos quanto externos à Folia. Os fatores internos seriam os relativos a disputas por poder, representatividade, disputas por legitimação de um conhecimento e autoridade. Quanto aos fatores externos, como pudemos observar, referem-se às transformações sociais ocorridas na sociedade, como o processo de urbanização e aumento da violência nas cidades, que dificulta a realização do giro da Folia, ao crescimento da igreja protestante e de seus fiéis, arrebatando assim

muitos foliões e devotos, que deixam de participar e receber a Folia em suas casas e também ao descaso e ineficiência do poder público e das políticas públicas voltadas para cultura, principalmente no que tange à cultura popular. As leis e incentivos criados dificultam o acesso desses artistas populares aos seus mecanismos. Há uma barreira burocrática entre os projetos artísticos e a sua concretização, que impedem que esses artistas, produtores da mais legítima manifestação popular e tradicional, que é parte de uma identidade nacional, tenham acesso a algo, que acima de tudo, é um direito e deve ser respeitado e legitimado.

Ao longo dessa pesquisa, da convivência com o grupo e dos fatos ocorridos, pude vivenciar não só a transformação da Folia, mas a partir dela, a transformação do meu olhar para o meu objeto de estudo e a minha própria compreensão sobre a cultura popular brasileira. O estabelecimento de um roteiro de pesquisa e a ruptura do mesmo, diante da impossibilidade concreta de realizá-lo, pareceu-me a princípio, desastrosa, mas aos poucos se reverteu numa análise crítica de todo o processo que conduziu a situação a tal desfecho, processo este que, conforme observado, envolve fatores tanto internos como externos à Folia. E isto, a meu ver, talvez tenha sido o maior aprendizado: olhar para a cultura popular e, neste caso, para a Folia de Reis, de fato, como algo dinâmico, vivo e por isso sujeito a transformações. Como agente 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 um testemunho de uma tradição em 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, e da moral vigente – Tudo isto forma a cultura que, em cada momento histórico, revela o estado das forças sociais em conflito.

- Augusto Boal -  
*A Estética do Oprimido*

## 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.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007c.

ALARCO, Rosa. **Los Negritos de Huánuco**. Perú: [s.n.], 1997.

ALVES, Oriana. De Lazarim para o mundo. In: FERREIRA, Hélder (Coord.). **Máscara Ibérica**. Portugal: Edições Caixotim, v.1, 2006.

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.

ANASTÁCIO, Wilson. **Folia de Reis – Mirantão**. 2. ed. Mirantão: Grupo de Folia de Reis de Mirantão, 2002.

ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. 4. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2005.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2003.

\_\_\_\_\_. **Danças Dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002a.

\_\_\_\_\_. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

\_\_\_\_\_. **Música de Feitiçaria no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

\_\_\_\_\_. 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.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. **Festa: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996.

ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores**. 8. ed. São Paulo: Nova Cultural v.3, 2004.

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.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. Restauração do Comportamento. In: **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo – Campinas: Editora Hucitec/Editora da UNICAMP, 1995.

BARRIONUEVO, Afonsina. Nochebuena con negritos y pallitas. In: **Gente**, n. 402 – 403. Lima, diciembre, 1981.

BARROSO, Oswald. Incorporação e memória na performance do ator brincante. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et AL (Org.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS – UnB, 2004.

BASTIDE, Roger. **Sociologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Editora Anhambi, 1959.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEDÊ, Waldyr Amaral. **Volta Redonda na Era Vargas (1941 – 1964)**. Volta Redonda: SMC / PMVR, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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.

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.

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.

BUENO, Francisco da Silveira. **Mini dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD: LISA, 1996.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVO, Bernardo. As festas de Santo Estevão. In: FERREIRA, Hélder (coord.). **Máscara Ibérica**. Portugal: Edições Caixotim, v.1, 2006.

CALCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1997.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

CASTRO, Zaíde Maciel de; COUTO, Aracy do Prado. **Folias de Reis**. Rio de Janeiro: Itambé, 1961.

\_\_\_\_\_. Folias de Reis. In: **Cadernos de Folclore**, n. 16, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

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.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

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.

CRUZ, Nicomedes Santa. Navidad Negra. In: **El Comercio**. Lima, 21 de diciembre de 1969.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo: USP, v. 13, 2005.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Aspectos do Mito**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1963.

EMUFEC (Empresa Municipal de Festejos del Cuzco). **Calendário de Fiestas del Cuzco**. Cuzco: EMUFEC/Prom Perú, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FERREIRA, Hélder (coord.). **Máscara Ibérica**. Portugal: Edições Caixotim, v.1, 2006.

FILHO, Melo Morais. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

FOOTE-WHYTE, Willian. Treinando a observação participante. In: ZALUAR, Alba (coord.). **Desvendando Máscaras Sociais**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alas Editora, 1980.

FRADE, Maria de Cáscia 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.

FREIRE, Maria Lúcia Santos. **1930: Imagens da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Cecília Jucá de Hollanda, 2005.

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.

GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha: Do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, 1995.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editora/Antrópos, 2001.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2005.

GOMES, Pinharanda. Ensaios etiológicos sobre a máscara. In: FERREIRA, Hélder (Coord.). **Máscara Ibérica**. Portugal: Edições Caixotim, v.1, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GUINSBURG, J. **Diálogos sobre Teatro**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1992.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatística/população/estimativa2008/POP2008\\_DOU.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatística/população/estimativa2008/POP2008_DOU.pdf)>. Acesso em 6 de nov de 2008.

\_\_\_\_\_. Divisão Territorial do Brasil e Limites Territoriais. disponível em: <<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso em 12 de out de 2008.

KOCH, Gisela Cánepa. **Máscara: transformación e identidad em los Andes**. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

\_\_\_\_\_. Navidad y Bajada de Reyes. In: MILLONES, Luís; RODRÍGUES, José Villa (Ed.) **Perú: El Legado de la História**. Sevilla: Colección América, 2001.

LA PRENSA. Pastores Costumbristas Danzaron Ante Nacimiento, Perú, p.4, 1982.

LARAIA, Roque de Barros. Patrimônio Imaterial: conceitos e implicações. In: TEXEIRA, João Gabriel L. C. et al (Org.). **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS – UnB, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

L'EXPRESS. Edition Internationale, n.1652, 11 mars, 1983.

LIGIÉRO, José Luiz Coelho. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas Afro-Brasileiras**. Rio de Janeiro, artigo inédito, 2009.

\_\_\_\_\_. A performance afro-ameríndia: tradição e transformação. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et al (Org.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS – UnB, 2004.

\_\_\_\_\_. Performances Procissionais Afro-Brasileiras. In: **O Percevejo – Revista de teatro, Crítica e Estética**. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO. ano 11, n. 12, Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_ e ZENÍCOLA, Denise (Orgs.). **Performance Afro-Ameríndia**. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2007.

\_\_\_\_\_ e DANDARA. **Umbanda: paz, liberdade e cura**. Rio de Janeiro: Record/Nova Era, 1998.

LIMA, Fabiana. A presença indígena no Vale do Paraíba: Os Índios Purís. 2005 04/2005, 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.

LOBATO, Monteiro. **Cidades Mortas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1951.

LORENTZ, Bráulio. Letícia Sabatella lança 'Hotxuá', seu primeiro filme na direção. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 2009. disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/nextra/2009/01/29/e290126629.asp>>. Acesso em 1 de jun de 2009.

MARTINS, Antônio. **Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos da comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo**. São Paulo: Perspectiva / Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

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.

MINISTÉRIO DA CULTURA. disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/07/17/premio-culturas-populares-3/>>. Acesso em 7 de jun de 2009.

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**. 2002. 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.

NAKAMURA, Félix. Bajada de Reyes em Cantagallo. In: **La Prensa**. Lima, 8 de enero de 1978. Suplemento Dominical, La Imagen Cultural. p.IV, 1978.

OLIVARI, Manuel. Bajada de Reyes – uma tradição que se extingue. In: **La Prensa** (suplemento), p.14-15, Lima, 6 de enero de 1974.

O PERCEVEJO – Revista de Teatro Crítica e Estética. **Estudos da Performance**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro/UNIRIO, ano 11, n. 12, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PORTAL VR. Volta Redonda. disponível em: <<http://www.portalvr.com/historia/index.php>> Acesso em 4 de nov. de 2008.

PORTO, Guilherme. **As Folias de Reis no Sul de Minas**. Rio de Janeiro: MEC-SEC, FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1982.

PRADO, Maria Luisa Núñez Del Prado. La Navidad y el Nacimiento cuzqueño. In: CALVO C., Rossano (coord.). **Folklore Urbano del Qosqo**. Qosqo – Perú: Municipalidad del Qosqo, 1992.

PREFEITURA DE ANGRA DOS REIS. disponível em: <[http://www.angra.rj.gov.br/asp/municipio/muni\\_historia.asp](http://www.angra.rj.gov.br/asp/municipio/muni_historia.asp)>. Acesso em 12 de nov de 2008.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

REIS, Paulo Pereira. **O indígena do Vale do Paraíba**. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, 1979.

REVISTA MOVIOLA. disponível em: <<http://www.revistamoviola.com/2009/01/29/hotxua/>>. Acesso em 1 de jun de 2009.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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.

SACHS, Curt. **História Universal de la Danza**. Buenos Aires: Centurion, 1944.

SANTOS, Jorge Fernando dos. **O ABC da MPB**. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Robson Pinheiro. **Tambores de Angola**. Contagem: Casa dos Espíritos, 2005.

SARDINHA, José Alberto. **Viola Campaniça: o outro Alentejo – Sons da Tradição 1**. Vila Verde: Tradisom, 2001.

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.

SILVA, Affonso m. Furtado da. **Reis Magos: história arte e tradições – fontes e referências**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2006a.

\_\_\_\_\_. Casa Santos Reis. 2006. disponível em: <<http://www.csr.xpg.com.br/historia>>. Acesso em 16 de maio de 2009. 2006b.

SILVEIRA, Aressa Egly Rios da. O Misticismo do Palhaço. In: FREITAS, Carlos Henrique Machado. **Vale dos Tambores**. 2. ed. Volta Redonda: Produção Independente, 2006.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy**. New York: Random House, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas do Brasil colonial**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TIZA, António A. Pinelo. O Mascarado, ritos do Inverno Trasmontano. In: FERREIRA, Hélder. **Máscara Ibérica**. Portugal: Edições Caixotim, v.1.2006.

TORRES, Lúcia Beatriz. Ouro, incenso e mirra: a simbologia dos Reis Magos e a farmacologia dos seus régios presentes. *IVFRJ On Line*. 40ª Edição, ano III, 14 dez. 2006. Disponível em: <[HTTP://acd.ufrj.br/~ivfrj/ivonline/edicao\\_0040/reis\\_magos.html](HTTP://acd.ufrj.br/~ivfrj/ivonline/edicao_0040/reis_magos.html)>. Acesso em 21 de jun de 2009. 2006a.

\_\_\_\_\_ e CAVALCANTE, Raphael. “Dias de Reis”. Rio de Janeiro: UFF, 2006, 37 min, color. Produzido por Lúcia Beatriz Torres e Raphael Cavalcante. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social/IACS. 1 DVD (37 min), son., color. 2006b.

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.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Ed Zahar, 1978.

VILHENA, Luis Rodolfo. O Popular Visto das Margens: Cultura Popular e Folclore em van Gennep e Bakhtin. In: **Ensaio de Antropologia**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1997.

WEB HUANUCO. Disponível em: <<http://www.webhuanuco.com/negritos/movimientos.htm>> Acesso em 31 de maio de 2009.

WIKIPÉDIA. Disponível em: <[http://www.wikipedia.org/Recreio\\_\(Minas\\_Gerais\)#Hist.C3.B3ria](http://www.wikipedia.org/Recreio_(Minas_Gerais)#Hist.C3.B3ria)>. Acesso em 12 de nov de 2008.

#### ENTREVISTAS:

- Entrevista realizada pela autora com Joaquim Modesto Pena (palhaço Faixa Azul da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 24 de dezembro de 2003 em Volta Redonda – RJ.

- Entrevista realizada pela autora com José Paulo Lopes (bandeirero da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 20 de julho de 2008 em Volta Redonda – RJ.

- Entrevista realizada pela autora com Luiz da Conceição Coelho Carvalho (mestre Luizinho – Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) em junho de 2003 em Volta Redonda – RJ.

- Entrevista realizada pela autora com 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 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 Fatinha (líder da Comunidade Jongueira de Pinheiral) em maio de 2004 em Pinheiral – RJ.
- Entrevista realizada pela autora com Padre Medoro, da Catedral recentemente batizada como Catedral Vale dos Tambores, no dia 3 de janeiro de 2009, durante o 38º Encontro de Folias de Reis, em Valença – RJ.
- Entrevista realizada pela autora com Adriano Felício Romero (devoto de Santos Reis oriundo de Campará – PR), em 17 de janeiro de 2009, em Palmital – SP.
- Entrevista realizada pela autora com Luiz da Conceição Coelho Carvalho (mestre Luizinho – Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) em 24 de dezembro de 2008, em Volta Redonda – RJ.
- Entrevista realizada pela autora com Davi Willian Júnior (Juninho, palhaço Cigano da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda) no dia 20 de julho de 2008 em Volta Redonda – RJ.

## ANEXO A – ENTREVISTA COM PADRE MEDORO

**\*Entrevista realizada pela autora com Padre Medoro, da Catedral recentemente batizada como Catedral Vale dos Tambores, no dia 3 de janeiro de 2009, durante o 38º Encontro de Folias de Reis, em Valença – RJ.**

**Duração:** 35’50’’

**A** – Aressa

**M** – Pe. Medoro

**\*L** – Lúcia (amiga e pesquisadora de Folia de Reis)

*(A gravação iniciou durante a fala do entrevistado, estando pendente aqui, o início desta conversa, em que ele explica como se organizou o setor responsável pelas Folias de Reis da cidade, os conflitos ocorridos ao longo dos anos e o estado atual dessa organização)*

**M** – Eles que criaram uma associação que se chamou AREIVA – Associação do Reisado de Valença. Porém essa associação ela, embora tenha existido institucionalmente com CNPJ, ela nunca foi uma associação das Folias, mas na verdade uma associação para as Folias. Porque no Estatuto, que nós nunca lemos, mas que foi sempre nos dito assim, o Duílio era o coordenador permanente das Folias, em que o presidente efetivamente, junto com a diretoria da associação era simplesmente figurativo, “proformer”. E quando eu cheguei há dez anos atrás, eu chamei o Duílio, porque tava novamente a tradição, com a morte desse bom senhor, ela tava se perdendo. Eu chamei o Duílio de novo e começamos a reunir as Folias. Mas eu senti necessidade deles serem os protagonistas dessa produção cultural religiosa e o Duílio nunca apresentou para nós o livro de ata, nem o estatuto, nem o balancete. Então, não tínhamos nenhum controle. Agora, ele fazia isso não porque ele fosse um corrupto ou qualquer outra coisa que a gente pudesse imaginar não. Mas por uma mentalidade autoritária, retrata, de um certo protecionismo e tudo isso daqui. E propusemos por várias vezes fazer uma nova diretoria e ele não deixou, então, as Folias, pela primeira vez, decidiram criar a sua própria associação. Então, eles criaram a Associação dos Grupos de Folias de Reis de Valença, né, é o nome dessa associação. E então eles têm o protagonismo de todo o processo, essa é a novidade. Então, os mestres de Folia se reúnem mensalmente, entende? Tem uma dimensão social também, eles pensam em projetos sociais, de solidariedade. Agora, o que ficou do Duílio é que ele tornou-se um símbolo das Folias de Reis. Você pensa, o ano passado o Libório, ele conseguiu colocar os dois juntos, porque a AREIVA não tem nenhuma Folia com ele, não tem, não tem. A AREIVA é o Duílio, só ele. Ele fala da AREIVA e tal, mas a AREIVA é ele, mais ninguém. Então, o que é que acontece, para não negar o passado também, porque ele teve seu mérito lá atrás, então, quando há a apresentação das Folias ele é chamado também pra falar alguma coisa, então, ele divide isso com o Francisco. Agora, o pessoal da associação não está satisfeito com isso, porque eles se sentem prejudicados, eles se sentem lesados.

**L** – Mas eles não gostam que o Duílio apresente?

**M** – Não, mas a gente está tentando contemporizar. No ano passado o Libório falou assim: “– A AREIVA, na história das Folias...” e a outra associação no presente das Folias (risos)! Então, o que aconteceu foi isso daí, essa foi a forma que o Libório encontrou e que eu achei muito interessante. E esse ano a Daniele tá fazendo a mesma coisa.

**L** – Vai lá Aressa, já matei a minha curiosidade.

**A** – Bom, eu queria saber como é aqui essa relação em Valença das Folias e a igreja e a prefeitura. Como é que são essas organizações né, assim, são três poderes. Dois né: o Estado e a igreja e a Folia no meio disso tudo. Como é que é essa relação? Porque na verdade, a minha pesquisa é em Volta Redonda e lá a igreja não é presente como é aqui. E pelo o que eu vi ali, os foliões, os palhaços falando, aqui me parece, pelo menos até esse governo passado, o que tava acontecendo é que a igreja tem sido, a sua figura tá sendo muito forte para os foliões como um apoio, com o uma referência. Queria que você falasse um pouquinho como é que surgiu esse laço, essa relação e a sua visão dessa manifestação? Porque tem igreja também que não aceita Folia, que põe como uma coisa contrária aos dogmas; Como é que é isso? Me fala um pouquinho. E se eu tiver falando alguma besteira também...

**M** – Não. Mas eu vou falando e se você sentir necessidade de me interromper você me interrompe, porque depois você vai fazer uma produção também, não é?

**A** – É, não, mas fala à vontade, fica à vontade.

**M** – Em Valença o catolicismo tem uma característica popular muito forte, talvez seja até por isso mesmo que Valença seja hoje a cidade mais católica do estado do Rio. Oitenta por cento da população de Valença se declara católica. Agora, é um catolicismo que eu considero extremamente rico na sua expressão cultural, ou seja, na forma de se viver privada e publicamente a fé cristã. Porque foram incorporados elementos da cultura indígena e também da cultura africana e também, desde a primeira hora, felizmente aqui em Valença, a igreja teve a sensibilidade para isto. Em 1803, quando veio o primeiro padre para catequizar os índios, que na compreensão da coroa seria domesticar os índios, naquele movimento civilizatório, que na verdade a invasão, a tomada das terras dos índios Coroados, naquele momento o padre que foi mandado para catequizar os índios, ele não catequizou, ele passou nove anos defendendo o direito dos índios. No dia que ele assumiu a primeira missa, ele colocou por escrito: “– Enquanto eu for padre de Valença nenhum índio será maltratado ou assassinado” e você não tem durante nove anos nenhum óbito precoce de indígenas, você tá entendendo? Então, isso é um valor imenso, nesse compromisso leal. Então, só depois de nove anos, numa época que a igreja pensava que quem não estava batizado estava no inferno, esse padre, ele levou nove anos para fazer os primeiros batizados. Então, você não tem nenhum registro de batismo durante nove anos. E ele declara lá, que foi quando ele batizou o cacique Tanguara e mais trinta e nove índios. Então, pra mostrar que esse veio do social, dos direitos humanos, dos direitos dos nativos, tava muito forte. Depois também com os primeiros negros que vêm chegando. É bem verdade que as gerações seguintes, nem todos os padres tiveram a mesma sensibilidade, pelo contrário, a gente tem um registro triste, que nas festas da padroeira que é Nossa Senhora da Glória, muitos índios eram envenenados dos croquetes ou dos cobertores que eram usados, entende? Isso infelizmente aconteceu. Claro que a igreja jamais endossou isso daqui, contudo, aqueles que eram

representantes da igreja, da irmandade de Nossa Senhora da Glória ou fizeram vista grossa, não sabemos, mas o fato é que isso tá registrado na história. Bom, isso pra tentar entender um pouco como chegaram as Folias de Reis, que são a expressão mais pública de uma fé inculturada no mundo popular afro-ameríndio. Porque nós temos também na cidade ainda, a riqueza de quarenta centros de umbanda e que se relaciona de forma muito serena com a igreja. Eu, de vez em quando, visito os centros de umbanda. E quando eu chego lá, 80% das pessoas que eu encontro, são as pessoas que vêm na missa de domingo. Então eu percebo que não existe nenhum conflito de fé e nem uma dualidade religiosa. O que existe é uma apropriação afro-valenciana do catolicismo oficial. Então, isso em relação à umbanda. Daí que nós temos também uma vertente que nós chamamos da pastoral afro-valenciana, que pelo menos, uma vez por mês temos uma missa inculturada, em que eu procuro valorizar como autoridade religiosa as babalorixás e as yalorixás, sempre pelo menos na festa de Zumbi dos Palmares. E tenho feito uma conscientização muito grande nos colégios, nas faculdades, que quando não querem missa de formatura e querem culto ecumênico, que além de levar o padre católico, o pastor evangélico, o ministro messiânico, o presidente espírita, que leve também o babalorixá ou uma yalorixá, porque a religião mais antiga de Valença é a religião indígena, a segunda é a religião católica e a terceira é a religião africana que se mesclou e que está presente hoje, como eu disse, nas Folias de Reis e nos próprios rituais. Eu recentemente fui celebrar numa comunidade e a primeira notícia foi: “– O que é que aconteceu de bonito pra vocês esse mês?” e eles me contaram que foi tão bonito o terço de Nossa Senhora Aparecida no centro na Dona Joana, entende? Quer dizer, não há confusão. O conflito está em nós, na nossa maneira de compreender este fenômeno. E as Folias de Reis, então, se inscrevem nessa tradição. Na década de 60, quando esta tradição estava praticamente desaparecendo, houve a sensibilidade do vigário, de reativar essa tradição, e chamou um leigo, que é o Duílio, que até hoje está presente neste movimento e a partir de então ele criou esta festa chamada “Encontro das Folias”, que até então não existia. Depois deram um passo a frente, que foi a criação de uma associação para as Folias. E desde que eu cheguei aqui há dez anos atrás, eu lutei muito pra eles fossem o protagonista deste processo. Não queremos fazer um encontro de Folias segundo o nosso modelo, mas segundo o que eles quiserem. Isso acabou redundando na criação de uma nova associação, que é a Associação dos Grupos de Folias de Reis de Valença, que se reúne mensalmente para refletir sobre a sua prática, o seu trabalho, a sua presença na sociedade. Hoje são 34 grupos de Folia de Reis organizados, um ou outro grupo esse ano não saiu porque perdeu algum membro da família, às vezes um elemento que era essencial, por exemplo, o sanfoneiro ou o entoador das cantorias e, então, por motivos ligados à própria apresentação das Folias de Reis, então não saíram. Mas pelo menos uns vinte e poucos grupos estão se apresentando esse ano. Daí então, que o relacionamento com a igreja católica é um relacionamento tranqüilo, não há tensão e eu procuro me esforçar, no sentido de me libertar do modelo eurocêntrico de expressão religiosa e deixar que a comunidade expresse a sua fé segundo a sua leitura religiosa, por exemplo, na missa de hoje, na hora da pregação eu dei a palavra ao coordenador geral que é o Francisco e ele explicou para o povo lá, que a bandeira de Santos Reis, não foi criada pelos Santos Reis, foi por São Tomé, que foi aquele que não acreditou que Jesus tinha ressuscitado, que colocaram o dedo lá, e já na época do nascimento de Jesus, os Magos se encontraram com ele e contaram que o Salvador tinha nascido e ele não acreditou e os Magos deram então o caminho, a trilha onde encontrar esse Salvador. E que São Tomé ficou tão agradecido com aquilo, que pediu uma iluminação, e que Deus deu um sonho pra São Tomé, que ele ia fazer uma bandeira com o retrato dos três Reis, porque eles eram os três primeiros santos porque se ajoelharam diante de Jesus que era o Salvador. Eu nunca ouvi essa história, eu não sei

em que documento podemos encontrar, é algo totalmente apócrifo, mas que corresponde à sua compreensão do mistério de Deus, da bondade de Deus e que não está em contradição com a fé. Então, no momento que ele acabou de dizer tudo isso, eu pedi uma salva de palmas pra comunidade porque eu achei fantástico (risos)! Eu fui evangelizado! Porque eles entenderam que o santo, agora olha que compreensão fantástica, é aquele que adora Jesus, que ama Jesus e que conta para os demais que Jesus é o Salvador. Então, eles estão muito imbuídos desse sentido evangelizador, vamos dizer assim. E eu acho que dá a qualidade folclórica dessas Folias de Reis de Valença, daí toda repercussão que tem a nível nacional e etc, é porque este folclore é a expressão natural de uma fé muito verdadeira, de uma fé muito enraizada, de uma fé muito profunda. Eu acredito que se eles não tivessem a fé, porque se eles cultuam Jesus Cristo como o Salvador e os Santos Reis como evangelizadores, os quais eles são representantes, não teria esta beleza que nós assistimos. Agora, é claro, que aí vem então as implicações do risco cultural né, a relação com a prefeitura. A prefeitura ela, até o momento, ela ainda não levou a sério este processo. Sempre dá alguma colaboração, sempre houve alguma forma de colaboração. E que colaboração é essa? Às vezes financia os troféus, paga a filmagem ou monta o palanque para a apresentação, né. Uma vez ou outra tem um auxílio para as fardas, para os uniformes, mas esta solidariedade, este apoio, não vai além disso daí. E sempre o auxílio vinculado a um comprometimento político-partidário. Há um encabestramento do próprio grupo e o grupo não aceita isso daí. Então, infelizmente, eu digo infelizmente porque eu acho que isso para Valença, como cidade, para a sua população, para o seu povo, era fundamental ter projeção. Isso não acontece devido a este bloqueio que está aí. No momento há uma sensibilidade para isso, para a questão de toda essa tradição cultural religiosa, eu chamo de afro-valenciana, e eu espero que esse passo venha a ser dado. Mas eu acredito que é portanto um momento muito autêntico, muito corajoso. Por exemplo, esse ano a prefeitura se comprometeu de dar as fardas novas e em setembro eles compraram os tecidos à prestação nas casas comerciais de Valença. Quando foi final de novembro eles me procuraram, não conseguiram pagar uma prestação porque não tinham recebido o auxílio prometido e, pelo contrário, ainda tinham recebido uma negativa radical de que não teriam ajuda nenhuma. E aí, então, tivemos que correr atrás para conseguir esse tipo de patrocínio. Mas de um modo geral eu acredito que até aquilo que é um auxílio que a igreja consegue para estas Folias, é muito pequeno em relação ao que eles fazem por conta própria. Você veja que as fardas são bem bordadas, bem trabalhadas, são muito criativas, cada ano eles querem uma bandeira nova, eles criam esta bandeira. Então, eu acredito que isso é o esforço pessoal e isso brota de uma convicção de fé profunda que eles têm. Nós estamos simplesmente dando este espaço. Agora, eu tenho uma preocupação, e isso já é uma segunda vertente dessa convicção que fazemos, uma outra preocupação que é uma evangelização que venha neutralizar o que eu chamaria de: o “mercantilismo religioso neopentecostal”. Infelizmente, a gente vê crescer no Brasil, sobretudo no mundo popular, o falso messianismo, em que a pessoa dando o que ela tem e o que ela não tem para Deus, Deus a fará próspera e herdeira de muitos bens. E isto, felizmente, em Valença não entra. Hoje, em Valença, nós não temos 3% dos neopentecostais, exatamente por causa deste catolicismo afro-ameríndio que nós temos, que não embarca nesta coisa. Então, a gente tem procurado valorizar muito essa questão de firmar a fé católica, como também a defesa da vida do ponto de vista econômico, político, social, quanto a este mercantilismo religioso. Isto tem sido uma maneira. E interessante que mesmo neste processo, eu sinto que as coisas partem deles, por exemplo: este ano a gente imprimiu um segundo folheto, pela primeira vez. Sempre já há uns 8 anos, que a gente tem um folheto que eles querem dar o texto dos Santos Reis, para as famílias que eles visitam. Este ano eles me pediram um segundo

folheto com as orações católicas, porque eles passaram em algumas casas, que as pessoas já não sabem mais rezar. Então, eles vieram pedir isso pra mim. E aí que está saindo este folheto agora nesta missa, que eles celebraram hoje e vão celebrar no dia 6 também. Então, isto é próprio da sensibilidade deles mesmos. Então, eu acho que essa troca é que faz esse movimento ser muito rico. Agora, é claro que, é lamentável que, deveríamos ter também, como você disse, mais padres que pudessem assumir isso e não personalizar muito, porque se não fica parecendo que é uma coisa do Padre Medoro. Agora, os documentos oficiais da igreja, seja a nível universal, do Vaticano, como da América Latina, da Conferência dos Bispos do Brasil, hoje existe muito, o que eles chamam de uma “evangelização inculturada”. Então, abre espaço nesse sentido.

**A** – Esse termo “inculturado” ele é comum ou ele é um termo que você está utilizando aqui, porque eu nunca tinha escutado?

**M** – Esse termo é um termo muito comum na linguagem teológica, da igreja. É a forma como uma pessoa se apropria da fé cristã. A fé, ela é única, todos cremos no mesmo Deus, no mesmo Jesus como filho de Deus, mas a forma como a pessoa crê, ela pode ser pessoal, ela pode ser familiar, ela pode ser grupal. Daí que as devoções elas são muito diferenciadas. Por exemplo: você tem Folias de Reis que à meia-noite do dia 6 recolhem a bandeira e só se apresentam no ano seguinte no dia do envio das bandeiras, que é o terceiro domingo do Advento. Agora, você já tem outra tradição que acha que pode, sendo chamada, se apresentar num outro momento. Então, é esta apropriação. E hoje a igreja, ela está muito preocupada de ter o rosto plural, ser a mesma igreja católica, mas afro, brasileira, e não só um modelo ritual eurocêntrico, porque até então, nós rezamos a missa, no missal romano, o mesmo missal que o Papa reza no Vaticano. E Jesus não deixou escrito nenhum missal, não é verdade? Então, nós devemos e podemos ter a nossa expressão própria na forma de celebrar. E acho que isso é a questão da inculturação: é a forma como que a fé ela é apropriada, como que a fé faz cultura. Deus transcende a toda cultura, Deus é Deus no seu mistério, mas ele é captado numa determinada cultura ou por muitas culturas. E, nesse sentido, Deus não tem religião. Nós e que produzimos a religião, entende? Para podermos nos apropriar de algo que seja de Deus. E nesse sentido, a criatividade, a diversidade, é a mais rica possível.

**A** – Daria pra falar, então, que é uma via de mão dupla: que a fé faz cultura e que a cultura constrói uma forma de fé?

**M** – Eu acho que sim, sem dúvida. Eu acho que na formação do catolicismo brasileiro, perdão, na formação da comunidade brasileira o catolicismo está muito presente, de forma também plural. O primeiro movimento missionário já é inculturado. Você tem um Anchieta, por exemplo, que vai aprender a língua dos índios, a própria gramática, o dicionário, tudo isso, o teatro ele centra lá, agora, você vai ter lamentavelmente, sobretudo, infelizmente no Brasil, o lado mais franciscano, que ficou na corte. O que era pra ter sido o contrário. Os jesuítas foram capazes de uma inculturação maior. Agora, os franciscanos ficaram muito ligados à corte. E tiveram inclusive escravos. Eles tentaram reproduzir um catolicismo mais europeu. Mas, como diz Pedro Nava, até o século passado nós tínhamos no Brasil um catolicismo de muita reza e pouca missa, muito santo e pouco padre. Então, isso permitiu o crescimento desse tipo de festa, dessa expressão que está aqui hoje. Então eu acho que nós vivemos um momento em que se supera uma dicotomia, acho que essa é a novidade do momento, entre o que eu chamaria o catolicismo popular e o

catolicismo oficial. O catolicismo oficial, ele chega no Brasil a partir de 1910, por aí. E vêm as congregações religiosas para imprimir as reformas de Trento, que foi no século XV e XVI e olha como chegou atrasado aqui entre nós. E este catolicismo, o catolicismo popular, ele é muito devocional, festeiro, social, devocional, familiar, de muitas rezadeiras, de muitas benzedeiras e essas expressões que estamos vendo. E você tinha o catolicismo oficial. Que era o catolicismo sacramental, da missa dominical, da confissão mensal, batismo dos filhos, e esse catolicismo ele veio caminhando paralelo nas últimas décadas, no último século. E hoje me parece que nós padres e bispos estamos nos despidendo da oficialidade romana, mantendo a mesma fé, mas nos permitindo nos expressar segundo o próprio povo se expressa. E o que eu acho bonito em Valença é que essas pessoas católicas, do catolicismo oficial, vamos dizer, as pessoas que são devotas da missa dominical, da confissão diária, elas conseguem integrar muito bem essa experiência. Por isso que eu acho que é um momento de síntese. Eu não estou vendo resistência nem por parte popular e nem, vamos chamar assim da “elite” da cultura hegemônica e tradicional. Não. Hoje eu acho que a gente vive um momento de fusão. Até porque existe, falando positivamente, muitos encantamentos na religião afro-ameríndia, que vêm de socorro da indigência humana, que a tecnologia moderna, a medicina ocidental não foram capazes de resolver. Então, as benzedeiras muitas vezes são muito mais eficientes que os cirurgiões, os grandes técnicos especialistas. É verdade! Eu tenho ene testemunhos. E no dia 6 certamente você vai ouvir alguém subir lá no palco pra contar: “– No ano passado, quando a bandeira de Reis passou bem na minha casa, a minha mãe estava com câncer e está aqui e Santos Reis abençoou e a minha mãe está curada.”, e ponto final, entende? Daí que eu digo que é uma fé muito enraizada. Então, eu acho que tudo isso tá ajudando a concórdia com isso que está aí. Um grande apreço também pela palavra de Deus, é muito bonito como que hoje eles valorizam a bíblia, mas a bíblia como uma luz para o caminho, como uma palavra de encorajamento, de esperança, não de alienação, entende, de um intelectualismo qualquer que seja.

**A** – Nossa! Quanta coisa. Bom, eu entendo a Folia como um corpo ritual, formado por vários corpos ritualizados. Cada um ali dentro é um corpo ritualizado que forma esse corpo grande, que é cheio de contradição interna. E aí, e queria a sua visão, sem preocupação de explicar muito bem explicado, sua visão pessoal em relação à figura do palhaço dentro da Folia. Porque ele é o mais profano nessa relação religiosa, ele é o que menos tá, ele tá vinculado totalmente ao propósito da Folia, mas ele é um contraponto, ele é sagrado, mas é profano também. E os palhaços aqui têm essa influência muito forte do funk. Então, como é que é isso na sua visão, em relação a essa figura mesmo e como é que é essa relação com, porque a Folia vem com essa missão bíblica e tal e o palhaço pelo menos ele não entra dentro da casa e ele também não deve entrar dentro da igreja, não sei, eu não pude assistir a missa.

**M** – Não. Ele entra dentro da igreja sim.

**A** – Ele entra?

**M** – Entra sem a máscara.

**A** – Sem a máscara?

**M** – É. E até, hoje eu fiquei muito impressionado na missa, que tinham umas crianças como palhaço, na Folia que cantou hoje, tinham algumas crianças. E todo o tempo que eles fizeram a Adoração do presépio, eles permaneceram de joelhos. E eu não teria agüentado ficar tanto tempo de joelhos como eles conseguiram ficar, pra dizer tal coisa. Veja só, essa distinção entre o sagrado e o profano, é um conceito sociológico que precisa ser reelaborado.

**A** – É. Eu, por exemplo, acho que o palhaço é tão sagrado, ele tá ali protegendo a Folia, ele limpa a casa...

**M** – Não. É porque no fundo, o que é a figura do palhaço para as nossas Folias aqui? Eles representam os soldados romanos que foram perseguir Jesus. No fundo, é um grande deboche, porque os soldados não conseguiram matar Jesus. Os soldados, na verdade, fracassaram. Então, eles hoje se apresentam naquilo que na verdade eles se tornaram para a história: palhaços! Palhaços! Então eu vejo que é um deboche. E isso é algo extremamente sagrado, porque isso é um louvor, entendeu? Isto é Deus que desmascara o poder do mundo, o poder autoritário, sabe? Relativiza qualquer prepotência humana. Então, isso acho que tá na figura do palhaço. Então aqui, eu não sei, eu sempre tenho muito cuidado pra trabalhar com estas questões da contradição, eu não vejo. Realmente, cada um assume uma figura sacerdotal, querendo utilizar uma linguagem da sociologia da religião ou da antropologia religiosa, é um ministro religioso o que entoa, o que toca. Cada um tem a sua missão. Eles rezam todos eles, para assumir isso daqui. E, agora, eu creio que eles se complementam, eles se complementam. Eu acho que nada escapa ao mistério. É uma coisa que eu acho também assim fantástica em toda essa questão do sagrado e do profano, é que eu tenho uma dificuldade tremenda de ouvido, eu não sou nada bom para a música; eu não entendo o que eles cantam. E acredito que a maioria do povo também não entende o que eles cantam, mas eles são capazes de congregar 20.000 pessoas num dia de semana; pessoas que trabalharam e que vão trabalhar no dia seguinte. E eu acho que é um pouco a linguagem de Deus, sabe? Que Deus é um pouco esse mistério que se mostra e se esconde, entendeu? E eu acho que as Folias, elas trabalham exatamente o mistério. Ela mostra e ao mesmo tempo ela esconde. E é isso exatamente o que fascina, o que atrai. As pessoas fazem experiência religiosa do mistério. E ao mesmo tempo muito profanas, elas estão na praça! Elas estão na praça!

**A** – Ai Jesus! Acho que eu vou ter que fazer outra tese!

**M** – Eu acho que essas questões são pensamentos livres.

**A** – Porque a minha questão do palhaço é essa, dele ser sempre o contraposto da Folia, mas não, ele tá dentro, ele olha pra gente a faz a gente rir da gente mesmo: “– Ó, aqui, você é isso aqui entendeu?”. E os palhaços de Valença têm uma coisa muito forte, muito unida.

**M** – Agora, você disse um pouco a questão do *funk*, pois é, isso daqui é uma coisa que talvez vá merecer, você chamou a atenção pra isso.

**A** – Porque é o único lugar que eu vi, até como eles chegam, o grito de guerra deles vem trazendo a Folia, ele vem na frente. Os palhaços têm uma quantidade maior que os foliões. Até os próprios foliões ficam meio...né! É um fenômeno daqui de Valença que em Volta Redonda e em todos os lugares que eu passei eu não vi isso.

**M** – Eu não sei, eu precisaria te fazer essas constatações, porque eu não tenho. Eu, de fato, eu observo alguma manifestação do *funk* após a apresentação oficial. No momento que eles vão comemorar, tomar a sua cerveja. E isso eles faziam, geralmente, muito aqui desse lado da igreja.

**A** – (sons do lado de fora) Ó, é o grito de guerra da Folia, tá vendo, eles estão chamando, a Folia vai se apresentar, eles estão chamando a Folia e o grito de guerra: “– Sai do chão, sai do chão a Folia do Fulano”.

**M** – É, mas isso é uma novidade deste ano.

**A** – Não. Da outra vez que eu vim aqui em 2006 tinha já, não sei se tão forte.

**M** – Sinceramente, isso é uma novidade que merecia trabalhar. Porque nós temos trabalhado muito o *hip-hop*, com meninos de rua. Eu tenho conseguido apaziguar as gangues da cidade através do *hip-hop*. Onde a gente descobre que tem uma gangue querendo enfiar a faca na outra. Ele vão atrás e chamam: “– Não, vocês não vão brigar na peixeira não, vocês vão brigar é na dança.”. E a gente dá como prêmio para o vencedor uma caixa de bombom e o segundo um pacote de biscoito. E se tornam amigos, se tornam amigos. Aqui nesse salão do lado da igreja, todos os dias, de segunda a sexta-feira, eu tenho oficinas a noite de *hip-hop*, porque eles querem, a garotada de rua. Então, pode ser que o *hip-hop* como uma coisa mais próxima do *funk* esteja tendo esta repercussão. Mas isso é uma coisa que eu vou observar e conversar na reunião com eles. Isso é fato é uma...

**A** – Até no revirão, na capa, tem muitas imagens que são usadas na roupa de quem tá, no *hip-hop* também, no *funk*: o símbolo da Nike, Bob Marley, que tá na roupa de quem frequenta o baile.

**M** – Agora, ali acontece o seguinte, é um pouco a questão da pobreza, sabe? De não ter os recursos. Porque eles gostariam também que os palhaços estivessem caracterizados. Essa semana teve uma Folia de Reis aqui, ela esteve..., dizem que essa Folia é de Juiz de Fora – MG, não saberia confirmar, eu não vi a Folia, e vários membros de Folia vieram me dizer que eles estavam uniformizados, os palhaços também, todos uniformizados. Isso é um desejo deles. Agora, eles não têm. Então, o que é que eles fazem de capa? Pegam uma toalha do Flamengo, pegam uma toalha da Nike, o que eles acham que têm de mais bonito, eles fazem aquilo da sua capa, entende? Mas não porque seja uma opção cultural. É o visual e, muitas vezes, até levados pelo marketing, entende? É o que tem de melhor ali, entende, eu não sei. Mas eu posso observar isso e voltar a conversar.

**A** – É, dá uma olhada. Tem até o Fabinho, que é um artista popular e pinta essas capas de cetim que os palhaços usam, que eles mandam fazer, pintada à óleo, não deve nem ser uma coisa tão barata e tem: imagem de Nossa Senhora, tem Bob Marley, Che Guevara, tem monstro, tem figura de desenho animado, tem o símbolo da Nike. Cada um...e eles competem pra ver quem tem a capa mais bonita e é feito.

**M** – Agora, há uma crise neste momento, eu estava inclusive, numa das reuniões deste ano, esta discussão foi muito acalorada, porque eles acham que deveriam ter só três palhaços e outros só cinco palhaços e não esta grande quantidade de palhaços. Mas os que colocam muitos palhaços,

eles defendem que ele têm medo que a tradição acabe e que aqueles que são palhaços este ano, no ano que vem poderão assumir uma outra função dentro da Folia. É uma forma de sensibilizar a juventude, as crianças, que estão talvez muito marcadas por essa cultura (a de massa). Talvez seja uma forma de resistência, de sobrevivência dessa expressão cultural. Isso eu precisaria aprofundar.

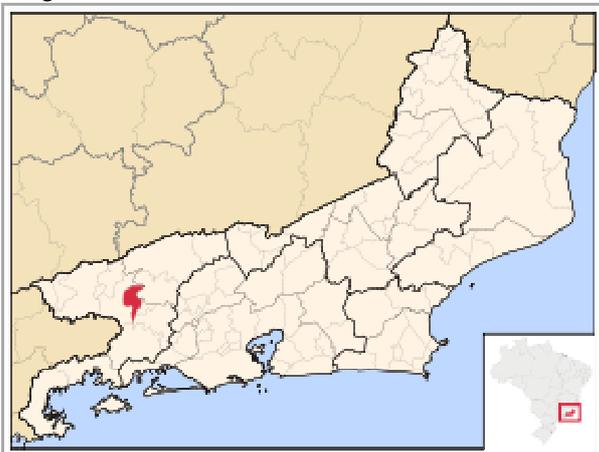
**A** – Bom, obrigada, eu não vou te incomodar mais por causa da hora, mas eu vou voltar.

**ANEXO B – PESQUISA DE CAMPO: JORNADA E ENCONTROS**

- Volta Redonda – RJ, 25 de dezembro de 2007: Natal
- Volta Redonda – RJ, 6 de janeiro de 2008: Dia de Reis
- Volta Redonda – RJ, 20 de janeiro de 2008: Dia de São Sebastião
- Volta Redonda – RJ, 29 de abril de 2008: Festa de Arremate
- São Paulo – SP, 20 de setembro de 2009: X Encontro de Folias de Reis (Revelando – SP 2008)
- Arantina – MG, 27 e 28 de dezembro de 2008: as andanças do mestre Luizinho
- Valença – RJ, 3 e 6 de janeiro de 2009: 38º Encontro de Folias de Reis
- Manuel Duarte – RJ/Ponta das Flores – MG, 4 de janeiro de 2009: 30ª Visita de Santos Reis
- Volta Redonda – RJ, 10 de janeiro de 2009: XI Encontro de Folias de Reis
- Barra Mansa – RJ, 11 de janeiro de 2009: VII Encontro de Folias de Reis
- Palmital – SP, 17 de janeiro de 2009: 55ª Festa de Santos Reis
- Além de ensaios, entrevistas e Folias observadas ao longo do período de jornada.

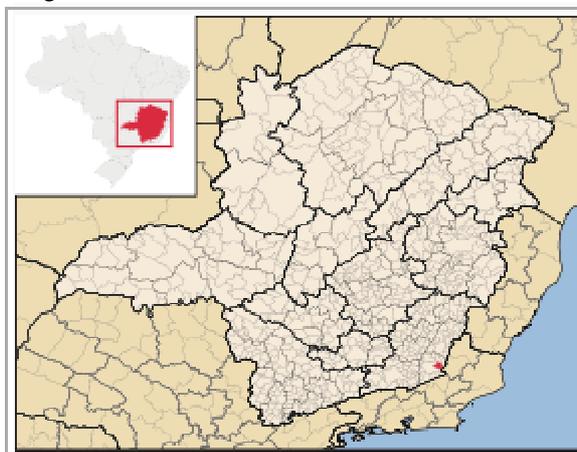
## ANEXO C – IMAGENS

Imagem 1



Mapa – localização de Volta Redonda – RJ

Imagem 2



Mapa – localização de Recreio – MG

Imagem 3



Foto da Jornada de Reis Estrela Moderna do Rio de Janeiro de Miguel, Antônio (tios de Luizinho) junto ao amigo Santinho. Na foto, Luizinho aparece à direita vestido de palhaço.

Imagem 4



Instrumentistas afinando os instrumentos. Violão (ao fundo), viola – Devanil (dir.) e sanfona – Candó (esq.). Foliões em jornada em Volta Redonda – RJ no Natal, 25/12/07.

Imagem 5



Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda durante o giro visitando uma casa de devoto em Volta Redonda, no Dia de Reis, em 06/01/08.

Imagem 6



Palhaços da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda durante o giro em Volta Redonda, no Dia de Reis, dia 06/01/08. Palhaços da esquerda para direita: Detinho (Deusdete), Cigano (Davi), Águia (Maxwel) e Profecia (Willian).

Imagem 7



Palhaço Profecia (Willian) durante o giro do Dia de São Sebastião, em Volta Redonda, em 20/01/08.

Imagem 8



Corredor da casa de Paulo (bandeirero). Ao fundo, sala da Folia de Reis, com o altar, onde estão guardados os instrumentos musicais e objetos rituais da Folia.

Imagem 9



Sala da Folia de Reis com altar dentro.

Imagem 10



Altar da Folia de Reis. À direita, a bandeira de São Sebastião e à esquerda, a bandeira de Santos Reis.

Imagem 11



Yasmin e Monique, instrumentistas da Jornada de Reis Estrela moderna de Volta Redonda.

Imagem 12



Carol fardada de palhaço na Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda.

Imagem 13

Imagem 14



À esquerda Candó (sanfoneiro) e à direita Devanil (vieleiro), instrumentistas da Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda



Mestre Luizinho vestindo a farda rodada de palhaço durante a Festa de Arremate em Volta Redonda – RJ, em 29/04/09.

Imagem 15



Mestre Luizinho vestindo a farda rodada de palhaço durante a Festa de Arremate em Volta Redonda – RJ, em 29/04/09.

Imagem 17

Imagem 16



Mestre Luizinho vestindo a farda rodada de palhaço durante a Festa de Arremate em Volta Redonda – RJ, em 29/04/09.

Imagem 18



Luizinho fardado de palhaço durante a Festa de Arremate em Volta Redonda – RJ, em 29/04/09.



Dona Luíza, sogra do mestre folião Piola, em sua casa em Arantina – MG.

Imagem 19



Jornada de Reis Estrela Moderna de Volta Redonda realizando o giro acompanhada por uma multidão, no dia 27/12/08, em Arantina – MG.

Imagem 20



Palhaços de Valença – a influência de elementos do universo do *funk*. Valença – RJ, 03/01/09.

Imagem 21

Imagem 22



Palhaços de Valença no momento da chula. Valença – RJ, 03/01/09.



Missa pregada por Pe. Medoro junto às Folias em Valença – RJ, no Dia de Reis, em 06/01/09.

Imagem 23

Imagem 24



XI Encontro de Folia de Reis de Volta Redonda, em 10/01/09.



Detalhe das ofertas e pedidos agregados à bandeira do mestre Sr. Geraldo, portada pelo devoto Adriano Felício Romero de Campará – PR, durante a 55ª Festa de Santos Reis em Palmital –SP, em 17/01/09.

Imagem 25

Imagem 26



Catirina na roda durante a 28ª Visita de Santos Reis em Manuel Duarte – RJ – Folia de Reis Resposta do Oriente Jesus Vivo do mestre André Brasilino de Juiz de Fora – MG, em 07/01/07



Palhaço Cocó (Júlio) de farda rodada no VII Encontro de Folias de Vista Alegre–BM, em 11/01/09.

Imagem 27



Palhaço Cocó (Júlio) de farda rodada no VII Encontro de Folias de Vista Alegre–BM, em 11/01/09.

Imagem 28



Palhaço com farda de farrapo – Jornada do Mestre Joãozinho – XI Encontro de Folias de Reis, Volta Redonda, 10/01/09.

Imagem 29



Bastião (criança) na 58ª Festa de Reis de Palmital – SP, em 17/01/09.

Imagem 30



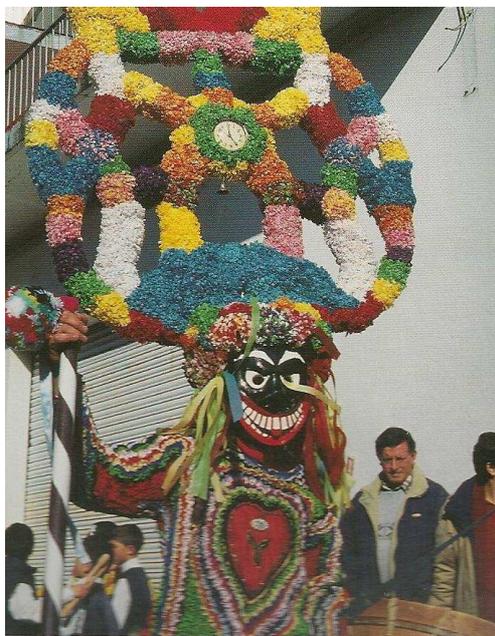
Palhaço de Valença com revirão (capa) com a imagem de N. S. Aparecida durante o 38º Encontro de Folia de Reis de Valença, em 03/01/09.

Imagem 31



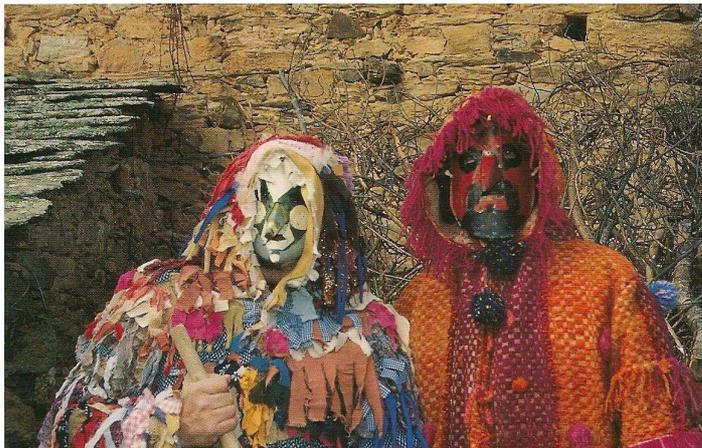
Palhaço da Folia de Juiz de Fora – MG durante a 30ª Visita de Santos Reis em Manuel Duarte – RJ, em 04/01/09.

Imagem 32



Boteiro – Portugal.

Imagem 33



Caretos – Portugal.

Imagem 34



Caretos portugueses com tenazes articuladas.

Imagem 35



Caretos de Aveleda – Portugal.

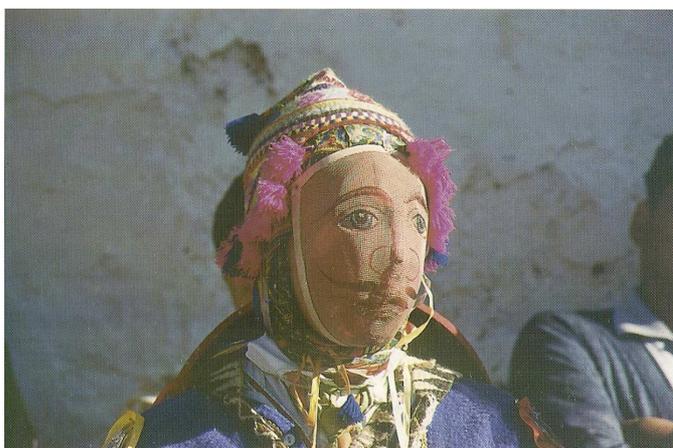
Imagem 36



Bate-Bola do grupo Descontrole com o tema de São Jorge, durante o carnaval de rua de 2009 no bairro de Irajá, Rio de Janeiro.

Imagem 37

Imagem 38

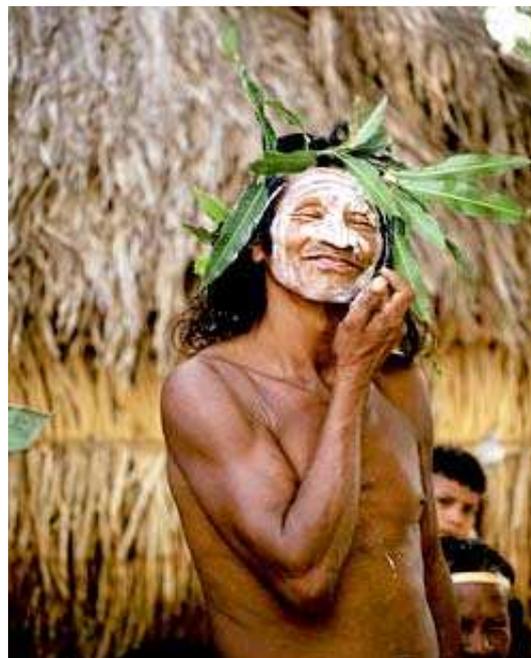


Máscara peruana de malha metálica da “Comparsa del K’achampa”. Julho de 1990. Paucartambo – Cuzco.  
Foto: Gisela Canépa K.

Imagem 39



*Negrito* de Huánuco adorando o menino Jesus.  
(foto extraída do site <http://www.webhuanuco.com>,  
visitado em 31/05/09 às 16:10h.



O palhaço *Hotxuá* da tribo dos índios krahô,  
no Tocantins – pintura e adereço. (foto  
extraída do site <http://www.revistamoviola.com>.

Imagem 40



Mascarado africano dançando durante o ritual realizado no  
Festival de máscaras “Fête de Masques” em Guéré – África.

**Fotos:** Aressa Rios, Celeste Silveira, Thiago Silva, Lúcia Beatriz e Fábio Rios.

**ANEXO D – DVD**