

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

ROGERIO LOPES DA SILVA PAULINO

**O ATOR E O FOLIÃO**  
**NO JOGO DAS MÁSCARAS DA FOLIA DE REIS**



Tese apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas, para  
obtenção do Título de Doutor em Artes.  
Área de concentração: Artes Cênicas.  
Orientadora: Prof (a). Dr (a) Verônica Fabrini  
Machado de Almeida

CAMPINAS  
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P284a	<p>Paulino, Rogerio Lopes da Silva. O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis. / Rogerio Lopes da Silva Paulino. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Verônica Fabrini Machado de Almeida. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Máscaras. 2. Folia de Reis. 3. Cultura popular. I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	--

Título em inglês: “The actor and the performer “folião” on the mask games of the “Folia de Reis”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Mask ; Folia de Reis ; Popular culture.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria de Lourdes Rabetti.

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Mariana de Lima Muniz.

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Grácia Maria Navarro

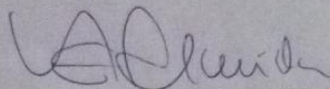
Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes.

Data da Defesa: 06-01-2011

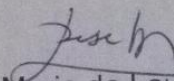
Programa de Pós-Graduação: Artes.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

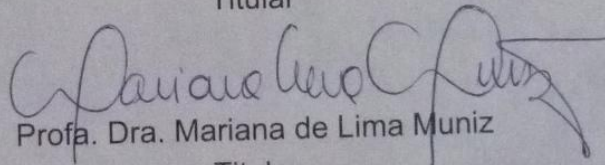
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Rogério Lopes da Silva Paulino - RA 40142 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



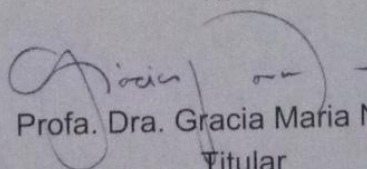
Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida  
Presidente



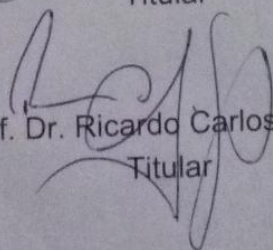
Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti  
Titular



Profa. Dra. Mariana de Lima Muniz  
Titular



Profa. Dra. Gracia Maria Navarro  
Titular



Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes  
Titular

*Dedico esta tese aos Santos Reis e a meu avô José Lopes Paulino,  
que se encantou muito antes que eu pudesse ouvir o toque de sua  
viola.*

## Agradecimentos

Viva os Santos Reis e a Estrela da Guia! Viva!

Viva meu pai, Sebastião Lopes Paulino, e minha mãe, Maria Edite da Silva Paulino, que carinhosamente me orientam nestas jornadas da vida. Viva meus irmãos Vagner e Renata, pelo carinho e presença importante em minha vida.

Viva mestre Bejo, Dona Marilda, Leandro e toda sua família! Viva Landinho e todos os foliões da Folia de Reis de Matozinhos (MG).

Viva Dona Maria Estela e toda sua família! Viva Seu Jovil, Dona Jorgina e todos os foliões das Falias de Reis de Fidalgo (MG).

Duas famílias, duas Falias, que generosamente me acolheram em seus lares e me orientaram no caminho da *estrela guia*.

Viva Seu Dulcino Gasparelo e a sua Folia. Viva o saudoso Palhaço Gigante e todos os palhaços e foliões que conheci durante os Encontros de Folia de Reis de Muqui (ES).

Viva a professora Verônica Fabrini, pelo seu olhar sensível para a pesquisa, e o saudoso professor Rubens Brito que, em momentos diferentes, me orientaram no caminhar deste doutorado. Viva!

Viva o professor Paulo Raposo do ISCTE, que generosamente supervisionou meu estágio de doutoramento em Lisboa.

Viva a professora Léa Perez (UFMG) que, atentamente, guiou meus primeiros passos na pesquisa acadêmica.

Viva o professor e diretor Fernando Linares (UFMG) que, sabiamente, me guiou no caminho da máscara teatral.

Viva Ana Caldas, Renata Lima, Carolina Laranjeiras, Ricardo Ikler, Elisa Belém, Flávia Pires e Eberth Guimarães. Queridos amigos que gentilmente contribuíram com esta tese, lendo e debatendo muitos dos seus capítulos.

Viva Alan Sílvio, pelas precisas observações e incontáveis provocações sobre a pesquisa e por ter me apresentado a trilha do Dhama.

Viva Alice Vilela, que, por diversas vezes, apontou-me preciosos caminhos, entre eles o de Portugal.

Viva todos os amigos da equipe do espetáculo *Sereno da Madrugada – A folia dos*

*mascarados*, que toparam se aventurar comigo madrugadas a dentro *batendo folia*: Eberth Guimarães, Simone Sales de Alcântara, Teresa do Carmo, Sérgio Pererê, Marcelo Xavier, Wesley Moura, Luiz Alberto, José Carlos Lucas e Galha Seca.

Viva todos os inúmeros alunos que participaram das oficinas e disciplinas que ministrei durante a pesquisa.

Viva os professores Eusébio Lobo, Grácia Navarro, Cassiano Sydow e Mariana Muniz por seus atentos comentários durante a qualificação.

Viva toda equipe do Evoé Teatro Escola de Lisboa, pelo convite para ministrar os *cursos de verão* e pela convivência sempre tão agradável.

Viva os grupos de teatro Trapizomba e Próximo do Real da cidade de Rio Pardo de Minas, Pirraça em Praça da cidade de Fruta de Leite e Máscaras da cidade de Guaranésia, pelas parcerias nas oficinas.

Viva o grupo Barracão Teatro (Tiche Vianna e Ésio Magalhães) e a toda equipe do projeto *A dramaturgia da máscara* por terem me aceitado como ator pesquisador e pela rica troca de experiências, Aldiane Dalla Costa, Melissa Lopes, Alice Possane, Gabriel Bodstein e Darko Magalhães.

Viva Renata Meira do Dpto. de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, pelo convite para ministrar oficina.

Viva o Teatro Universitário da UFMG, local em que me formei e que sempre se manteve de portas abertas para receber atividades desta pesquisa em diversos momentos do processo.

Viva a CAPES pela bolsa sanduíche e a FAPESP pela bolsa de Doutorado Direto, sem as quais teria sido impossível ter me dedicado tanto a esta pesquisa.

Viva a Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, que forneceu os recursos para a primeira etapa da pesquisa.

Viva Anne-Claire, Hugo Brito, Rita Silva, Cinira Macedo e Diogo Alexandre, pessoas de além mar, muito especiais.

Viva meus queridos amigos: Anne Binder, Lídia Quadros, Flávio Silvano, Vinicius Torres, Elisa Rossin, pela presença constante.

**VIVA!**

*A máscara é o incentivo do poeta.*

Ancelmo dos Santos (Palhaço Saré)

## RESUMO

Esta tese constitui-se num estudo sobre as máscaras tradicionais da cultura popular brasileira e a sua apropriação para o trabalho técnico e criativo do ator com enfoque no universo dos mascarados presentes nas Folias de Reis de Fidalgo e Matozinhos, em Minas Gerais. A motivação inicial da pesquisa que deu origem a esta tese partiu da constatação de que apesar de haver uma grande quantidade de máscaras em diversas manifestações da cultura popular brasileira, como as Folias de Reis, elas dificilmente são utilizadas de forma sistemática na cena teatral. A intenção foi verificar como os “modos do atuar as máscaras” e os “modos do pensar o mascaramento” nas manifestações da cultura popular brasileira poderiam contribuir para o campo de pesquisa sobre atuação com a máscara teatral. Para isso, proponho um diálogo entre os saberes tradicionais de manifestações como as Folias de Reis e os saberes formais do campo das artes cênicas e da antropologia, para pensar questões relacionadas à tradição e criação, arte e devoção, agência e simbolização, no intuito de que sejam estabelecidos pontos de aproximação e distanciamento entre estes dois universos. Acompanha a tese um DVD com dois documentários sobre os principais grupos estudados, além de imagens de Folias de Reis brasileiras e de manifestações mascaradas portuguesas e espanholas.

Palavras-Chave: Máscara, Folia de Reis, agência, manifestação tradicional.



## ABSTRACT

*The actor and the performer “folião” on the mask games of the “Folia de Reis”*

Rogério Lopes da Silva Paulino

Tutor: Dr. Verônica Fabrini Machado de Almeida

This Thesis presents a study about traditional masks of the popular Brazilian culture and its' appropriation to the technical and creative work of the actor. The research was focused on the universe of the masked performers of the Folia de Reis in Fidalgo and Matozinhos, Minas Gerais. The research first impulse that resulted in this Thesis began with the verification that even if there are a great amount of masks in diverse Brazilian popular culture performances such as Folia de Reis, they are rarely systematically used on theatre performances. The purpose was to verify how the “ways to perform masks” and the “ways of thinking masking” in the Brazilian popular culture performances could contribute to the field of research on acting theatre mask. In order to do this, I present a dialogue between the Folia de Reis' traditional knowledge and the formal knowledge of the performing arts and anthropology fields of studies. By presenting such a dialogue, my intentions are to reflect about questions related to tradition and creation, art and devotion, agency and symbolization, having the purpose to establish points of approximation and distance between those universes. It is attached to this Thesis a DVD with two documentaries about the mainly studied groups, images of Brazilian Folia de Reis and Portuguese and Spanish performance masks.

Key-words:

Mask, Folia de Reis, agency, traditional performances

## SUMÁRIO

### PRÓLOGO

No sereno da madrugada	01
------------------------	----

### INTRODUÇÃO

Os estudos sobre as máscaras populares e as Folia de Reis	14
Três jornadas em sete capítulos	18

### PRIMEIRA JORNADA – O ESTRANHAMENTO

#### O encontro de um ator com os foliões mascarados

<b>CAPÍTULO 1 – O transitar...</b>	22
1.1 - Pela infância dos mascarados	22
1.2 - Do terreiro de casa ao palco	28
1.3 - Do teatro à Folia de Reis	33
<b>CAPITULO 2 – Tradição e inovação</b>	44
2.1 - Do couro ao látex	44
2.2 – Romantismos	57
2.3 - Aprender a aprender o conhecimento tradicional	61
<b>CAPÍTULO 3 – Arte, brincadeira e devoção</b>	67
3.1 - A (des) mistificação da máscara	67
3.2 - Por que os foliões não falam em arte?	77
3.3 - A diabolização da máscara no ocidente	81

### SEGUNDA JORNADA – A IMERSÃO

<b>A graça das máscaras da Folia de Reis para um folião</b>	87
<b>CAPÍTULO 4 – Excertos de um processo ritual</b>	88
4.1 - <i>A promessa e a cena verdadeira</i>	89
4.2 - <i>A Viração</i>	92
4.3 - <i>Bater Folia</i>	96
4.4 - <i>Foliões, vassalos e donos da casa</i>	98
4.5 - <i>O Protocolo</i>	100
4.6 - <i>O banquete</i>	102
4.7 - <i>Capinar o terreiro: o realismo grotesco</i>	103

<b>CAPÍTULO 5 – As máscaras e o mascaramento</b>	
5.1 - A Caracterização dos Santos Reis	110
5.1.1 - <i>As fardas</i>	110
5.1.2 - As máscaras de Fidalgo	111
5.1.3 - As máscaras de Matozinhos	120
5.2 - Algumas noções de mascaramento	122
5.2.1 - <i>Dançar as máscaras</i> - A agência das máscaras sobre o corpo dos foliões	122
5.2.2 - <i>O mascarado</i> - Uma entidade cambiante	126
5.2.3 - <i>Fardar</i> – (In) vestir-se de uma perspectiva	132
5.3 - Palhaços e bastiões: Arbitrariedade das máscaras	135
<b>TERCEIRA JORNADA – A CONFLUÊNCIA</b>	
<b>A graça das máscaras da Folia de Reis para um ator</b>	145
<b>CAPÍTULO 6 - Atores “não foliões” no jogo das máscaras da Folia de Reis</b>	146
6.1 - Primeiras aproximações	146
6.1.1 - Estratégias de abordagem	146
6.1.2 - A feiúra das máscaras	149
6.1.3 - <i>O ator que veste a máscara ou é a máscara que veste o ator?</i>	152
6.1.4 - As “técnicas do corpo” a serviço da máscara	158
6.2 - Reelaboração técnica do conhecimento tradicional dos foliões	163
6.2.1 - <i>O pau de palhaço</i> (bastão) e a construção de uma corporeidade	163
6.2.2 - Os estímulos sonoros e a sustentação de um fluxo	171
6.2.3 - As rimas e o duelo de versos	177
6.2.4 - <i>Dançar conforme o figurino</i>	179
<b>CAPÍTULO 7 - O arremate</b>	185
7.1 - O encantamento das máscaras	185
7.2 - <i>Da anunciação à despedida</i>	197
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	201
<b>ANEXOS</b>	213

## **PRÓLOGO**

### **No sereno da madrugada**

Foi no sereno da madrugada que boa parte da pesquisa que deu origem a esta Tese foi realizada. No sereno de várias madrugadas na Companhia de Santos Reis, como também são chamadas as Folias de Reis.

Na companhia dos vários foliões que, generosamente, me acolheram e aceitaram que eu os acompanhasse em suas *jornadas*, noite adentro, de casa em casa, *fazendo a representação daqueles Três Reis Magos do Oriente*.

Essa aproximação do universo tradicional das Folias de Reis se deu em função de um desejo de experimentar, enquanto ator, as máscaras das Folias de Reis num espetáculo teatral de rua, que começou a ser ensaiado em janeiro de 2003 e estreou no ano seguinte, em Belo Horizonte, com o nome de *Sereno da madrugada – A Folia dos mascarados*.

Foi, portanto, nestes serenos, em companhia de outros atores, músicos, diretores e foliões, que se deu minha iniciação ao conhecimento tradicional sobre as máscaras da Folia de Reis. Um conhecimento que, por ser eminentemente prático, exigiu-nos, enquanto equipe de criação, que buscássemos uma compreensão corporal da natureza das máscaras. À medida que vivenciávamos a Folia de Reis em nossos corpos, durante o trabalho de campo, nossa sensibilidade para perceber aquele universo ia aumentando. Assim como também durante os ensaios, em que buscávamos construir um repertório de ações para cada máscara observada, que posteriormente seria utilizada no espetáculo.

Este por sua vez, não é o resultado desta pesquisa, mas sim, o ponto de partida para as questões que deram origem a esta Tese, que pretende, agora, fazer o leitor adentrar no universo *das* máscaras da Folia de Reis.

Foi o *Sereno da Madrugada* que fez com que eu alterasse a forma como me relacionava com o conhecimento tradicional dos foliões. Se antes me interessava pelo que as máscaras da Folia tinham de parecido com as máscaras teatrais, passei a me interessar pelo que elas tinham de diferente. Não pela diferença em si, mas por aquilo que elas tinham de peculiar e que me parecia trazer contribuições relevantes para ampliar as perspectivas sobre o fazer e o pensar a máscara no teatro.

## INTRODUÇÃO

Esta Tese constitui-se de um estudo sobre o jogo das máscaras das Folias de Reis de Fidalgo e Matozinhos, em Minas Gerais. Embora o caráter descritivo predomine, em função de um esforço para caracterizar as máscaras e a ação dos mascarados, há uma preocupação teórica com a identificação das noções de mascaramento presentes nesta manifestação tradicional da cultura popular brasileira. O principal objetivo é verificar como os conhecimentos tradicionais dos foliões podem dialogar com outras abordagens da máscara no teatro ocidental.

Desde os primórdios da colonização, o tema da visitação dos Reis Magos, que fundamenta as Folias de Reis, se encontra presente em nossas celebrações litúrgicas. Além de ter servido de inspiração para a primeira encenação teatral de que se tem notícia no Brasil, realizada pelo Jesuíta José de Anchieta em 1561 (Cf. SILVA, 2006), serviu também de inspiração para diversas outras manifestações populares no Brasil e na América Latina. As Pastorinhas, que ocorrem em todo país, e o Cavalo Marinho, presente em Alagoas e Pernambuco, são dois bons exemplos (Cf. ANDRADE, 1982, ACSELRAD, 2002, OLIVEIRA E, 2006 e OLIVEIRA M 2006). No Maranhão, existe ainda uma manifestação popular bastante parecida com as Folias, mas que recebe o nome de Caretas (Cf. CORREIA, 1977) e em alguns estados do nordeste podemos encontrar os chamados Reisados de Caretas (Cf. OSWALD, 2007). Para o restante da América Latina, poderia citar o caso da Colômbia, onde ocorre a *Escenificación de los Reyes Magos* (Cf. CÓRDIVA, 1982) e da Argentina, onde ocorre a *fiesta de San Baltasar* (Cf. CIRIO, 2003).

Nas Folias de Reis são realizadas jornadas de horas e, às vezes, de dias a fio, em que um grupo de foliões vai de casa em casa à procura da manjedoura, lugar onde nasceu o Menino Jesus. Os Santos Reis chegam mascarados e, ao invés de ouro, incenso e mirra, oferecem rezas, cantos e danças aos moradores. Estes, por sua vez, se relacionam com os mascarados enquanto entidades sagradas e, simultaneamente, são capazes de estabelecer diálogos com o folião que está sob a máscara sem que isso constitua um problema para o bom andamento do processo ritual. Estes e outros fenômenos de natureza similar indicam a presença de algumas noções sobre o mascaramento nas Folias de Reis

que se diferenciam daquelas encontradas, em geral, no teatro ocidental. No decorrer da Tese, veremos como as máscaras da Folia de Reis não são apenas diferentes plasticamente das máscaras teatrais, como também são diferentes na maneira de serem utilizadas e, principalmente, de serem pensadas pelos foliões.

A fim de evitar que manifestações, como as Folias de Reis, sejam submetidas a um modelo reducionista do teatro ocidental, como nos alerta Pavis (1999), procurei estabelecer um diálogo o mais horizontal possível entre o universo das máscaras da Folia de Reis e o universo das máscaras no teatro ocidental. Por isso, as noções sobre o mascaramento, tanto teóricas, como práticas, foram valorizadas assim como elas aparecem no contexto das Folias de Reis, prioritariamente a partir das idéias expressas no discurso dos foliões. Eles costumam utilizar expressões diferentes daquelas empregadas no teatro para descrever elementos que podemos chamar de cênicos. É o caso de expressões como *fardar*, maneira como os foliões se referem ao ato de usar o conjunto formado pela máscara e a *farda*, que, no teatro, corresponderia ao figurino; ou da expressão *careta*, que, algumas vezes, aparece no lugar da palavra máscara. Por outro lado, veremos que nem sempre, expressões muito comuns no meio teatral, como *representação* e *imitação*, são compreendidas da mesma forma pelos foliões. Constatações que vão auxiliar bastante na caracterização da natureza do seu ofício, enquanto mascarados.

Para obter êxito na compreensão dessas e de outras noções e práticas, que serão abordadas no decorrer da Tese, foi fundamental a realização do trabalho de campo iniciado em 2003, em função da montagem do espetáculo *Sereno da Madrugada – A Folia dos mascarados*<sup>1</sup>, e que continuou após meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, em 2005<sup>2</sup>. Desde então, acompanho os grupos de Folia de Reis de Fidalgo e Matozinhos, sobretudo nos meses de dezembro e janeiro, quando ocorrem as suas principais atividades rituais<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Nesse espetáculo trabalhei em conjunto com os atores Eberth Guimarães e Simone Sales de Alcântara. A direção ficou a cargo de Fernando Linares, o diretor musical foi o músico Sérgio Pererê, o figurinista foi Marcelo Xavier e os músicos Wesley Moura, Luiz Alberto, José Carlos Lucas e Galha Seca executavam a trilha ao vivo. Este espetáculo foi uma realização do grupo Oficina de Peripécias Teatrais, do qual era diretor.

<sup>2</sup> Em 2005, ingressei no Mestrado em Artes na UNICAMP, que não foi concluído, porque fui transferido para o Doutorado Direto no exame de qualificação, em dezembro de 2006.

<sup>3</sup> Fidalgo é um dos primeiros povoados de Minas Gerais. Suas origens remontam à bandeira de Fernão Dias,



Figura 1 – Mapa da Região Metropolitana de Belo Horizonte.

Fonte: DER-MG.

Neste período participei também de alguns encontros de Folias nas cidades mineiras de Belo Horizonte e Contagem, nos quais tive contato com aproximadamente

em 1694. É um dos principais distritos de Pedro Leopoldo, cidade localizada a 40 km ao norte de Belo Horizonte, com aproximadamente 59.054 habitantes. Na divisa de Fidalgo, situa-se a cidade de Matozinhos, que possui aproximadamente 34.789 habitantes. Estas cidades se encontram na direita alta do mapa acima.

quarenta grupos. E na cidade de Muqui, no Espírito Santo, onde estive, por duas vezes, num encontro com mais de oitenta grupos de Folias capixabas, cariocas e paulistas. Particpei, ainda, por diversas vezes, de atividades das Folias das cidades mineiras de Santa Luzia, Matozinhos, Pedro Leopoldo e Lagoa Santa, acompanhando *jornadas* de até trinta e seis horas de duração ininterruptas.

É importante destacar que a experiência proporcionada pelo trabalho de campo foi fundamental para que pudessem ser acessadas dimensões mais profundas do conhecimento contido nas Folias de Reis, que não se encontram aparentes. Principalmente porque, nestas manifestações, o ato de não falar sobre os procedimentos técnicos, por exemplo, é visto quase como uma etiqueta, dando a falsa idéia de que os conhecimentos tradicionais seriam fruto de um legado natural repassado quase de forma espontânea (Cf. Rabetti, 2000).

\*\*\*

A análise das informações e impressões coletadas e a compreensão das experiências vivenciadas durante a pesquisa foram realizadas com auxílio de referências bibliográficas de autores, não só do teatro, mas também da antropologia. Recorri a antropólogos com abordagens teóricas que dialogam com o campo das artes, sobretudo em relação aos objetos e às formas espetaculares produzidos fora de contexto eminentemente artístico.

Uma das importantes referências foi o antropólogo e biólogo Gregory Bateson (1976) que, em alguns de seus trabalhos, mostra-se interessado em saber que elementos constitutivos de uma obra de arte poderiam ser percebidos independente de barreiras culturais. Para identificá-los, este autor procura averiguar quais as informações psíquicas importantes estão presentes num objeto de arte, que prescindem do que eventualmente estes objetos representam. Ele se pergunta sobre o que estaria implícito no estilo, nos materiais, na composição, no ritmo e em todos os demais elementos. Segundo ele, os leões de bronze da “Trafalgar Square”, uma famosa Praça de Londres, mesmo que fossem águias ou bulldogs, continuariam portando a mesma mensagem sobre o império e as premissas



culturais da Inglaterra no século XIX. Porém que diferença haveria em sua mensagem se eles fossem feito de madeira e não de bronze?

Para Bateson (1976, p.157) o que interessa é que:

O código mediante ao qual os objetos ou pessoas (ou seres sobrenaturais) percebidos se transformam em madeira ou pintura constituem uma fonte de informação sobre o artista e sua cultura. (...) Minha pergunta, pois, versa, não sobre o significado da mensagem codificada, senão sobre o significado do código elegido<sup>4</sup>.

Como o interesse central dessa Tese está em verificar como o conhecimento tradicional dos foliões pode dialogar com o conhecimento teatral dos atores, no que diz respeito à atuação com a máscara, as considerações de Bateson (1976) sobre o que a arte pode comunicar em diferentes contextos culturais, foram bastante esclarecedoras. Especialmente aquelas dedicadas à noção de *graça*, por oferecerem uma instigante possibilidade de diálogo com a forma como essa mesma noção aparece nas Folias de Reis.

Ao dizer que uma ação dos *mascarados* teve ou não *graça*, um folião pode estar se referindo tanto à capacidade do *mascarado* de ser engraçado como de despertar interesse nas pessoas presentes. Ou seja, é uma das formas recorrentes dos foliões qualificarem a performance dos *mascarados*. Para Bateson (1976, p. 155): “A arte é uma parte da busca da *graça* levada a cabo pelo homem: algumas vezes, seu êxtase e seu êxito parcial; algumas vezes, seu furor e sua agonia no fracasso. (...) Não há dúvida, de que cada cultura possui suas espécies características de *graça*”.<sup>5</sup>

De acordo com Bateson, quando a arte é capaz de expressar algo como a *graça*, essa expressão seria percebida independente de barreiras culturais. Seria como na natureza, argumenta Bateson (1976: 156), “(...) a *graça* física dos gatos é profundamente diferente da *graça* física dos cavalos, e no entanto, um homem que não tem a *graça* física de nenhum

---

<sup>4</sup> Original em espanhol: “El código mediante el cual los objetos o personas (o seres sobrenaturales) percibidos se transforman en madera o pintura constituye una fuente de información sobre el artista y su cultura. (...) Mi pregunta, pues, versa, no sobre el significado del mensaje codificado, sino sobre el significado Del código elegido” (Bateson, 1976, p.157).

<sup>5</sup> Original em espanhol: “El arte es una parte de la búsqueda de la gracia que lleva a cabo el hombre: algunas veces, su éxtasis y su éxito parcial; algunas veces, su furor y su agonía en el fracasso. (...) A no dudar, cada cultura tiene sus especies características de gracia” (Bateson, 1976, p. 155).

deles dois, pode avaliar a de ambos”<sup>6</sup>. Mas segundo ele, para que essa *graça* se manifeste é preciso que os elementos constituintes da obra perfaçam uma totalidade integrada dos múltiplos níveis mentais, que teria como extremos, o consciente e o inconsciente.

Já na Folia de Reis de Matozinhos, Landinho, assim descreve o seu ofício de folião,

*Tem Folia que dança demais, mas se perguntar os nomes dos Reis vai responder Zé, João e Joaquim. (...) tem muita gente que tem medo da nossa Folia, eles sabem que nós somos bem preparados. (...) Folia é igual a futebol profissional, se colocar um que não tá treinado não fica bom. Não completa o terno. Aí não tem graça (...). Tem que ter cabelo no coração, se não tiver a gente põe cabelo no coração dele.*

Sem querer esgotar os diversos sentidos que a expressão *ter cabelo no coração* pode sugerir, se considerarmos que o cabelo nasce na cabeça, região do raciocínio, esta expressão talvez esteja indicando a necessidade de que o folião pense mais com o coração. Esta proposição se aproxima de modo curioso da afirmação feita por Bateson (1976, p. 156), de que “para alcançar a *graça*, as razões do coração tem que ser integradas com as razões da razão”.

Em toda obra de Bateson, de acordo com Otávio Velho (2001, p.137), é possível perceber como ele acredita que “as propriedades não são das coisas em si, nem estão nelas; são apenas diferenças, e só existem em relação”. De fato, podemos perceber uma recorrente abordagem relacional na obra de Bateson (1993), que acredita, por exemplo, que uma mão não é um conjunto de dedos, mas o conjunto das quatro relações que se estabelecem entre eles. Foi essa perspectiva relacional com que Bateson desenvolve seu argumento que me levou a abordar as máscaras da Folia de Reis, não como objeto, mas com um conjunto de, no mínimo, duas relações: a que se estabelece entre a máscara e quem a utiliza e deste, com quem a vê sendo utilizada.

Há uma série de outros autores que procuram pensar a máscara para além do objeto. Emigh (1996, p.7), ao estudar uma série de máscaras asiáticas, acredita que “ (...)

---

<sup>6</sup> Original em espanhol: “(...) la gracia física de los gatos es profundamente diferente de la gracia física de los caballos, y sin embargo un hombre que no tiene la gracia física de ninguno de ellos dos puede evaluar la de ambos” (Bateson, 1991, p.156).

em muitas regiões do mundo não ocidental, a tendência é olhar a máscara como um instrumento de revelação, que dá forma ao inefável e proporciona um nexos entre o indivíduo e as forças determinadas socialmente que modelam o senso individual das potencialidades humanas”<sup>7</sup>. Barcelos Neto (2006, p. 190), ao estudar as máscaras dos índios Wauja no Alto Xingu, observou que “é bastante complicado dizer que as máscaras são objetos, talvez de um ponto de vista museológico e mercadológico elas o sejam. Estrutura anatômica e instrumental, as máscaras são também um problema da alma”.

Este último autor em especial, se apóia numa perspectiva teórica, que aparece, sobretudo, em alguns estudos de antropologia da arte, dos quais Gell (1998) é uma das referências importantes e que também influenciou bastante nas reflexões desta Tese. Esse autor se recusa a discutir a arte em termos de símbolos e de significados.

No lugar da comunicação simbólica eu coloco toda a ênfase no agenciamento, na intenção, na causação, no resultado e nas transformações. Vejo a arte como um sistema de ação, que se preocupa em mudar o mundo, ao invés de tratá-la como um esforço de codificar simbolicamente as proposições sobre ele (GELL, 1998, p.6)<sup>8</sup>.

Gell (1998) propõe que uma antropologia da arte deve se dedicar ao estudo das relações sociais na vizinhança dos objetos que seriam mediadores de agenciamento social, ou seja, ele considera que os objetos podem ser tratados como pessoas. Gell (1998) está declaradamente inspirado na “economia da dádiva” proposta por Mauss (2003), segundo o qual, os artefatos são parte destacada das pessoas no processo de transação cerimoniais. No entanto, seu avanço está em propor que, os objetos de arte podem ser considerados como pessoas, independente de estarem situados em processos de transação ou não, ou em economias do dom ou da mercadoria.

Os objetos de arte seriam capazes, não só de exercer agência social, como poderiam ter sua perspectiva agentiva alterada de acordo com o contexto em que estão

---

<sup>7</sup> Original em inglês: “(...) in many areas of the non-Western world, the tendency is to regard the mask as an instrument of revelation, giving form to the ineffable and providing a nexus between the individual and those communally defined forces that shape one’s sense of human possibilities” (Emigh, 1996, p. 7).

<sup>8</sup> Original em inglês: In place of symbolic communication, I place all the emphasis on agency, intention, causation, result, and transformations. I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it (Gell, 1998, p. 6).

inseridos. Segundo ele, os tipos de agência atribuída a um objeto de arte são inerentemente e irredutivelmente sociais. Um objeto de arte nunca emerge como agente, exceto em um contexto social mais específico. Ou seja, um talismã só tem poder dentro do seu contexto de origem, assim como um quadro de um pintor adquire valor apenas dentro de determinado contexto artístico.

Com isso, Gell pretende avaliar a produção daquilo que poderia ser considerado arte, mas que não fora produzido em um contexto estritamente artístico, da mesma maneira que ele avalia os objetos de arte da sociedade ocidental. Esse autor evita, assim, utilizar o conceito de estética, pois segundo ele, o desejo de ver a arte de outras culturas esteticamente nos diz mais sobre nossa própria ideologia e sua veneração quase religiosa de objetos de arte como talismã estético, do que aquilo que diz sobre outras culturas.

Por último, é importante frisar que, se Gell se recusa a buscar o significado do objeto em um sentido simbólico, denotativo, explícito é porque ele estaria mais interessado na significação (significance) do objeto, no seu valor, já que é impossível sustentar a eliminação de todo e qualquer sentido do mesmo, como observa Lagrou (2003) <sup>9</sup>.

No campo das Artes Cênicas e, mais especificamente, no campo de estudos sobre a máscara, as reflexões de Gell vão influenciar fortemente Wiles (2007). Este autor, ao estudar as máscaras da tragédia grega, afirma que as “as máscaras clássicas foram concebidas não como artefatos, mas como agentes de transformação” (WILES, 2007, p. 41)<sup>10</sup>. Sendo que sua obra, *Mask and Performance in Greek Tragedy from Ancient Festival to Modern Experimentation*, é um referencial importante para as reflexões apresentadas nesta Tese, uma vez que, além de também ter uma abordagem relacional do trabalho de

---

<sup>9</sup> Barcelos Neto (2006, p. 172) nos oferece um ótimo exemplo para compreender essa proposição de Gell, a partir de exemplo sobre os Wauja: “a escolha dos motivos gráficos para as pinturas é mais ou menos livre (...) uma panela-sapo pode ser pintada com motivos do morcego. Esta é uma das razões que torna um equívoco procurar “o significado” de cada motivo per se e relacioná-lo a um suporte específico (...). O entendimento do significado do grafismo wauja assenta-se menos nele próprio do que na agência de seus criadores”. Sobre as máscaras, Barcelos Neto (2006, 198) afirma que: “a identidade de uma máscara não passa pelo aprendizado de uma ‘linguagem de códigos visuais’, uma vez que o grafismo Wauja não funciona ao modo de uma gramática. (...) a pintura das personagens rituais vale-se antes das capacidades performáticas dos xamãs do que de pressupostos canônicos de produção e recepção. Portanto, são as interpretações/traduições xamânicas que contrõem as ‘imagens mutantes’ que são as pinturas das máscaras.

<sup>10</sup> Original em inglês: “The classical masks were conceived not as artefacts but as agents of transformation” (Wiles, 2007, p. 41).

máscara, esse autor constrói uma extensa reflexão sobre o mascaramento do teatro grego ao contemporâneo.

É a partir da perspectiva relacional apresentada por estes autores que coloco a questão central dessa Tese: uma vez identificada a *graça* que os foliões encontram nas máscaras da Folia, seria essa *graça* a mesma que se manifestaria, no sentido atribuído por Bateson (1976), no momento que estas máscaras forem utilizadas em outro contexto, como o do teatro, por exemplo? Se um objeto pode mudar sua agência, de acordo com o contexto que se encontra inserido, que tipo de agência as máscaras da Folia de Reis podem exercer em um “não folião”, como por exemplo, um ator?

Foi no intuito de responder a estas questões que realizei uma série de experimentos práticos com as máscaras das Folias de Reis. Ministrei um total de nove oficinas e duas disciplinas em cursos de graduação em Artes Cênicas para alunos que, em sua maioria, não tiveram qualquer tipo de contato prévio com o contexto das máscaras da Folia.

Estas atividades foram realizadas entre 2007 e 2010. Nelas, procurei trabalhar com diferentes perfis: atores profissionais e amadores, estudantes de teatro, atores de origem urbana e de origem rural, com e sem familiaridade com máscaras ou com elementos da cultura popular. A intenção era verificar a forma como estes atores se apropriariam destas máscaras e a agência que as mesmas exerceriam sobre o corpo deles, ou seja, investigar o que se produziria desse encontro.

O meu interesse era saber até que ponto o uso dessas máscaras, mesmo tão diferentes das máscaras teatrais, seria capaz de potencializar dimensões relacionais que iriam além de proporcionar um mero disfarce. As máscaras da Folia de Reis deveriam ser percebidas não como um objeto manipulado, mas como um agente engajado num conjunto de transações, que incluem ações eficazes na tentativa de tornar visível, de fazer presente, as dimensões da brincadeira e a construção de um sentido de sacralidade ou de encantamento, seja na Folia ou no teatro.

Não me interessava, portanto, repassar para os atores os significados que os foliões atribuíam às máscaras em contexto ritual. Tampouco, apresentar-lhes estruturas de movimento e ações utilizadas pelos foliões. Esta foi a forma como trabalhamos na

montagem do espetáculo *Sereno da Madrugada* que, para obter sucesso, exigiu-nos a realização de intenso trabalho de campo e, como resultado final, acabou nos mantendo muito próximos do universo das Foliás de Reis, quase num espetáculo documental.

O avanço das oficinas, em relação a esse processo de montagem, foi o de proporcionar circunstâncias em que os atores fossem estimulados a encontrar algum sentido ou motivação para construírem situações de jogo com as máscaras da Folia no contexto da cena teatral. O meu papel foi o de oferecer indicações de alguns dos princípios centrais do mascaramento percebidos durante o trabalho de campo, que poderiam auxiliar os atores a melhor explorar a potencialidade destas máscaras em cena.

Estou ciente de que este tipo de perspectiva poderia não ser muito bem vista por pesquisadores como Balogun (1977) que, por exemplo, critica os cubistas por terem perdido o que havia de fundamental nas máscaras africanas, justamente porque eles não levaram em conta os seus significados rituais ao se apropriarem das mesmas. Ou como Ferreira (2007, p.16) que afirma que:

A incorporação de elementos da arte popular presente nas obras de muitos artistas de mercado contemporâneos (privilegiando a materialidade do “popular” e deixam de lado seu sentido mais profundo), não pode ser entendida como um diálogo produtivo com o popular, mas como um aproveitamento de suas formas finais e um esvaziamento de seus significados que são, quase sempre, reduzidos a uma visualidade agradável, porém estéril em termos de questionamento da arte.

Acontece que, no momento de trabalhar com os atores, me pareceu mais interessante abordar a forma como eles se relacionariam concretamente com cada uma das máscaras, assim como elas se apresentavam fora de seu contexto original. Isso porque, ao contrário de Ferreira (2007), acredito que há registrado, na “materialidade” de cada máscara, muito do seu sentido profundo e que, mesmo elas sendo utilizadas fora de seu contexto, elas guardam muito do universo onde foram criadas originalmente. Tomo cada uma das máscaras como uma espécie de testemunho material de um conjunto de conhecimentos dos foliões que se encontram ali registrados, mesmo que não de maneira explícita. Ou seja, a forma como recorro à “materialidade” das máscaras não se confunde,

como no argumento de Ferreira (2007), com uma busca por uma “visualidade agradável”, principalmente porque a máscara não é um objeto que se presta apenas à contemplação.

O próprio Balogun parece contraditório ao criticar os Cubistas, já que ele mesmo admite a existência de um sentido oculto em cada escultura que, no contexto africano tradicional, é mais valorizado que seu aspecto aparente. De que forma, os cubistas poderiam ter acesso a esse sentido se ele por definição é oculto. E, mais que isso, o que impede que esse sentido oculto tenha sido captado de forma inconsciente pelos cubistas e que de alguma forma apareça expresso em suas criações? Afinal, há muito mais numa máscara para além dos seus significados rituais e do que podemos constatar ao vê-las. Dimensões que só se revelam em todo o seu potencial expressivo, muitas vezes, de forma arbitrária, apenas no momento em que entra em contato com o corpo de um performer, a exemplos de um ator ou um folião.

Reafirmo, contudo, que foi de fundamental importância identificar os princípios que regem o mascaramento nas Folias, seja durante o trabalho de campo, seja quando estava utilizando as máscaras em cena na construção do espetáculo *Sereno da Madrugada*. Pois só assim pude aplicá-los na hora de ministrar as oficinas. Apostei no fato de que isso poderia trazer resultados teatrais mais potentes do que se eu ficasse centrado no significado que as máscaras possuem para os foliões, sobretudo porque dificilmente poderia repassá-los para os atores com a devida profundidade, pois demandaria um tempo razoável, que poderia ser dedicado à criação.

No campo dos estudos teatrais do ocidente, também há criadores que problematizam a centralidade do significado no processo criativo. Lecoq (2007, p. 93) ao relatar que por vezes trabalhava com máscaras de diferentes culturas em suas aulas, como as máscaras de Bali, afirma que:

Nós as utilizamos de maneira diferente, como ocorre com algumas máscaras africanas que usamos às vezes, sem buscar a dimensão simbólica original. (...) a dimensão simbólica do teatro é importante, porém chega depois do nosso trabalho: não podemos realizar gestos simbólicos codificados sem alimentá-los do que constitui a vida<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Original em espanhol: “Nosotros las utilizamos de manera diferente, al igual que ocurre con algunas máscaras africanas que usamos a veces, sin buscar la dimensión simbólica original. (...) la dimensión

Em outra ocasião ele vai dizer que:

Para conhecer o valor de uma máscara não basta analisar os seus símbolos através de um discurso de significados, é preciso conhecer o seu comportamento por meio da sucessão de movimentos que ela sugere. Uma máscara que seja somente simbólica, não é uma máscara da representação, não é mais que uma máscara imóvel de uma ideia fixa (LECOQ, 2005, p. 123)<sup>12</sup>.

Para que as questões abordadas nesta pesquisa não ficassem restritas aos pontos de vista do teatro ocidental e pudessem favorecer uma melhor compreensão dos elementos fundamentais das máscaras tradicionais brasileiras, dei especial atenção a alguns estudos da máscara e do mascaramento que foram elaborados em outros contextos. Além dos autores já citados, destacaria os estudos de Barroso (2007) sobre os Caretas e os Bois do nordeste brasileiro e de Strother (1998) e Ukaegbu (2007) para as máscaras no contexto africano, respectivamente República Democrática do Congo e Nigéria. Todos possuem em comum o fato de priorizarem uma abordagem detalhada da performance das máscaras, estando menos focados nos aspectos plásticos.

Ademais, nem sempre é fácil encontrar obras que abordem especificamente a máscara no teatro ocidental, sobretudo em termos de atuação. Por isso procurei também seguir os rastros de alguns importantes criadores do teatro que trabalharam com a máscara, como Lecoq (2007, 2001), Mnouchkine (2001), Brook (1970, 1994, 2000) e Jonhstone (1990), procurando pistas em algumas de suas obras. Sendo que muitas destas foram encontradas na coletânea sobre máscaras realizada por Aslan (1989), *Le Masque Du Rite Au Theatre* e no livro de Wiles (2007).

Além de todo o referencial teórico, não posso deixar de citar o fato de que a forma como cheguei a esta proposta de pesquisa é devedora também de influências que recebi de alguns pesquisadores de máscaras, notadamente do diretor e mascareiro Fernando

---

simbólica del teatro es importante, pero llega después de nuestro trabajo: no se pueden realizar gestos simbólicos codificados sin alimentar-los de lo que constituye la vida. (Lecoq, 2007, p. 93).

<sup>12</sup> Original em italiano: “Per conoscere il valore di una maschera non basta analizzarne i suoi simboli tramite un discorso di significato, ma occorre conoscerne il comportamento per mezzo del susseguirsi dei movimenti chéssa suggerisce. Una maschera che sai solo simbólica non è una maschera da rappresentazione, non è che la maschera immobile di un’idea fissa” (Lecoq, 2005, p. 123).



Linares e do grupo Barracão Teatro<sup>13</sup>. Linares foi o responsável pela minha iniciação no universo da máscara teatral, no início da década de 90, do qual fui aluno no Teatro Universitário da UFMG e com o qual realizei dois espetáculos e diversas oficinas. Já nos dois anos de trabalho com o Barracão Teatro, tive oportunidade de participar do projeto *A dramaturgia da máscara* e depois atuar em um de seus espetáculos de máscara.

### **Os estudos sobre as máscaras populares e as Folias de Reis**

Dentro do campo das Artes Cênicas no Brasil, as máscaras populares além de serem um objeto de estudos recente, nem sempre são o tema central das pesquisas em que aparecem. É o que se pode observar na Dissertação de Lewinsohn (2009), por exemplo, em que ela aborda o tema das máscaras no Cavalo Marinho, uma manifestação popular da zona da mata pernambucana, mas como parte de suas reflexões sobre a atuação para o teatro de rua. O mesmo acontece com a Dissertação de Oliveira M (2006) em que a máscara aparece como um dentre os diversos recursos, presentes no Cavalo Marinho, ao qual esta autora recorre para trabalhar com atores. Já no livro de Castro (2005), *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*, a autora faz apenas uma breve referência aos palhaços das Folias de Reis.

Sem ter a pretensão de esgotar toda a bibliografia sobre o tema, dos trabalhos nas Artes Cênicas, no contexto das formas tradicionais da cultura popular, em que a máscara ou os mascarados constituem o principal enfoque, poderia citar a pesquisa de Oliveira E (2006). Em sua Tese, este autor realiza uma extensa e cuidadosa caracterização dos personagens mascarados do Cavalo Marinho, construindo uma espécie de tipologia dos mesmos, além de fazer uma análise da sua estrutura dramática. Ainda nas Artes Cênicas temos a Dissertação de Santos (2008) que realiza um estudo sobre alguns palhaços da cultura popular, incluindo os da Folia de Reis, mas dando destaque para os palhaços do Pastoril Profano.

---

<sup>13</sup> Fernando Linares é professor de interpretação do Teatro Universitário da UFMG. É ator, diretor, mascareiro e estudioso da máscara teatral, sendo um dos fundadores do Grupo Galpão de Belo Horizonte, tendo dirigido alguns de seus espetáculos. O grupo Barracão Teatro possui sede em Campinas (SP) e é coordenado por Tiche Vianna e Ésio Magalhães, tendo como importantes linhas de pesquisa, a investigação da máscara teatral e do palhaço.

O estudo que, contudo, além de ter a máscara como principal protagonista, nos apresenta uma série de reflexões importantes sobre o mascaramento na cultura popular, apesar de ter sido realizado num programa de Doutorado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará é de autoria do dramaturgo e diretor teatral cearense Oswald Barroso (2007). Em sua Tese, Barroso (2007) recorre a um extenso banco de dados elaborado a partir de suas pesquisas sobre os Reisados de Caretas de algumas cidades do Ceará, dialogando com os saberes de diversos mestres sobre sua performance com as máscaras deste *brinquedo*, denominação que muitas manifestações tradicionais da cultura popular brasileira recebem, principalmente no nordeste<sup>14</sup>.

Em relação aos estudos sobre as Folias de Reis, encontrei poucos realizados no campo das Artes Cênicas. Dentre os que tive contato, encontram-se um pequeno artigo de Telles e Freitas (2004) sobre os palhaços do triângulo mineiro, o trabalho de Santos (2008) citado há pouco e a Tese de Monteiro (2005) também sobre os palhaços da Folia de Reis. Esta autora defende a hipótese de que a performance dessa máscara está diretamente relacionada às linhagens dos mascarados que representam os espíritos dos ancestrais nos ritos festivos de países africanos como a Nigéria ou o Congo, realizando esta discussão, sobretudo a partir da análise dos elementos relacionados à dança<sup>15</sup>.

A maior parte dos estudos sobre a Folia de Reis, no entanto, foi realizada por folcloristas ou por antropólogos, dos quais destacaria os recentes estudos de Bitter (2008) e Chaves (2003 e 2009), por apresentarem aspectos que me parecem ter algum interesse também para o campo das Artes Cênicas. Bitter (2008), por exemplo, dedica boa parte de sua Tese, sobre a circulação de objetos rituais, para compreender o estatuto da máscara do palhaço das Folias de Reis. Chaves (2003), em sua Dissertação de mestrado, apresenta importantes contribuições para a compreensão desse *mascarado*, ao descrever e analisar elementos da sua performance na Folia de mestre Tachico no Rio de Janeiro. Já em sua Tese de Doutorado, apesar de não se dedicar ao mascaramento, Chaves (2009) parte do

---

<sup>14</sup> No campo da antropologia, também sem querer esgotar a bibliografia existente, poderia citar a Dissertação de Lopes (2006) sobre os *Zambiapungas* na Bahia e a de Acselrad (2002) sobre o *Cavalo Marinho*. Estes trabalhos apesar de nem sempre estarem centrados nos mascarados, ajudam a dar uma ideia da diversidade de máscaras presentes nas manifestações populares brasileiras.

<sup>15</sup> Há ainda as pesquisas desenvolvidas por Brantes (2007) sobre os Reisados do *Mulungu* na Bahia, mas que segundo a própria autora se diferenciam das Folias de Reis por não possuírem os personagens mascarados.

universo de algumas Folias para discutir alguns conceitos caros às Artes Cênicas, como representação e *mimese*. No decorrer da Tese dialogarei com alguns desses trabalhos, mas sempre procurando focar o ponto de vista dos mascarados, ou seja, mais do que as Folias de Reis em si, são as máscaras e o mascaramento o principal objeto dessa pesquisa.

Dentre os grupos com os quais tive contato, escolhi me concentrar nas Folias de Matozinhos e de Fidalgo, em Minas Gerais, porque elas possuem um conjunto de mascarados pouquíssimo citado em toda a bibliografia consultada em qualquer uma das áreas de estudo, que são os Três Reis Magos. Por isso, acredito que essa deve ser uma importante contribuição desse trabalho em termos etnográficos.

Em Matozinhos, eles são chamados de Veio, Nego e Rapazinho; já em Fidalgo, de Guarda-mor, Bastião e Benezinho. Eles se apresentam, respectivamente, como um rei velho, um rei negro e um rei menino, em ambas as Folias. Ao contrário dos palhaços que aparecem citados ou foram temas de estudos em boa parte das pesquisas sobre esta manifestação, praticamente não encontrei registros em bibliografia especializada sobre essa espécie de máscara que parece típica das Folias da região metropolitana da capital mineira, onde estão localizados Fidalgo e Matozinhos.

Os poucos estudos, em que elas aparecem brevemente citadas, foram realizados justamente nesta mesma região, como o trabalho de Gomes e Pereira (1996) sobre as Folias de Jequitibá e de Bueno (2004) sobre as Folias dos Arturos em Contagem, que são respectivamente estudos sobre religião e literatura brasileira. Fora isso, encontrei apenas uma nota de pé de página de um trabalho de Brandão (1977, p. 34), em que ele registra a presença destes mascarados na cidade de Mossâmedes em Goiás.

Num estudo sobre Folia de Reis que Araújo (1964) realizou na cidade de Cunha, em São Paulo, na década de sessenta, ele registrou também a presença das máscaras de Pai João e da Catirina, figuras muito comuns em outras manifestações tradicionais da cultura popular brasileira. No entanto, não encontrei em nenhum outro texto referência a estes personagens na Folia, bem como, não os observei em nenhuma Folia de Reis pesquisada.

Das espécies de mascarados que identifiquei durante a pesquisa com as Folias de Reis, existem ainda os bastiões, que assim como os Reis Magos, costumam ser

confundidos com os palhaços. Na verdade, enquanto alguns pesquisadores registram apenas a existência destes últimos, outros consideram que as diferenças entre as máscaras resumem-se a uma mera questão de denominação. Mas foi devido às frequentes advertências dos foliões, tanto de Fidalgo como de Matozinhos, de que eles consideravam uma falta de respeito chamar de palhaços, os mascarados de suas Folias, é que pude começar a perceber que as diferenças entre eles vão muito além do nome que cada máscara recebe, como pretendo desenvolver no decorrer desta Tese.

O fato das máscaras serem o foco central faz com que esta pesquisa se diferencie das demais abordagens dos elementos estéticos das Folias de Reis encontradas na literatura sobre o tema que, normalmente, costumam priorizar o estudo da sua paisagem sonora, ou seja, ladainhas, versos e cantos entoados pelos foliões. Há algumas exceções, como os trabalhos mais recentes de Bitter (2006) e Monteiro (2002, 2003), já citados aqui.

Por último, é importante registrar que foi influenciado por Lévi-Strauss que resolvi não me concentrar apenas nas máscaras dos Reis Magos e me dedicar a pesquisar não só outras máscaras das Folias de Reis, como também de outras manifestações tradicionais similares, já que como observa este autor:

Seria ilusório imaginar -como tantos etnólogos e historiadores da arte fazem até hoje- que uma máscara e, de forma mais geral, uma escultura ou um quadro possam ser interpretados cada um por si só, pelo que representam ou pelo uso estético ou ritual a que se destinam. Vimos que, pelo contrário, uma máscara não existe em si; a máscara pressupõe, sempre presentes a seu lado, outras máscaras, reais ou possíveis, que poderiam ter sido escolhidas para a substituírem (LÉVI-STRAUSS, 1979, p.124).

Desse modo, resolvi estabelecer um diálogo mais estreito com máscaras de outras tradições populares brasileiras como as do Bumba-meu-boi, das Cavalhadas, do Cavalo Marinho e dos Reisados de Caretas<sup>16</sup>, que poderiam alargar a minha compreensão sobre as máscaras da Folia de Reis.

A aproximação com estas máscaras se deu tanto por consultas bibliográficas e registros audiovisuais como por trabalho de campo realizado nas cidades de São Luiz do

---

<sup>16</sup> Sobre Cavalhadas, ver Alves (2004); sobre Cavalo Marinho, ver Lewinsohn (2009), Oliveira E (2006), Oliveira M (2006) e Acselrad (2002); sobre Reisados de Caretas, ver Barroso (2007) e sobre Bumba-meu-boi ver Manhães (2002) e Lody (1995).

Maranhão, Pirenópolis em Goiás e São Luis do Paraitinga em São Paulo. Nestas cidades, pude presenciar, respectivamente, as performances das máscaras do Cazumba do Bumba-meu-boi e do Cucurucucu e dos Palhaços das Cavalhadas, das quais trouxe alguns exemplares para serem experimentados nas oficinas em conjunto com as máscaras da Folia Reis. Outra estratégia que adotei, no mesmo sentido, foi viajar a Portugal para realizar pesquisa de campo em Trás-os-montes. Região que faz divisa com Espanha e onde, ainda, há rituais com máscaras populares que, historicamente, poderiam ser consideradas como espécies de ancestrais das máscaras da Folia de Reis<sup>17</sup>.

É importante deixar claro que as referências às máscaras que não pertencem à Folia de Reis serão feitas somente quando necessário, já que não se trata de fazer um estudo comparativo. Ao recorrer a estes outros contextos tinha como objetivo encontrar pistas na performance destes mascarados que me ajudassem a apreender o sentido principal do mascaramento nas Foliagens de Reis.

Apreendi muito com cada folião ou brincante destas manifestações, mas gostaria de destacar alguns mestres que foram especialmente determinantes nas reflexões que apresento no decorrer da Tese, são eles: mestre Bejo (Folia de Reis de Matozinhos - MG), Seu Jovil e Dona Maria Estela (Folia de Reis de Fidalgo - MG), Dulcino Gasparelo (Folia de Reis de Muqui – ES), Palhaço Gigante - José Fernandes dos Santos (Folia de Reis do Morro da Mangueira-RJ), mestre Abel Teixeira (Cazumba do Boi da Floresta de Sr. Apolônio – MA). Também foram influentes as idéias de seu Adão Barbeiro (Folia de Reis de São Francisco – MG) e mestre Biu Alexandre (Cavalo-Marinheiro Estrela de Ouro – PE), as quais tive acesso através de outros meios, como Teses e filmes, já que não tive oportunidade de conhecer estes mestres pessoalmente.

### **Três jornadas em sete percursos**

A Folia de Reis é uma manifestação tradicional da cultura popular brasileira fundamentada na ideia de reviver um percurso: aquele realizado pelos Três Reis Magos.

---

<sup>17</sup> Pesquisa viabilizada com recursos da bolsa de Doutorado Sanduíche da CAPES-PDEE, sob supervisão do professor Paulo Raposo que gentilmente me recebeu no Centro de Estudos de Antropologia do ISCTE em Lisboa. Sobre dados históricos sobre a Folia de Reis ver: Brandão (1977, 1979, 1982), Tinhorão (2000) e Meyer (1991).

Seguindo o rastro da *Estrela da Guia*, eles saíram de seus reinos numa longa *jornada em busca de uma boa nova*, com a esperança de encontrar o Menino Messias que acabara de nascer. Reza a tradição que esse percurso deve ser feito por um folião por, pelo menos sete anos, senão sua vida pode começar a *andar para trás*.

Esta Tese, por sua vez, também é sobre um percurso, ou melhor, sobre os percursos de um ator e diretor de teatro, que por oito anos seguidos realizou uma série de *jornadas* na tentativa de compreender as máscaras que são utilizadas pelos foliões de Fidalgo e Matozinhos em Minas Gerais. Máscaras que permitem que os Santos Reis se façam presentes nos meses de dezembro e janeiro de cada ano visitando as residências das comunidades locais. As questões que orientam a elaboração dessa Tese são aquelas que surgiram durante esses percursos e serão apresentadas aqui de maneira a possibilitar a reconstrução num texto, que se pretende inteligível, de uma experiência sensível e, por vezes, intuitiva com as máscaras da Folia de Reis.

Estes percursos foram agrupados em três jornadas. A primeira delas denominada de “Estranhamento: O encontro de um ator com os foliões mascarados”. Como sugere o título, se refere ao meu encontro enquanto pesquisador com o universo das máscaras populares. Nesta primeira jornada, me proponho a discutir uma série de questões que surgiram no momento de estudar as máscaras das Foliias de Reis no limite entre o universo ritual em que elas estão originalmente inseridas e o universo teatral no qual eu me propus a experimentá-las. Procuo, dessa forma, contrapor os pontos de vistas de pesquisador e pesquisados com o auxílio de referências bibliográficas pertinentes ao tema.

Assim, o primeiro capítulo se inicia com uma atenção voltada à significativa participação de crianças nestas manifestações e o importante papel que elas desempenham no processo de continuidade e renovação do conhecimento tradicional. Sigo discutindo os deslocamentos constantes que realizei entre o *terreiro das casas*, espaço privilegiado das Foliias de Reis, e o palco, espaço por excelência do teatro. Momento em que problematizo como o meu contato com o universo das manifestações populares, desde a infância, e a minha formação como ator e diretor afetavam o modo como eu me relacionava com as máscaras da Folia de Reis. No segundo capítulo, continuo tentando pensar e definir o meu

lugar enquanto pesquisador, mas enfocando algumas implicações éticas e políticas de realizar uma apropriação criativa de uma manifestação tradicional.

No terceiro capítulo, abordo a dimensão do sagrado presente nas máscaras. Começo discutindo os aspectos relacionados ao fato das máscaras da Folia de Reis estarem em função de uma devoção religiosa, tecendo algumas ponderações sobre, como neste contexto, se dá a relação entre arte, brincadeira e devoção. Depois, discorro sobre como algumas dimensões de sacralidade da máscara podem ser encontradas também no teatro, sobretudo no pensamento de alguns dos criadores teatrais do início século do XX. Termino por discutir como o processo mais amplo de diabolização da máscara no ocidente, com o advento do Cristianismo, afeta a maneira como este objeto é percebido atualmente.

Na segunda jornada da Tese, denominada “A Imersão: A *graça* das máscaras da Folia de Reis para um folião”, dedico-me ao estudo do contexto das Foliias de Reis de Fidalgo e Matozinhos para auxiliar o leitor a compreender qual a *graça* das máscaras para os foliões. No decorrer desta segunda jornada, veremos que o que leva uma máscara ter *graça* para um folião pode variar bastante de uma Folia para outra, mesmo que elas pertençam a cidades vizinhas como Fidalgo e Matozinhos.

Desse modo, no quarto capítulo iremos conhecer um pouco de cada um desses grupos e de suas práticas rituais. Pretendo demonstrar, ainda, como os elementos do realismo grotesco, descritos como centrais no sistema das imagens da festa na cultura popular, apresentados por Bakhtin (1999), estão presentes nas Foliias de Reis estudadas. Veremos, também, como os princípios da festa permitem que as comunidades mantenedoras destas tradições reinventem a si mesmas, sem medo de rir de si ou mesmo dos seus deuses.

O quinto capítulo começa com uma caracterização pormenorizada das máscaras dos Santos Reis de Fidalgo e Matozinhos. Devo recorrer tanto aos aspectos plásticos, quanto aos mitos de origem de cada máscara. Isso irá contribuir para que, na segunda parte deste capítulo, sejam identificados os princípios de atuação dos foliões a partir dos elementos presentes no universo em que as máscaras estão inseridas e compreender a forma como os foliões concebem e avaliam o mascaramento.

Na terceira e última jornada da Tese, “A Confluência: A *graça* das máscaras da Folia de Reis para um ator”, concentro-me nos aspectos relacionados à forma como o conhecimento tradicional dos foliões entrou em diálogo com o trabalho prático dos atores utilizando as máscaras da Folia de Reis. No sexto capítulo, abordarei os processos e os resultados alcançados nas oficinas de máscaras tradicionais brasileiras com os atores, os quais foram levados, a não só trabalharem com as máscaras, mas a pensarem o próprio mascaramento no teatro em diálogo com as Foliias de Reis. Já no último capítulo, procuro fazer um *arremate* das questões trabalhadas durante a tese, priorizando aspectos relacionados à recepção de uma performance mascarada, procurando caracterizar o encantamento provocado pelas máscaras nos processos de interação com o público, seja no teatro ou na Folia de Reis.

Para finalizar esta introdução, alguns esclarecimentos preliminares. As fotografias são de minha autoria com excessão daquelas em que o autor estará devidamente identificado. Integra a Tese um DVD dividido em duas partes: “Os foliões” e “Os atores”. Na primeira parte, dedicada aos foliões, há um documentário sobre a Folia de Fidalgo e outro sobre a Folia de Matozinhos. Há também alguns vídeos de curta duração com trechos de performances e entrevistas com palhaços do Espírito Santo e de algumas manifestações com máscaras de Portugal e Espanha. Na segunda parte, dedicada aos atores, há trechos das oficinas e disciplinas que ministrei com máscaras tradicionais brasileiras. No decorrer da Tese, convencionei utilizar as falas e as categorias nativas em itálico e as categorias analíticas entre aspas. Os termos e conceitos nativos serão explicados sempre que aparecerem pela primeira vez, seja em nota ou mesmo no corpo do texto.



## PRIMEIRA JORNADA – O ESTRANHAMENTO

### O encontro de um ator com os foliões mascarados

#### CAPÍTULO 1 – O transitar...

##### 1.1 - Pela infância dos mascarados

*Já fui Melchior, Gaspar e Baltazar pela tradição. Da idade de seis anos que eu comecei com o Bené, comecei com seis anos. Ai com os treze anos, eu dancei de Bastião. Ai... Dancei de Guarda-Mor... Comecei a cantar a quarta voz... Tô indo. Não parei mais.*

(Seu Jovil – mestre de Folia de Reis em Fidalgo)

*Eu dancei de Benedito... Eu dancei (lembrando)... Oito anos. Até a idade de quatorze anos eu dancei. Eu com a idade de quatorze anos eu comecei a dançar o Bastião. Eu tirei a farda de Benedito num ano, no outro eu já dancei de Bastião.*

(Seu João Nestor – mestre de Folia de Reis em Fidalgo)



Palhaço (Folia de Reis) – Espírito Santo - Brasil



Cucurucu (Cavalhadas da Festa do Divino) – Goiás – Brasil





Caretos de Podence – Trás-os-montes – Portugal



Careto (La Vijanera de Silió) – Cantábria – Espanha

A presença de crianças mascaradas dividindo a cena com os adultos, tanto nas Folias de Reis, como em diversas outras manifestações tradicionais, sempre me chamou a atenção. Não só pelo aspecto poético e belo daquelas pequenas figuras mascaradas, mas por elas serem um sinal de que estas manifestações fazem parte da vida de seus integrantes desde muito cedo, como comprovam os relatos de Seu Jovil e Seu João Nestor, apresentados no início desse capítulo.

Nas Folias de Fidalgo (MG), por exemplo, os foliões começam quando criança dançando a máscara do Benezinho, que dos três Reis é considerado o mais novo. Ele pode ser chamado também de Rapazinho ou Jiló, denominações observadas respectivamente nas Folias de Matozinhos e Lagoa Santa, também em Minas Gerais. Seria uma espécie de máscara iniciática, para usar uma linguagem mais próxima do ritual. É através dela que os pequenos foliões se iniciam na arte de *dançar as máscaras* da Folia de Reis, aprendendo os passos, os versos, as músicas e o *jeito certo de conversar com os donos da casa*.

Os ensinamentos são repassados para as crianças durante as *jornadas* dos foliões pelas casas. O que diverte e, muitas vezes, até emociona, é presenciar aquelas crianças dando os primeiros passos de dança, às vezes meio desengonçados, com uma evidente dificuldade de portar as máscaras no rosto, já que elas ficam normalmente maiores, por não serem feitas sob medida. Uma mesma máscara poderá ser utilizada por crianças de idade entre seis aos doze anos ou até um pouco mais velhos. Trata-se de uma espécie de pedagogia, que pode ser observada também em outros contextos de máscaras tradicionais, como comprovam os estudos de Nicholls (2006, p. 141) sobre o mascaramento entre as crianças de Igede na Nigéria. Segundo esse autor, “os estudos de aprendizagem na África tradicional aparentam ser em grande medida auto direcionados e a experiência direta e o aprender fazendo ocorrem mais frequentemente do que o ensino formal”<sup>18</sup>.

Nesse “aprender fazendo”, o Benezinho dos dois grupos de Folia de Reis de Fidalgo é orientado literalmente ao pé do ouvido pelos foliões durante a sua performance, no meio da roda. Há um grande interesse de todos em ver como o juvenzinho vai se sair. Seus possíveis “erros” não são censurados, pois seu comportamento encontra-se perfeitamente justificado através do próprio mito de origem dessa máscara, já que os foliões o consideram um rei menino. O Benezinho, assim como toda criança, ou melhor, assim como as crianças que *dançam esta máscara*, está em processo de aprendizagem. A condição do Benezinho, enquanto rei menino e menos experiente, se confunde com a condição do folião aprendiz, fazendo com que as ações de cada criança ao tentar aprender a *dançar aquela máscara* tornem-se as ações do próprio Benezinho. Sendo esse, um dos fenômenos-chave para compreender o mascaramento nas Folias de Reis e que será discutido com mais cuidado no quinto capítulo.

Aos poucos, cada pequeno folião vai aprimorando sua performance e descobrindo o seu jeito de *dançar aquela máscara*. Pude notar, no entanto, que o objetivo principal não é se especializar na performance da máscara do Benezinho, mas sim se preparar para assumir a máscara do Bastião. É somente após demonstrar habilidades com o Benezinho que um pequeno folião poderá ser considerado apto para *dançar a máscara* do

---

<sup>18</sup> Original em inglês: “studies of learning in tradicional Africa show it to be largely self-directed, and direct experience and learning-by-doing occurs more often than teaching” (Nicholls, 2006, p. 141).



Bastião. Isso acontece normalmente quando o folião chega aos quatorze, quinze anos de idade. Sendo que a última etapa do seu processo de iniciação nas máscaras se dará, alguns anos mais tarde, ao assumir o Guarda-Mor, que é a máscara do rei velho. Isso só virá a acontecer lá pelos dezoito, vinte anos, quando o folião já tiver *dançado* bastante o Bastião. Através dessa gradação de níveis para o aprendizado, indo das máscaras mais simples, para as mais complexas, a criança vai sendo socializada em sua arte dentro da *sociedade*. Sendo este um dos termos utilizados pelos foliões para fazer referência ao conjunto de integrantes das Folias em Fidalgo.

Na Folia de Matozinhos, apesar das crianças estarem sempre presentes, é menos comum vê-las *fardadas*, ou seja, utilizando a máscara e a roupa de um dos Reis Magos. Ainda assim, a máscara do Rapazinho, que corresponderia ao Benezinho de Fidalgo, continua cumprindo o mesmo papel de iniciação. O fato de ser uma máscara com menos obrigações rituais que as outras duas e de ter uma participação menor, permite que os iniciantes, sejam eles crianças ou não, estejam mais livres e à vontade para experimentar. Isso facilita que novos integrantes da Folia se aventurem no mascaramento, pois sabem que não é tão grave cometer algum deslize, já que esse é um comportamento aceito para esta máscara. No meu caso, a única vez que aceitei o recorrente convite dos foliões para *fardar*, o fiz *dançando* a máscara do Rapazinho.

Em Matozinhos, se os foliões perceberem que algum dos iniciantes na máscara do Rapazinho está adquirindo mais segurança, eles poderão aumentar o grau de exigência, fazendo com que ele fique mais tempo *dançando* sozinho diante do *dono da casa*, por exemplo. Esse tipo de procedimento, além de testar sua resistência física, ainda permite que o folião se aprimore no seu ofício. O Rapazinho/folião se mantém em estado de alerta, pois sabe que, apesar da tolerância em relação a esta máscara, todos os seus companheiros estão prontos para rir ao primeiro deslize cometido.

É nessa brincadeira que os pequenos foliões vão crescendo e mesmo depois de adultos continuam a brincar, já que eles costumam chamar o seu ofício de *brinquedo* e a sua função de *brincante*, denominações recorrentes em diversas manifestações tradicionais brasileiras. O envolvimento de cada folião com o seu fazer se assemelha, guardadas as

devidas proporções, com a forma como uma criança se envolve numa brincadeira. De acordo com Lewinsohn (2009, p. 28):

O brincar permite a criança um estado de inteireza, permite um espaço livre onde são colocadas todas as suas subjetividades de maneira lúdica. (...) a criança, ao brincar, não se concentra por obrigação. Ela se concentra porque está natural e inteiramente envolvida com a brincadeira. Ou seja, seu mundo interno está em diálogo profundo com seu mundo externo. O ato de brincar provoca uma entrega, um deixar ser.

Ou seja, entre os foliões, parece que, mesmo depois de adultos, é a perspectiva da criança que prevalece.

Talvez por isso, os mestres considerem que colocar as crianças em contato com as manifestações desde cedo é umas das principais estratégias para perpetuar os elementos destas tradições. Pois assim, o pequeno folião é inserido de forma lúdica e acostuma a se relacionar com o seu fazer de forma descontraída e aos poucos vai assimilando o conhecimento tradicional. A diferença é que quando adulto, o folião torna-se consciente de sua responsabilidade e do seu compromisso perante seus companheiros de *jornada* e os Santos Reis.

Esta Tese por sua vez, parece ser uma prova de que a estratégia dos mestres de valorizarem a participação das crianças funciona bastante, já que esta pesquisa surgiu também das impressões que tive, ainda criança, quando pude participar pela primeira vez de uma Folia de Reis. Se considerarmos que o registro e o estudo destas manifestações contribuem para uma valorização e sensibilização da sociedade e do poder público para a necessidade de políticas públicas que dêem suporte para a manutenção das mesmas, acredito também estar contribuindo de alguma forma para a continuidade de uma tradição que conheci ainda quando criança.

## **1.2 - Do terreiro de casa ao palco**

O meu contato com as manifestações da cultura popular se iniciou em Gouveia (MG), cidade dos meus pais. Quando eu tinha meus seis, sete anos de idade, fui acordado de madrugada por um grupo de Folia de Reis, que repentinamente começou a tocar na janela do quarto em que eu dormia. Depois de correr assustado para o quarto do meu tio,

que já estava na cozinha ajudando minha tia passar um café para receber os foliões, que esperavam no terreiro da casa, passei toda aquela madrugada até o dia raiar acompanhando a Folia. Foram diversas visitas realizadas nas esparsas residências que existiam no bairro rural de Pedro Pereira que, por sinal, tem o nome do meu tataravô materno, mas essa é outra história.

Não posso deixar de confessar que me emociono ao pensar como as Foliás que vi - ainda sob a perspectiva da criança da cidade grande que visita seus tios na roça - são aquelas para as quais direciono o olhar sob a perspectiva de um ator pesquisador, que guardou, mesmo depois de muito tempo, a sensação daquele primeiro encontro. Uma sensação que, depois de guardada por vários anos, se fez presente quando, na madrugada de sábado do dia 05 de janeiro de 2002, em Belo Horizonte, ao chegar a casa, por volta das duas horas da manhã, avisto um grupo de pessoas com chapéus brancos que andavam tranquilamente debaixo de uma garoa que insistia *num chove não molha*. Ao olhar com mais cuidado, qual não foi minha surpresa ao perceber que estava diante de uma Folia de Reis. Juntei-me ao grupo e, sob aquela fina garoa, os acompanhei numa *jornada* pelas casas da vizinhança, assim como fazia, quando criança.

Dessa vez, algumas inusitadas figuras mascaradas que não existiam nas Foliás de minha infância, se apresentaram de forma estranha e, ao mesmo tempo, encantadora diante dos meus olhos. Homens que com suas máscaras dançavam intensa e alegremente, divertindo os presentes. Naquele momento, o encantamento era muito similar ao que tive quando criança vendo as Foliás na roça. Já o estranhamento era próprio de um menino que, ao crescer, se tornara um ator profissional que trabalhava com máscaras e que, portanto, tinha uma série de expectativas e convicções sobre o mascaramento que não necessariamente apareciam contempladas na forma como os foliões se mascaravam, como pretendo abordar a seguir. Mesmo achando aquelas máscaras tão diferentes e estranhas, elas me encantaram o suficiente para que eu começasse, naquele momento, a pensar como seria a sua utilização no teatro e, a partir daí, iniciei a pesquisa que deu origem a esta Tese.

Outro aspecto a ser notado é que a presença daqueles foliões, potencializada pela maneira festiva de realizar suas preces aos Santos Reis, seja através do canto ou da dança dos mascarados, fazia com que eu alterasse a minha perspectiva sobre aquele espaço.



Por instantes, o Jaqueline, bairro onde vivi na periferia de Belo Horizonte desde criança, se apresentava como se fosse a roça dos meus tios. Como afirma Meyer (2001), certos costumes, crenças e festas organizadas a partir de relações de vizinhança e reciprocidade, como as Folias de Reis, parecem auxiliar as populações rurais que migraram para os grandes centros a manterem seus laços de sociabilidade e o senso de identidade. No meu caso, por exemplo, basta apenas que uma moda de viola comece a ser entoada, acompanhada pelo coro de vozes com sua inconfundível *requinta*<sup>19</sup>, para que algumas lágrimas me escorram dos olhos.

Nestas minhas andanças, conheci também vários foliões que, se nem sempre falavam muito, traziam no olhar e em alguns gestos, o testemunho de uma vida devotada às Folias de Reis. Como seu Jair, um dos únicos integrantes ainda vivo de um antigo grupo já extinto da cidade de Santa Luzia (MG), que estava se dedicando a ajudar na fundação de uma nova Folia. Mesmo com os movimentos limitados por uma cirurgia de rins, não deixava de ensinar a seus filhos e netos, sobretudo as crianças, tudo que sua memória permitisse resgatar, se emocionando com suas próprias lembranças. Aos poucos, fui percebendo como a Folia de Reis tem um grande poder de tocar as pessoas, de mobilizar afetivamente quem participa diretamente do grupo ou quem apenas acompanha.

Todos estes acontecimentos descritos acima, além de serem muito valiosos na minha trajetória enquanto pesquisador, foram importantes para ajudar a esclarecer que a minha motivação para a realização dessa pesquisa não partiu de um desejo de realizar apenas um exercício formal de apropriação de um conhecimento tradicional para o trabalho do ator. Na verdade, tem muito mais a ver com o fato de que o contato com a Folia de Reis me permitiu pensar e realizar um fazer teatral que estivesse mais próximo de minhas origens. Não enquanto gênese, uma espécie de ponto zero anterior ao qual nada existia, mas sim de reconhecer as heranças, o legado simbólico que me foi transmitido pelos meus *antigos*, pelos meus ancestrais.

Ao abordar o tema da origem nas manifestações tradicionais da cultura popular brasileira, Carvalho (2004, p.16) argumenta que:

---

<sup>19</sup> Requinta é uma nota muito aguda entoada para finalizar o canto de algumas estrofes da música.

A origem refere-se simples e prosaicamente à emergência histórica de uma constelação cultural que teve procedência de exposição e como tal merece ser respeitada, nas pessoas de seus transmissores, porque deles recebemos, herdamos ou extraímos (de modo pacífico ou violento) o legado simbólico sempre fragmentário que chamamos de patrimônio cultural.

Se esta pesquisa me levou a reconhecer e valorizar em mim a presença de um determinado legado simbólico, por outro lado, a própria escrita desta Tese é uma estratégia que encontrei para registrar, valorizar e disseminar esse legado. Possuo um histórico que me coloca numa espécie de “entre lugar”<sup>20</sup>: se por um lado realizo esta pesquisa em âmbito erudito dentro de uma universidade, por outro, tenho uma vivência concreta no universo das tradições da cultura popular brasileira desde muito novo.

Santos (2004) acredita que a busca pela ancestralidade nos levaria a uma percepção de si, de nossa história pessoal e ao reconhecimento dos universos sócio-culturais em que estamos inseridos, até alcançarmos nossas raízes. Para mim, o conceito de ancestralidade tomou uma dimensão muito maior quando descobri, após mais de um ano realizando o trabalho de campo, que meu avô paterno havia sido mestre de Folia de Reis. Após seu falecimento, sua Folia nunca mais cantou e sua viola foi *encostada*. Só soube disso durante a realização da pesquisa, quando minha avó, após saber do meu interesse pelas Folias de Reis, me contou em voz baixa, quase em segredo. Meu pai, apesar de ter me acompanhado em várias ocasiões no trabalho de campo, nunca fez qualquer alusão a esse fato, por motivos que dificilmente saberei quais são. O que não é de estranhar, pois ele quase não fala de meu avô, o qual não tive oportunidade de conhecer, pois falecera quando meu pai era ainda adolescente.

Esta descoberta foi para mim como um momento de *epifania*, ou seja, um instante privilegiado de revelação que acontece quando um evento ou um incidente ilumina a percepção de vida de alguém, assim como a *Estrela da Guia* iluminou o caminho dos Reis Magos. Para minha surpresa, quase cinquenta anos depois da morte do meu avô, estou eu aqui, realizando não só uma pesquisa teórica, mas vivenciando no meu corpo as Folias

---

<sup>20</sup> De acordo com Souza (2007), o termo *entre-lugar* foi constituído teoricamente no trabalho de Silviano Santiago, no seu livro *Uma literatura nos trópicos*, e é utilizado amplamente no campo discursivo dos Estudos Culturais, como operador de leitura ou resposta estratégica ao pensamento colonizador.

de Reis. Fato que reforça minha sensação de falar a partir de um “entre lugar”, pois se por um lado, realizo o estudo das máscaras enquanto ator, herdei do meu avô a atribuição de neto de folião.

Na maior parte desta pesquisa, encontrei-me integrante dos processos que estava investigando, seja intencionalmente quando quero atuar as máscaras, ou involuntariamente quando me descubro neto de folião. Quero crer, portanto, que as reflexões e os relatos aqui apresentados, por mais que tenham a pretensão de se aproximar da justeza dos fatos vivenciados e observados, não deixam de ser mais uma instância de criação, no sentido de que, mesmo quando procuro dar voz aos foliões, estou fazendo isso a partir de uma perspectiva produzida pelo meu olhar. Por isso, o mais importante para mim é que esses relatos e reflexões possam honrar cada um dos foliões detentores dos conhecimentos com os quais estou dialogando.

Antes mesmo de me aprofundar na descrição e na análise das máscaras da Folia de Reis e as possíveis formas de apropriação das mesmas para o teatro, resolvi abordar as várias máscaras, no sentido de perspectivas, que assumi no decorrer desta pesquisa. Máscaras que a cada momento me permitiram ver e ser visto de diferentes maneiras, num jogo de perspectiva em que os pontos de vista se alternavam de acordo com a maneira em que me posicionava em cada um dos diferentes contextos e circunstâncias de trabalho. Operação que exigiu um mergulho, não só dentro de mim mesmo, como na minha própria história pessoal. Fui obrigado a lidar com medos e uma série de pré-conceitos, que até então eu jamais imaginava possuir, mas que inegavelmente influenciaram bastante na forma como lidei com esse transitar entre o terreiro de casa e o palco, ou seja, entre o espaço privilegiado pelos foliões e o espaço por excelência do ator.

De certa forma, minha trajetória como ator denuncia que as implicações que este transitar suscita sempre estiveram no meu horizonte. Assim como os pequenos foliões, a minha relação com o teatro começou quando ainda era menino. Aos nove anos de idade atuei pela primeira vez numa peça encenada pela bibliotecária da Escola Municipal Paschoal Comanducci, que ficava no bairro onde morava na periferia de Belo Horizonte. Desde então, não parei mais de fazer teatro. Também não foi à-toa que optei por trabalhar por mais de dez anos com temas ligados às manifestações tradicionais da cultura popular

brasileira nos espetáculos realizados por meu grupo de teatro, o *Peripécias Teatrais*, que no início se chamava *Parlendas Cia Teatral*. Na maior parte das vezes, os trabalhos desenvolvidos por esse grupo priorizavam o teatro de rua, espaço de interseção entre o terreiro e o palco. Do mesmo modo que, quando opto por concluir a minha graduação em Ciências Sociais (ênfase em Antropologia) com uma Monografia sobre os ritos funerários de Gouveia, fui diretamente ao encontro dos meus ancestrais, dos *antigos*.

Foi durante o processo de pesquisa e, especialmente da escrita desta Tese, que fui levado a me confrontar e problematizar, de fato, as implicações do meu transitar por entre estas duas dimensões tão familiares para mim. De um lado, o terreiro de casa, ou seja, o espaço mais ligado às minhas raízes, à minha infância e ao que há de mais ancestral em mim e, de outro, o espaço do palco, lugar em que consigo melhor me expressar e me constituir enquanto artista. Ao apresentar algumas destas questões, tenho plena consciência de que não serei capaz de esgotá-las e até mesmo posso me enganar sobre o que digo sobre mim mesmo. Mas “abro a guarda” e me exponho, na expectativa de que a forma como lidei com algumas das questões as quais me deparei, possam auxiliar outros pesquisadores desse campo, sobretudo aqueles que, como eu, têm conseguido romper as várias estruturas de exclusão social presente no sistema de ensino brasileiro.

Por fim, gostaria de fazer minhas as falas de um dos personagens do livro: *A Varanda do Frangipani*, de Mia Couto (2007, p. 48), escritor que elabora, de forma poética, diversas questões sobre pertencimento e ancestralidade:

*Eu sou como o salmão. Vivo no mar mas estou sempre de regresso ao lugar da minha origem, vencendo a corrente, saltando cascata. Retorno ao rio onde nasci para deixar o meu sêmen e depois morrer. Todavia, eu sou peixe que perdeu a memória. À medida que subo o rio vou inventando uma outra nascente para mim. É então que morro com saudade do mar. Como se o mar fosse o ventre, o único ventre que me ainda faz nascer.*

### **1.3 - Do teatro à Folia de Reis**

Retornar ao *terreiro de casa* para estudar as máscaras da Folia de Reis com o olhar de um ator, bastante influenciado pela antropologia, não foi tão simples como eu imaginava. Mesmo que eu tivesse um histórico de investigação nesse campo, como relatei acima, a grande diferença desta pesquisa com as máscaras da Folia é que deixei de dialogar

com as manifestações tradicionais da cultura popular apenas como uma fonte de temas inspiradores para criação de espetáculos. O enfoque passou a ser o de dialogar com o conhecimento tradicional contido nestas manifestações. O interessante é que os foliões não tiveram dificuldades de me receber entre eles, o problema maior era como eu ouvia os seus relatos ou como eu percebia suas ações.

Uma das minhas principais dificuldades, por exemplo, foi a de conseguir olhar as máscaras da Folia de Reis como máscaras da Folia de Reis. Eu explico. No início da pesquisa, o meu interesse por aquelas máscaras estava justamente nos elementos que me permitiam aproximá-las das máscaras da *commedia dell'arte* com as quais estava acostumado a trabalhar. Mesmo que, de fato, quase não existissem semelhanças entre elas. É curioso constatar como meu olhar estava direcionado para as similaridades, por mais simplórias que pudessem parecer. No início da pesquisa, por exemplo, me lembro que ao ver pela primeira vez a grande verruga vermelha na máscara do Bastião da Folia de Fidalgo, imediatamente a correlacionei com o galo frequentemente presente nas máscaras do Arlequim. Assim como associei o grande nariz do Guarda-Mor com o nariz do Pantaleão.



Reis Magos (Folia de Reis de Fidalgo) - Minas Gerais.

Logo comecei a me questionar, até que ponto este tipo de postura não vinha de uma necessidade de fazer referência a algo que vem do exterior, do estrangeiro, para validar um conhecimento que é local, próximo, brasileiro. Mais do que utilizar a *commedia dell'arte* como uma “referência”, o que eu acabava fazendo era uma espécie de “reverência”, à medida que sempre tentava dar “um jeitinho” de traduzir as máscaras brasileiras em máscaras italianas, mesmo que elas pertencessem a contextos históricos e culturais muito distintos<sup>21</sup>.

À medida que fui me aprofundando no universo das Folias através do trabalho de campo, percebi que as correlações que estava fazendo, além de serem praticamente impossíveis de serem comprovadas, não traziam contribuições verdadeiras para a percepção do mascaramento na Folia. Confesso que nesses momentos me via um pouco como os antropólogos da escola difusionista que, no início do século XX, imaginavam que sempre havia um local de origem único das invenções humanas e que se espalhavam a partir daquele ponto para o restante da terra. Uma concepção evolucionista há muito tempo superada.

Não é de todo estranho que eu tenha feito este tipo de correlação, já que no teatro ocidental, a importância histórica atribuída à *commedia dell'arte* faz com que, dificilmente, ela não seja utilizada como referência para pensar o mascaramento, principalmente em contextos como os das manifestações tradicionais. Assim o fizeram autores como Oliveira E (2006), Meyer (1991, 2001) e Bitter (2008). Lewinsohn (2009, p.33) relata que ao assistir pela primeira vez o Cavalo Marinho pensou: “Meu deus!!! Isso aqui é uma *commedia dell'arte* brasileira!!!”. Reação que não se diferenciava muito da minha, ao ver uma Folia de Reis no início da pesquisa.

Mesmo que em alguns casos as correlações feitas por estes autores sejam pertinentes, em outros, podemos observar, recorrendo a Taviani (1989), que são análises anacrônicas, pois partem de uma ideia de *commedia dell'arte* construída a partir dos paradigmas do teatro moderno, que se distanciam em muito do que provavelmente ela teria sido de fato. Segundo esse autor, falta perspectiva histórica. Para ele, os elementos da *commedia dell'arte* devem ser compreendidos no próprio espaço histórico e não

---

<sup>21</sup> Sobre a categoria “jeitinho brasileiro”, ver DaMATTa (1997).

desvinculados e abstraídos arbitrariamente dele. Taviani (1989) observa, por exemplo, que a utilização do termo improvisação acaba por considerar as obras teatrais de todos os tipos como herdeiras da *commedia dell'arte*. É o que podemos observar quando Katz (1989, p. 77) faz a seguinte afirmação:

Como muitos espetáculos populares têm cenas de brigas e confusões, alguns estudiosos relacionam esta presença a uma ligação com as velhas farsas populares, tipo *commedia dell'arte*. Os diálogos, que misturam improvisação e tradicionalismo, também se assemelham à técnica da velha comédia popular italiana.

Se considerarmos que brigas e confusões seriam o que podemos chamar de conflito, quesito essencial para a composição dramática de uma cena, em boa parte dos estilos teatrais, até que ponto seria plausível utilizar este aspecto como uma característica que particularizaria a *commedia dell'arte*?

O uso do referencial da *commedia dell'arte* para compreender máscaras presentes em diferentes contextos tradicionais, não se restringe ao Brasil. Segundo Taviani (1989), isso é um fenômeno que pode ser observado tanto na Europa, como na América Latina ou na América do Norte. Em relação ao contexto Africano, temos o exemplo de Strother (1998), que também constatou como as máscaras presentes entre os povos do Pende Central<sup>22</sup> estudadas por ela, frequentemente eram analisadas pelo viés da *commedia dell'arte*, normalmente encaradas como *village types*. No entanto, ela argumenta que essa analogia é profundamente enganosa porque implicaria que a representação mimética seria central no projeto de mascaramento entre os Pende. O que, de acordo com ela, não é verdade.

Os mascarados representam pouco das profissões reais (ferreiros ou comerciantes). Ao invés disso, a dança de muitas máscaras antigas são abstrações de movimentos de trabalho. Estas máscaras não representam tipos, como o do 'caçador de pássaros', mas constrói uma dança altamente estilizada (STROTHER, 1998, p. XVII).<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Os povos do Pende Central são do antigo Zaire, atual República Democrática do Congo.

<sup>23</sup> Original em inglês: "The masquerades represent few of the true professions (blacksmiths or traders). Instead, the dance of many older face masks are abstracted from work movements. This masks does not represent type, 'the bird hunter', but builds a highly stylized dance (STROTHER, 1998, p. XVII)".

Estas considerações de Strother (1998) influenciaram bastante a maneira como passei a perceber as máscaras da Folia de Reis, bem como no processo de classificação das máscaras, como abordarei no quinto capítulo.

Ao recorrer, ainda, a outros estudos africanos sobre máscaras, verifiquei que há inúmeros exemplos de manifestações tradicionais nesse continente, como as estudadas por Ukaegbu (2007) e Arnoldi (2004), que teriam uma natureza mais próxima das Folias de Reis e, portanto, poderiam ser mais eficazes em fornecer referências para a compreensão das mesmas do que a *commedia dell'arte*. No entanto, poucas vezes isso foi feito. Um dos raros exemplos que encontrei nesse sentido foi o trabalho de Monteiro (2005), que realizou um estudo sobre a performance dos palhaços da Folia de Reis. Esta autora argumenta que estes mascarados guardariam mais semelhanças com os elementos presentes em expressões culturais provenientes do Congo-Angola, dos Yorubás da Nigéria, e dos Ejaghams da República dos Camarões.

Se, no Brasil, nem as máscaras brasileiras foram devidamente estudadas pelo campo das Artes Cênicas, as máscaras e o teatro africano como um todo foram menos ainda. Dificilmente encontrei livros em português sobre o tema nas prateleiras de bibliotecas e de livrarias brasileiras. Assim, para além de sua importância histórica, se a *commedia dell'arte* é o que primeiro nos vem à cabeça quando pensamos em máscaras, talvez seja porque essa é a referência mais próxima de mascaramento que nos resta na memória. Curiosamente uma memória de algo que, como argumenta Taviani (1989), nunca existiu da forma como “mitologicamente” foi concebida pelo teatro moderno.

Ainda em busca de subsídios para compreender o mascaramento nas Folias de Reis, imaginei que seria mais plausível encontrar parentescos destas com as máscaras Ibéricas, devido às evidências históricas encontradas por pesquisadores como Brandão (1977, 1979, 1982), Tinhorão (2000) e Meyer (1991), referentes à colonização portuguesa no Brasil. Os estudos sobre Folia de Reis são unânimes em localizá-las como uma tradição herdada de nossos patrícios, mas durante a realização do trabalho de campo em Trás-os-montes, em Portugal, no ano de 2009, pude constatar que, em termos sonoros, corporais ou cênicos, quase não há semelhanças entre os mascarados portugueses e seus supostos descendentes brasileiros.



Além de fazerem parte de manifestações populares que ocorrem aproximadamente no mesmo período, entre os meses de dezembro e fevereiro, apenas alguns poucos elementos da performance dos mascarados e dos figurinos são semelhantes. Mesmo as máscaras referem-se a personagens muito distintos. Nem mesmo a devoção aos Santos Reis, fundamental para as Folias de Reis brasileiras, apareceu como algo em destaque nas manifestações portuguesas pesquisadas. Se houve em algum momento elementos comuns, eles foram se transformando com o passar dos anos e, atualmente, se apresentam como muito distintos<sup>24</sup>.

Os dados históricos fornecidos pelos autores citados a pouco, não deixam dúvida de que foi no rastro da memória dos colonizadores que tradições como os chamados “ritos de peditório” aportaram no Brasil e deram origem as Folias de Reis. Entretanto, não podemos deixar de considerar que ao aportarem aqui, as ações, as palavras e os objetos trazidos pelos conquistadores das Terras de Santa Cruz, assim como as máscaras, passaram por um novo processo de significação em função do contato com os povos indígenas e africanos. Esse processo fez com que, atualmente, as Folias de Reis tenham muito pouco a ver com as manifestações populares portuguesas das quais elas supostamente se originaram.

Ainda que possamos identificar alguns elementos comuns entre algumas máscaras, não podemos esquecer que elas serão vivenciadas de forma muito diferente em cada contexto, já que como bem observa Twycross & Carpenter (2002), mesmo as tradições de máscaras sendo razoavelmente duráveis, as máscaras e suas funções mudam quando mudam também as sociedades. Assim, após ponderar sobre estas possíveis linhas de investigação, comecei a me questionar até que ponto o estabelecimento de relações com máscaras de contextos tão distintos poderia ser realmente eficiente para elucidar o mascaramento na Folia de Reis.

Se observarmos com cuidado, veremos que muitos dos elementos dos palhaços da Folia, que Monteiro (2005) descreve como típicos da performance africana, aparecem também, de certo modo, na performance das máscaras ibéricas. Desde elementos mais gerais como a animalidade, a imagem multiforme, sem falar na inconstância e

---

<sup>24</sup> No DVD que acompanha a Tese há alguns trechos da performance de máscaras Ibéricas que registrei durante trabalho de campo realizado no ano de 2009 em Portugal.

imprevisibilidade do seu comportamento, até elementos mais específicos, como o uso de bastões e guizos ou sinetes. Estes são pendurados nas roupas com o objetivo de fazer barulhos durante o deslocamento do mascarado e aqueles servem tanto para atacar as pessoas ou outros mascarados, como para se defender de intromissões inoportunas.

Estas semelhanças se verificam porque, na verdade, estes elementos são característicos de uma série de seres mascarados de natureza diabólica presentes em culturas de todo o mundo. Uma crença comum entre os foliões é que os palhaços da Folia de Reis, como os estudados por Monteiro (2005), seriam da *parte do diabo*. O mesmo parece ocorrer com os Caretos de Podence de Portugal, os *Perchtenlauf* da Alemanha ou os *Mammuttones* da Itália<sup>25</sup>, todas são figuras ainda presentes em manifestações populares do velho continente, que parecem ser descendentes diretas de uma série de criaturas peludas com máscaras horripilantes típicas dos diabos da Idade Média. Neste período histórico, o diabo era uma das máscaras mais comuns, como atestam estudos de Courtney (1980), Konigson (1988), Minois (2003) e Twycross & Carpenter (2002). Segundo alguns destes autores, o próprio Arlequim também teria esse mesmo parentesco.

Emigh (1996), ao escrever sobre a máscara do demônio em contexto asiático, argumenta que este seria um tipo de máscara comum em diversas culturas, com a diferença de que nem sempre estão presentes as atribuições negativas que o Cristianismo lhes atribuiu. Dentre as características destas máscaras descritas por ele, há algumas que eu considerava como bem típicas dos palhaços da Folia de Reis, como a presença da língua para fora da boca ou os olhos arregalados, mas que, no entanto, seriam elementos arquetípicos comuns em diversas máscaras que remetem a esse mesmo universo diabólico, como argumenta Emigh (1996). O mesmo pode ser dito sobre a grande verruga do Bastião que, a princípio, relacionei com o caroço ou marca presente na máscara do Arlequim, mas que é uma característica presente também em diversas máscaras orientais, como mostra Fo (1999).

Por último, eu ainda citaria os estudos de Schechner (1993) sobre os Chapayekam, mascarados presentes no ritual dos “Waehma” dos Yaqui, um grupo indígena

---

<sup>25</sup> Sobre *mammuttones* (Cf. FO, 1999, p.33), sobre *perchtenlauf* (Cf. COURTNEY, 1980, p. 177), sobre *caretos* (Cf. RAPOSO, 2006) e (PEREIRA, 1973)

do deserto do Arizona, que tem semelhanças impressionantes com os palhaços da Folia em termos de sua performance ritual. Todos estes exemplos só me fazem reforçar a necessidade de ver as máscaras da Folia de Reis como máscaras da Folia de Reis e que as comparações que possam ser feitas, estejam em função de ajudar a esclarecer a natureza das máscaras e menos em função de encontrar uma origem.

Outro aspecto que dificultou que eu conseguisse olhar as máscaras da Folia de Reis como Folia de Reis é que, durante a minha formação acadêmica enquanto ator, não tive nenhum contato com as inúmeras máscaras das manifestações tradicionais da cultura popular que existem pelo Brasil afora. A exceção do espetáculo *Figural* de Antônio Nóbrega, que assisti quando ainda cursava a escola técnica de teatro da UFMG e que utilizava máscaras tradicionais brasileiras.

Lembro-me bem do comentário do professor que ministrava a disciplina de interpretação com máscara naquela época, observando que Nóbrega utilizava as máscaras não da maneira como tecnicamente se devia utilizar no teatro. Bom, mas não era teatro o que Nóbrega fazia? E que maneira técnica seria essa? De todo modo, eu conseguia perceber que havia sim alguma diferença entre a maneira que utilizávamos as máscaras, neste caso, da *commedia dell'arte*, em sala de aula, e a forma como Nóbrega o fazia. Existiam diferenças básicas, como o fato de Nóbrega realizar ações praticamente dançadas. Procedimento que fica muito claro quando ouço hoje os foliões dizerem que *dançam as máscaras*, aspecto que abordarei no quinto capítulo. Mas para procurar elementos que pudessem esclarecer a natureza do comentário do meu professor, que naquela época não me preocupei em problematizar, resolvi investigar de onde surgiram as idéias de mascaramento pelas quais eu havia sido “educado” ou “treinado” na escola de teatro. Verifiquei, por exemplo, que apesar da máscara ser considerada como uma importante ferramenta para formação do ator e de estar se tornando cada vez mais presente na cena brasileira, a sua utilização, seja como recurso pedagógico ou estético, é algo relativamente novo<sup>26</sup>.

De acordo com Costa (2006, p. 73), no Brasil, “o trabalho com a máscara em escolas de teatro só insere-se em uma perspectiva estética e pedagógica a partir da década

---

<sup>26</sup> Há que se ressaltar apenas, que as máscaras foram um recurso utilizado pelos Jesuítas em suas encenações teatrais desde sua chegada no Brasil, como abordarei no terceiro capítulo.

de oitenta”. Ou seja, se o próprio retorno da máscara pode ser considerado como uma ocorrência relativamente recente na história do teatro ocidental, datando do início do século XX, a inserção do uso da máscara no processo de formação do ator brasileiro é mais recente ainda. Santos (2006) deixa claro como até bem recentemente a máscara não era vista com todo o entusiasmo e prestígio que adquiriu hoje no meio teatral brasileiro. Este autor relata que, em 1985, poucos alunos da Escola de Artes Dramáticas da USP aceitaram a proposta de montar um espetáculo com as máscaras da *commedia dell’arte*. “A maioria dos alunos encaravam a *commedia dell’arte* como algo velho, um teatro antigo. A linguagem, por não ser conhecida, não era encarada como algo renovador para o trabalho do ator” (SANTOS, 2006, p.83). Contudo, a montagem a qual ele faz referência se concretizou a partir do *canovaccio* “Arrancadentes” e acabou se tornando um marco do trabalho de máscaras no teatro brasileiro.

De acordo com Costa (2006) e Santos (2006), o diretor desta montagem, o italiano Francesco Zigrino, juntamente com as professoras Maria Helena Lopes (UFGRS) e Elizabeth Lopes (UNICAMP) podem ser considerados como os pioneiros do trabalho de máscaras no Brasil, tendo sido bastante influenciados pelas tradições francesas e italianas, notadamente pelo método desenvolvido por Jacques Lecoq. No entanto, parece haver certo descompasso em como a máscara estava sendo abordada aqui no Brasil e a evolução dessa metodologia na França. Isso porque, enquanto Zigrino concebeu sua montagem, em meados da década de 80, fazendo questão de se manter o máximo possível fiel à *commedia Dell’arte* (Cf. Santos, 2006), na França, já em meados da década de 70, Lecoq (2007) havia realizado significativas mudanças na sua abordagem da máscara teatral. Muitas das quais estavam relacionadas à *commedia dell’arte*, que sempre esteve presente em sua escola desde a sua fundação em 1956. Segundo ele:

Desgraçadamente, com o tempo, a aparição de clichês, de maneira de atuar chamada ‘a la italiana’, começou a se difundir. Os atores jovens fizeram cursinhos de *commedia Dell’arte* por todas as partes e o jogo interpretativo se empobreceu. O próprio termo começava a me chatear. Senti-me, pois, chamado a dar a volta no fenômeno para descobrir o fundo, quer dizer, a comédia humana. (...) A *commedia Dell’arte*, um tanto estancada em suas formas, se revoluciona, liberando então essa ‘comédia humana’ da qual havia

nascido, mas que pouco a pouco havia se esquecido (LECOQ, 2007, p.162 e p.30)<sup>27</sup>.

A importância de salientar este aspecto está no fato de que, mesmo com estas considerações de Lecoq (2007), realizadas a mais de trinta anos e com outros estudos como os de Taviani, que em 1983 mostravam como a *commedia Dell'arte* é uma espécie de tradição inventada pelo teatro moderno, ainda há uma série de mal entendidos em relação a *commedia dell'arte*. O que influencia bastante a forma como os estudos de máscaras são realizados no Brasil, exatamente como aconteceu comigo. No entanto, gostaria de chamar a atenção não só para a forma como é pensada a *comedia dell'arte*, mas também para o fato de que a consolidação do trabalho de máscara no Brasil, via influência da escola de Lecoq, parece ter feito com que se criasse uma certa ideia de que há uma única forma de se utilizar a máscara no teatro, limitando um pouco a exploração de outras abordagens.

Só comecei a me questionar sobre as maneiras de abordar a máscara no teatro a partir do contato com as máscaras da Folia de Reis, na ocasião da montagem do espetáculo *Sereno da Madrugada*. Mas foi a participação numa oficina de máscaras balinesas, ministrada pela atriz Fabianna Mello<sup>28</sup>, em janeiro de 2007, em Campinas (SP), que me permitiu rever mais ainda os meus conceitos sobre a atuação com máscaras e foi fundamental para que eu pudesse redirecionar os rumos da pesquisa que realizava com as máscaras da Folia de Reis.

Durante a oficina, pude perceber que muitos princípios que aplicávamos na atuação de máscaras da *commedia dell'arte* não serviam para as máscaras balinesas. Esta constatação nem sempre era aceita com muita facilidade pelos alunos da oficina, já que tínhamos um tipo de treinamento corporal que nos colocava num registro muito diferente do que aquelas máscaras exigiam. Os movimentos amplos que estávamos acostumados a fazer, por exemplo, deram lugar a uma movimentação quase minimalista. A ideia de

---

<sup>27</sup> Original em espanhol: Desgraciadamente, al cabo del tiempo, la aparición de clichés, de una manera de actuar llamada 'a la italiana', comenzó a extenderse. Los actores jóvenes hicieron cursillos de comedia del arte por todas partes y el juego interpretativo se empobreció. El término mismo empezaba ya a molestarte. Me sentí, pues, llevado a darle la vuelta al fenómeno para descubrir el fondo, es decir, la comedia humana." (Ibid. p,162) "la comedia del arte, un tanto estancada en sus formas, da un vuelco y se revoluciona, liberando entonces esa 'comedia humana' de la que había nacido pero que, poco a poco, había olvidado (Ibid. p.30).

<sup>28</sup> Fabianna Mello trabalhou por muitos anos no grupo de teatro de Ariane Mnouchkine e, no Brasil, tem trabalhado com o grupo Amok Teatro do Rio de Janeiro, que também se dedica à pesquisa da máscara teatral.

direcionar o olhar da máscara pela ponta do nariz, evitando que o ator mova apenas os olhos e não a máscara, fora completamente eliminada, pois logo notamos que aquelas máscaras adquiriam grande expressividade, mesmo paradas e apenas com os olhos do ator se movendo no seu interior. Até a forma de jogar com estas máscaras era diferente. Ao invés de trabalhar a estrutura clássica da triangulação,<sup>29</sup> trabalhávamos muitas vezes apenas com as máscaras direcionadas para a platéia, sem que uma olhasse o que a outra estava fazendo.

Esta experiência deixou claro que alguns procedimentos que até então conhecia do trabalho de máscaras funcionavam dentro de um determinado sistema de atuação com um determinado tipo de máscaras, notadamente aquelas elaboradas a partir das influências da escola de Jacques Lecoq, mas que de maneira alguma era a única maneira de se animar uma máscara. Não estou dizendo, contudo, que não haja elementos que possam ser comuns entre uma tradição e outra. Lecoq (2007), por exemplo, acredita que é necessário uma boa articulação corporal para que as máscaras de qualquer tradição tomem vida. Acredito que esta articulação, no entanto, pode ocorrer de diferentes maneiras, ou seja, assim como poderíamos dizer que há diferentes formas de manipular um boneco dentro do teatro de formas animadas, há diferentes formas de articular o corpo no teatro com máscara. Neste caso, o que se mantém semelhante é o princípio da articulação.

Ainda há uma última experiência a ser citada que foi a do grupo de estudos sobre máscara, formado por mim e os atores Vinicius Torres Machado, Melissa Lopes, Ana Caldas e Elisa Rossin. Na época, alunos da pós-graduação em teatro da USP e da UNICAMP. Aproximadamente por seis meses, discutimos uma série de possibilidades de experimentação com a máscara teatral. Durante esse processo, estudamos a obra de artistas como o grupo alemão *Familie Flöz*, que possuem propostas bastante originais de abordagem do mascaramento. Todas estas experiências me encorajaram a ver as máscaras da Folia de Reis por elas mesmas, tentando encontrar suas especificidades e, a partir daí, verificar as contribuições desta tradição para o trabalho do ator.

---

<sup>29</sup> Triangulação é a denominação recebida pela relação triangular que se estabelece entre o ator mascarado, a platéia e um objeto ou outro ator mascarado em cena.

## CAPÍTULO 2 – Tradição e inovação

### 2.1 - Do Couro ao Látex

Para prosseguir na minha investigação, no entanto, era preciso verificar, como sugere Brook (2000, p. 74), “se a forma tradicional ainda está viva, ou se a tradição é uma mão morta que estrangula a experiência vital”. Segundo ele, esta deve ser uma das preocupações centrais de um pesquisador que pretende se basear numa tradição para fazer uma recriação teatral. Quando iniciei o trabalho de campo esta era uma preocupação constante, que foi logo se diluindo à medida que a pesquisa avançava, pois a cada dia descobria novos indícios de vitalidade das Folias de Reis. Não imaginava, por exemplo, que poderia haver tantos grupos de Folia de Reis em minha cidade natal, Belo Horizonte, alguns deles em bairros bem próximos da minha casa. Somente no primeiro dia de pesquisa conheci doze grupos nos dois encontros de Folia que participei nesta cidade.

Os encontros de Folia, que também podem ser denominados de festivais, são organizados por órgãos públicos com o auxílio de foliões, que, em alguns casos, reúnem-se em associações de Folias. Eles podem ser realizados durante todo o ano, mas são mais comuns nos meses de janeiro e fevereiro. São eventos que se caracterizam pela reunião de um determinado número de Folias de Reis, que se apresentam individualmente num palco montado numa praça ou numa quadra de escola pública. Cada grupo sobe ao palco para cantar suas músicas e, em algumas vezes, abre-se espaço para que os mascarados realizem sua performance. Apesar de não serem as melhores instâncias de pesquisa, pois os grupos não apresentam a sua performance ritual como estão acostumados, os encontros de Folia de Reis foram importantes para que eu pudesse ter contato com o maior número de grupos possíveis e estabelecer aqueles com os quais eu viria a aprofundar meu trabalho.

Foi através do trabalho de campo, portanto, que passei a visualizar uma rede de relações entre estes grupos que se estende durante todo o ano e por boa parte do território nacional, sobretudo nas regiões sudeste e centro-sul, mas que se apresenta de forma velada para os que não estão dentro, ou mesmo nas imediações desta rede. Verifiquei, por exemplo, que em Minas Gerais, apesar do período central de atividade das Folias ir do Natal ao dia de Reis, ou seja, do dia 24 de dezembro ao dia 6 de janeiro, muitas Folias

fazem seu *arremate*, ou encerramento, no dia 20 de janeiro, quando se comemora São Sebastião. Já no Espírito Santo, conheci Folias que chegam a fazer seu *arremate* no mês de setembro, como a Folia de seu Dulcino Gasparelo, da cidade de Muqui (ES). Parece mesmo que, dentre todas as manifestações, a Folia de Reis é “a viagem ritual mais difundida no Brasil e a mais rica de ritos e crenças próprias”, como afirmou Brandão (1985, p. 133).

À medida que a pesquisa avançava, descortinava-se à minha frente uma rede infinita de Folias dos mais variados tipos. Folias mais e menos afinadas. Folias tradicionalistas e outras mais inovadoras, que misturavam ritmos musicais, diferentes instrumentos e até elementos de outros folguedos. Folias com ou sem máscaras e Folias com reis, palhaços ou bastiões. Como sugere Vianna (2005, p. 7):

Tudo circula entre as festas, na rede das festas: pedaços de melodias; versos; instrumentos musicais; (...) Danças de bumba-meu-boi migram para o reisado; melodias dos reisados são absorvidas pelas congadas (...) e assim por diante, num processo que não tem fim, e que nenhum “preservacionista”, por mais bem intencionado que seja, vai conseguir ordenar ou (totalmente) estancar.

Como em outras manifestações tradicionais, ao serem perguntados de onde vem o seu ofício, os foliões normalmente responderão: *a gente faz como os antigos faziam*. Essa afirmação, no entanto, de modo algum quer dizer que as Folias não se renovem. Os foliões não deixam de descrever as modificações que realizam, em sua performance, em busca de impressionar as pessoas presentes e superar seus parceiros. Valendo-se, seja de novos materiais para confeccionar máscaras e figurinos ou de novos ritmos musicais, os foliões realizam sofisticadas operações de atualização de sua performance, sempre mediadas pelo olhar dos *mestres*. Estes têm um papel fundamental, tanto na recuperação da memória, como na ressignificação dos anseios e das inovações propostas pelas gerações de novos integrantes, de forma a manter viva a tradição. Vianna (2005, p.7) nos apresenta uma forma bastante sugestiva para compreender esse processo:

Cada mestre de brincadeira, ou cada brincante, não atua como o espectador passivo de uma tradição secular sobre a qual não tem nenhum controle e só pode “preservar”. Seu papel é mais de um DJ, ou qualquer outro produtor musical cibernético, que faz suas próprias colagens a partir de determinado conjunto de elementos: o gigantesco



e multiforme banco de dados da biodiversidade brincante brasileira. Cada mestre recombina os "retalhos" de várias outras brincadeiras.

Freqüentemente, ao olharmos estas manifestações tradicionais, temos uma expectativa de que um espírito de conservação prevaleça em relação às idéias de inovação. O que não deixa de ser coerente com a própria noção de tradição. O problema aparece, a meu ver, quando essa postura nos impede de perceber que estas manifestações – por mais tradicionais que sejam – também se renovam. Por isso, elas não podem ser tratadas como peças de museu, até porque certas tradições podem ser invenções muito mais recentes do que imaginamos, como demonstrou Hobsbawm (2008) em sua obra *A tradição inventada*. Mesmo Peter Brook, que, muitas vezes, recorreu a manifestações espetaculares tradicionais para realizar suas criações, deixa escapar certo conservadorismo na sua definição de tradição, que segundo ele seria:

Uma forma imutável, mais ou menos obsoleta reproduzida por automatismo. Existem raras exceções, como no caso em que a qualidade da antiga forma é tão extraordinária que ainda hoje preserva sua vitalidade, como certas pessoas muito velhas que permanecem incrivelmente vivas e comoventes. No entanto, toda forma é mortal. Não há forma, inclusive a nossa, que não esteja sujeita à lei fundamental do universo: a lei do desaparecimento (BROOK, 2000, p. 42).

Em se tratando, contudo, do universo festivo das manifestações populares brasileiras, o fato das misturas e das hibridações serem processos constantes, faz com que uma espécie de “lei da transformação” torne-se muito mais evidente que “uma lei do desaparecimento”. Assim, diante de tamanha “invençioneira” dos brincantes e foliões responsáveis por estas manifestações, parece fazer mais sentido falarmos em termos de “tradição da invenção”, como sugere Vianna (2005).

Durante o trabalho de campo tive contato com diversos grupos e pude constatar que a tendência das Folias de Reis em relação às máscaras, de maneira geral, é serem mais abertas à mudança, ao novo. Bem diferente das tradições de máscara orientais como o Nô japonês, que, de acordo com Brook (1994), possui máscaras tão elaboradas que o artista que as reproduz, geração após geração, não pode se dar ao luxo de se afastar um milímetro para a direita ou para a esquerda, sob pena de que ela não mais se torne um boa máscara.

Isso não significa que as máscaras do Nô sejam imutáveis, mas sim, que as alterações nesta forma tradicional acontecem numa velocidade tão lenta que são imperceptíveis.

O que acontece com as máscaras da maioria da Folia de Reis é que o processo de mudança torna-se facilmente visível, pois ocorre num ritmo mais acelerado, próprio da dinâmica das mais diversas manifestações da cultura popular brasileira. Em Pirenópolis (GO), por exemplo, as máscaras do Cucurucucu das Cavalhadas do Divino são feitas para durarem os três dias da festa. Por serem confeccionadas em papel machê, amolecem facilmente em contato com o suor, assim como, os adornos floridos dos chifres também se desfazem rapidamente, por serem feitos em papel crepom ou seda. Reparem que, neste caso, a própria fragilidade das máscaras é propícia ao surgimento de inovações, já que, a cada ano, novas máscaras precisam ser confeccionadas. O que, às vezes, torna difícil a própria identificação do que seria mais tradicional, como no exemplo a seguir: a máscara da próxima foto, com toda sua exuberância plástica, é a que mais aparece nos materiais de divulgação das Cavalhadas de Pirenópolis, como o que há de mais tradicional em se tratando dos Cucurucucus.



Cucurucucu – (Cavalhadas de Pirenópolis-GO)

O mascarado desta outra foto, no entanto, parece não estar muito de acordo com isso, ao mostrar com sua inusitada performance como *era o mascarado de antigamente*, assim como aparece escrito na placa afixada em seu cavalo. Como antigo morador da cidade, este mascarado reivindica o posto de melhor representante da tradição, apresentando-se com uma máscara feita de papelão quase sem pintura e com seu animal coberto com palhas e capim seco. Tudo à moda antiga, como me relatou este mascarado.



Cucurucucu – (Cavalhadas de Pirenópolis-GO)

Num encontro de Folia de Reis da cidade de Contagem (MG), em janeiro de 2003, presenciei um fato que me pareceu exemplar para abordar mais de perto como se dá esse processo de inovação dentro das manifestações tradicionais. Naquela ocasião, vi alguns palhaços que estavam utilizando máscaras fabricadas em látex, ao invés de utilizarem as máscaras artesanais confeccionadas com couro de cabrito ou com couro de *mão pelada*, como é também conhecido o guaxinim. Eram máscaras típicas de monstros muito utilizadas no carnaval, mas que têm sido introduzidas em outras manifestações como pude observar nas Cavalhadas em Pirenópolis (GO) e São Luis do Paraitinga (SP) e em diversos grupos de Folia de Reis.

Sob o meu ponto de vista, enquanto pesquisador, aquela era uma ocorrência lamentável, pois indicava que a tradição de máscaras da Folia estaria se perdendo. Mas foi seu Dulcino Gasparelo, mestre de uma Folia da cidade de Muqui (ES), quem me possibilitou compreender, a partir da perspectiva dos foliões, a presença de máscaras de látex que ocasionalmente pode ser encontradas nas Folias. Segundo ele, apesar das máscaras de látex serem utilizadas porque alguns foliões *acham chique* o fato de poderem utilizar uma máscara *comprada pronta*, o principal motivo da sua utilização seria a escassez de matéria prima para a fabricação de máscaras artesanais.



Palhaço de Folia de Reis com máscara de látex.

O couro de *mão pelada*, não pode mais ser utilizado, pois o IBAMA proibiu a caça desse animal. Já o couro de cabrito, material mais usado para substituir o anterior, também tem se tornado escasso com a redução de pastos para criar estes animais. Diante deste quadro, lamentar parece uma atitude inútil. Se há algum interesse em que este



conhecimento tradicional seja preservado, devem ser realizadas ações que possam ser eficazes, como as propostas pela prefeitura de Muqui (ES). Numa das ocasiões em que estive visitando a cidade, no ano de 2003, a Secretaria Municipal Cultura buscava viabilizar o fornecimento do couro para os grupos locais e promovia oficinas de máscaras com Dulcino Gasparelo, que passava os seus saberes para a comunidade em geral e para os integrantes das Folias da região.

As considerações de Seu Gasparelo me fizeram rever minha aversão à máscara de látex, uma vez que se a compararmos com uma máscara feita em couro, veremos que elas se assemelham numa série de quesitos, como em relação à presença de uma certa animalidade ou monstrosidade, que aparecem no exemplo a seguir:



Palhaço do Encontro de Folia de Reis de Muqui-2003

Na verdade, eu nem cheguei a me atentar para este aspecto, porque de antemão, como ator, não poderia achar uma máscara de carnaval *comprada pronta* interessante cenicamente. Ou

seja, minha resistência inicial tinha muito mais haver com o fato de que aquela máscara não correspondia à minha concepção do que seria uma máscara nobre, assim como aprendi no teatro. O que me faz lembrar as considerações de Bateson (1976), sobre os “Leões de Trafalgar”, aos quais fiz referência na introdução desta Tese e de como o significado do código elegido pode dizer mais que o significado da mensagem codificada.

Não há como ignorar, portanto, que as Folias e outras manifestações similares estão sempre interagindo com as mudanças culturais, sociais, econômicas e até ambientais que acontecem a sua volta, sempre se renovando. Não é a toa que mesmo os foliões que continuam optando por máscaras artesanais estão utilizando a espuma em substituição ao couro. De acordo com a observação de Dulcino Gasparelo, poderíamos concluir que o fato de muitos dos grupos de Folia de Reis serem atualmente de origem urbana e não rural, dificultaria a aquisição de materiais de origem animal. O que tem permitido a inauguração de uma nova tradição de máscaras de palhaços de Folias de Reis, como estas confeccionadas por Batista na cidade de Miracema (RJ):



Nestes casos, não é necessariamente o material com o qual as máscaras são confeccionadas que determinará a sua vitalidade dentro das Folias de Reis. A inovação nas tradições populares não ocorre de forma gratuita, segundo Barroso (2000, p. 92), ela “se dá por meio de procedimentos e de uma gramática peculiar. Ou seja, ele (o folião) cria e inova a partir de combinações diferentes de um acervo de elementos e recursos artísticos dados pela tradição”. A máscara de látex é um elemento novo, mas que será utilizado segundo procedimentos já estabelecidos. Os elementos dados pela tradição, a que se refere Barroso (2000), nem sempre se encontram à vista e, para percebê-los, é preciso conhecer certos códigos e sinais que somente aqueles que foram devidamente iniciados em cada uma destas manifestações tradicionais são capazes de compreender.

Assim, à medida que adquiria mais intimidade com o universo das Folias de Reis de Fidalgo e Matozinhos, começava a ter acesso a informações mais detalhadas, como por exemplo: em relação à confecção das máscaras. Elas normalmente são feitas a partir de uma mistura de cola, papel e tecido, sendo que no caso de Fidalgo, as máscaras são pintadas por fora com tinta a óleo e revestidas internamente com uma camada de parafina bem grossa. Apesar de seu aspecto interno ficar bastante rústico, os foliões consideram esse método como muito eficiente para evitar que as máscaras amoleçam com o suor. Em Matozinhos, elas são impermeabilizadas com tinta a óleo por fora e por dentro, o que permite que as máscaras sejam lavadas entre uma *jornada* e outra. Algo que só descobri por acaso, quando ao acordar pela manhã na casa de mestre Bejo, me deparei com Leandro, seu filho, literalmente lavando as máscaras num tanque. Ação que nunca imaginei possível para uma máscara, mas que parece bastante plausível, já que elas são utilizadas por diversos foliões numa mesma *jornada*.



Máscara da Folia de Matozinhos secando após serem lavadas.

Em Fidalgo, recentemente, os foliões até chegaram a encomendar um conjunto de máscaras a um senhor de uma cidade vizinha, que eles ouviram dizer que estava fazendo máscaras. Mas eles nem chegaram a utilizá-las, pois as consideraram de ruim qualidade, mal acabadas e não seguiam os traços com os quais estavam acostumados. Foi devido a este episódio que pude perceber que a confecção das máscaras era menos aleatória do que poderia parecer. Certos elementos como a abertura dos olhos e o tipo de cabelo usado para a barba deviam seguir um padrão preestabelecido. Por isso, na ausência de mascareiros, a alternativa encontrada pelos foliões foi a de fazer constantes reformas em suas máscaras. No entanto, as *fardas*, que são confeccionadas por costureiras locais são trocadas quase que anualmente, sendo possível perceber diversas alterações no seu feitiço.

Os princípios que ditam como devem ser cada uma das máscaras e servem de referência até para possíveis inovações são compreendidos pelos foliões como sendo os *fundamentos*. Expressão que aparece em diversas manifestações populares e que segundo Rodrigues (1997, p. 64) seriam “os preceitos, ou seja, tudo aquilo que produz o conhecimento da origem e dos motivos da existência e permanência de cada manifestação”.



Desse modo, poderíamos pensar os *fundamentos* como uma categoria utilizada pelos foliões para fazer referência ao que conhecemos como conhecimento tradicional<sup>30</sup>.

Como resultado de longas experiências coletivas, os *fundamentos* são garantidos não necessariamente no auge do processo ritual, mas também nos momentos que o antecedem, ou seja, durante a sua preparação e nos momentos que o sucedem. Antes do início de cada *jornada* de uma Folia, por exemplo, os seus integrantes se reúnem, normalmente, na casa do mestre, para preparar comida, arrumar as fardas e afinar os instrumentos; ocasião em que parentes e amigos se envolvem num mesmo fluxo de atividades, em que os *fundamentos* são repassados através de ações simples do trabalho cotidiano. Não só nestes momentos, mas durante todo o ano, lembranças de outras *jornadas* são sempre retomadas. Lembranças que se encontram registradas também no corpo, pois como argumenta Connerton (1993, p.102), esses grupos “confiam a automatismos corporais os valores e as categorias que mais anseiam conservar. Eles sabem como o passado pode ser mantido em mente através de uma memória habitual sedimentada no corpo”.

De acordo com Rodrigues (1997), a perda progressiva destes *fundamentos* se dá pela ausência destas preparações e a conseqüente fragmentação da festividade. Nesse sentido, por mais que haja escassez de material para confeccionar as máscaras, o uso daquelas fabricadas em látex, pode, no limite, indicar que o grupo que fez esta opção já não está cuidando tanto destes preparativos. Ao optar por algo pré-fabricado que não traz consigo nenhuma memória referente ao seu processo de confecção, ao contrário do que ocorre com as máscaras artesanais, este grupo pode estar contribuindo para a perda dos seus *fundamentos*, pelo menos aqueles diretamente relacionados às máscaras. Notem que estou fazendo uma especulação teórica, pois na prática, só o tempo poderá dizer o que irá acontecer, pois um novo arranjo pode surgir em função da manutenção dos *fundamentos* dessa manifestação, que em última instância, podem ser revistos ou refeitos em diálogo com cada novo contexto.

---

<sup>30</sup> O que torna um conhecimento “tradicional”, de acordo com Wolff (2003, apud BELAS, 2004), “(...) é a maneira como ele está associado a um determinado local ou comunidade e o fato de constituir-se no resultado de uma longa experiência coletiva. Nesse sentido, ele seria ‘criado, preservado, compartilhado e protegido dentro do círculo tradicional’, ou seja, passado de geração para geração”.

Em outros grupos de Folias como o de seu Bejo em Matozinhos, já nos meses de outubro e novembro, os foliões se encontram para tocar modas de viola, estudar sobre a vida de Cristo e dos Santos Reis. Segundo seu Bejo, mestre da Folia de Matozinhos:

*A gente fala uma coisa que a gente pode provar. Existe muita lenda, tanta e tantas sobre Folia de Reis (...). Tudo que eu falar vocês podem me perguntar que eu vou saber dizer o livro que está. Pois se você fala alguma coisa para o dono da casa, lenda, ele vai perguntar: onde vocês acharam? Eles vão ficar apertados e vão dizer: eu vi falar. Aí fica complicado. O povo pode inventar muita coisa, sou capaz de cantar a noite toda inventando.*

A maioria dos mestres de Folia mantém seus livros guardados a sete chaves e afirmam que eles não são fáceis de encontrar. Se, por um lado, isso demonstra uma necessidade evidente da manutenção de uma dimensão misteriosa, tão importante para estas manifestações religiosas, por outro, o recurso de atrelar os *fundamentos* da manifestação à escrita, parece sugerir uma busca por uma legitimidade do discurso, como se apenas o que estivesse escrito fosse digno de crédito.

O curioso é que muitos destes livros são romances de ficção ou enciclopédias, e a outra parte são livros apócrifos, evangelhos que não foram aceitos na bíblia. A esse respeito Nooter (1993), ao realizar estudos sobre arte africana, apresenta uma argumentação bastante esclarecedora, ao dizer que “a substância dos segredos é menos importante que a delimitação social resultante de sua aquisição, propriedade e controle sobre sua revelação<sup>31</sup>”. Ou seja, a existência de segredos cria “insiders” e “outsiders”. (NOOTER, 1993, p. 20 apud YOSHIDA, 2006, p. 235).

Apesar de muitos mestres possuírem cadernos onde fazem notas de versos, músicas e procedimentos rituais, o conhecimento tradicional e, por conseguinte, os seus *fundamentos* são repassados através da oralidade e da corporalidade. Até porque, muitos desses mestres são analfabetos ou semiletrados. Os *fundamentos* podem ser entendidos também como o que dá sentido a qualquer manifestação tradicional. Segundo Barroso (1999, p. 184) “quando em algum momento e lugar, um desses folguedos tem desarticulada

---

<sup>31</sup> Original em inglês: “The substance of secrets is less important than the social delineation resulting from their acquisition, ownership and controlled revelation”, (NOOTER, 1993, p. 20 apud YOSHIDA, 2006, p. 235).

a chave de suas significações, isto é, quando o seu sentido escapa à memória dos brincantes e, particularmente, do mestre, ele entra em processo de extinção”. Por outro lado, por que não podemos pensar que no instante em que se manifestam, cada uma dessas formas performáticas não podem adquirir novos sentidos, que surjam do diálogo com a realidade presente na qual se encontram os performers? Não parece ser o folguedo em si que entra em extinção, mas talvez aquela maneira específica de concebê-lo e performá-lo, que de fato, pode não mais fazer sentido da maneira como era pensada “antigamente”. Nem sempre é fácil em perceber esse fenômeno porque os foliões e brincantes são verdadeiros mestres em nos fazer ver como antigas, inovações que tiveram pouquíssimo tempo de criadas, como muito bem argumenta Vianna (2005).

De todo modo, acredito que uma brincadeira não se extingue. Mesmo em casos extremos em que se constate que tal brincadeira não esteja mais acontecendo, ou seja, não tenha quem queira brincar-la, nada impede que em algum momento ela reapareça. Às vezes, vestígios muito incipientes bastam para que aconteça o processo de reinvenção de uma brincadeira, que há muito tempo não era brincada. Foi assim com os Zambiapungas da Bahia e com os Caretos de Podence, em Portugal. Estes são dois exemplos de manifestações mascaradas que, depois de quase desaparecerem, foram literalmente recriadas a partir de retalhos de lembranças de antigos moradores de suas respectivas comunidades e se tornaram símbolos identitários das mesmas, para além de sustentarem todo um empreendimento turístico (Cf. LOPES, 2006 e RAPOSO, 2006).

Como afirmei no início desse capítulo, há uma grande variedade de grupos de Folias de Reis, sendo que alguns destes são também frutos desse processo de recriação. A Folia de Milho Verde (MG), por exemplo, ressurgiu por iniciativa de alguns artistas que, frequentemente, faziam turismo no local. Já a Folia do bairro Santa Rita, em Santa Luzia (MG), teve sua recriação iniciada em função de uma carta que um dos atuais membros recebeu de um amigo. Esta carta contava como eram as “Folias de antigamente” e, curiosamente, foi escrita como uma tarefa do “Telecurso Segundo Grau”. Os foliões, no entanto, não demonstram dificuldade em lidar com a diversidade de Folias existentes. Isto fica evidente neste depoimento de seu Adão Barbeiro, que foi um dos grandes foliões da cidade de São Francisco (MG):

*É como meu mestre dizia: tudo abaixo de Deus é o respeito. Só depende respeito. Uma coisa eu vou dizer ao senhor: ninguém estará errado. Não. Não tem que acanhar: todo mundo está na estrada. Quando nós chegar lá, no fim da viagem, todo mundo estará certo. Inclusive essa diferença das Folias foi Jesus quem fez. Porque o senhor manobra o seu terno com um esquema, eu manobro o meu com outro esquema. E está tudo certo. Eu nunca encontrei uma Folia pra ser tudo igual à outra<sup>32</sup>.*

Apesar de haver disputas internas entre os grupos com relação à originalidade e a superioridade de um Folia em relação à outra, falas como as de seu Adão sugerem que há uma espécie de etiqueta, de um código de conduta entre os foliões, que os impede de falar mal de um outro grupo ou de desqualificar a Folia de quem quer que seja. A maneira como os foliões aceitam a diferença dentro das Folias confirma a afirmação de Rodrigues (1997, p. 27), segundo a qual, “cada manifestação apresenta especificidades, em cada região ela é peculiar e cada grupo é único na sua expressão”.

## **2.2 - Romantismos**

Se para seu Adão e para os demais foliões a diversidade de grupos de Folia de Reis é algo perfeitamente aceitável, para mim, que nem sou membro daquela manifestação, não era algo tão tranquilo. O que mostra como era difícil, enquanto pesquisador, abrir mão de alguns dos meus conceitos ou pré-conceitos para interagir de fato com a perspectiva dos foliões. Talvez porque eu estivesse influenciado por certos pensadores que, desde o final do século XIX, quando surgiram os primeiros estudos sobre a cultura popular no Brasil, se mostraram preocupados com a autenticidade das manifestações tradicionais brasileiras, como Sílvio Romero e Celso Magalhães.

Este tipo de preocupação, que marcou toda uma geração de pesquisadores da cultura popular, constituiria o que Carvalho (2000, p. 31) denominou como o “mito da degenerescência da cultura”, que nada mais é do que uma nova versão do mito bíblico da queda: “o que era puro, original, se vende, se entrega devido à ambição desmesurada do

---

<sup>32</sup> Este depoimento foi retirado de (MESQUITA, 2002, p. 28).

artista e a sedução implacável do mercado. São inúmeros os pensadores críticos da cultura que utilizam esse esquema, conscientemente ou não<sup>33</sup>”.

Andrade (1982), por exemplo, achava que as manifestações populares brasileiras, denominadas por ele como “danças dramáticas”, estariam supostamente em vias de extinção, entre outros fatores, devido a uma série de misturas e de influências de elementos externos. Em suas reflexões é possível perceber uma espécie de incômodo em compreender e aceitar as formas fluídas com as quais o seu objeto de pesquisa se apresentava, pois estas características o impossibilitavam de alcançar definições totalizadoras dos fenômenos por ele estudados (cf. CAVALCANTI, 2004). Aspecto que aparece expresso quando ele afirma que o núcleo básico das danças dramáticas estaria “recheado de temas opostos a ele; romances e outras quaisquer peças tradicionais mesmo de uso anual se grudam nele; textos e mesmo outros núcleos de outras danças se juntam a ele. Às vezes, mesmo estas oposições não têm ligação nenhuma com o núcleo (ANDRADE, 1982, p. 53-54)”.

Na obra de Mário de Andrade é possível perceber como o “mito da degenerescência da cultura” que surgiu e tomou força com o romantismo, deixou muitas marcas no modernismo. Mesmo que em alguns trechos o próprio Mário de Andrade se apresente bastante crítico em relação à noção de autenticidade da cultura:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes, pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo (ANDRADE, 1962, p. 15-16).

Os estudos sobre a cultura popular avançaram bastante e deixaram de abordar questões que eram muito caras aos contemporâneos de Mário de Andrade, como as relacionadas ao fortalecimento do Estado-Nação ou com a constituição de uma arte nacional. No entanto, é preciso estar atento ao fato de que há uma concepção romântica do

---

<sup>33</sup> Ver também Gonçalves (1997), sobre a retórica da perda; e Travassos (1997), sobre o paradoxo do primitivismo, conceitos que dialogam com o apresentado por Carvalho (2000).

popular ainda muito presente em nossa sociedade, para que evitemos cair na mesma armadilha que caíram os modernistas, sintetizada da seguinte forma por Cavalcanti (2004, p. 60): “se é verdade que as qualidades perdidas e procuradas pelo ‘eu-artista-civilizado’ se encontram no ‘outro-povo-primitivo’, esse encontro tão almejado, ao se realizar, produz, sobretudo, um terrível aguçamento do sentido da perda”. Tenho frisado muito este aspecto, pois apesar de ser um tipo de formulação que deveria estar, a princípio, superada, ela aparece frequentemente na boca de diversos pesquisadores que se dedicam a estudar a arte em contexto “não artístico”. Como aconteceu comigo durante esta pesquisa, em que, por vezes, me peguei com um olhar romântico, como na minha aversão às máscaras de látex.

Além da preocupação com a “perda da autenticidade”, esta minha aversão imediata à máscara de látex, parece também estar diretamente relacionada com o fato de que tendemos a conferir às manifestações tradicionais uma essencialidade e fixidez que não lhes são próprias, como sempre observava Léa Perez<sup>34</sup> nas suas aulas de Antropologia da Festa na UFMG, por ocasião da minha Graduação em Ciências Sociais. Nesse mesmo sentido, Strother (1998) observa que a tendência a pensar as manifestações artísticas tradicionais como rígidas é exatamente contrária àquela que adotamos quando estamos estudando arte em contexto artístico, já que sempre é levada em conta a sua evolução na linha do tempo. Segundo esta autora, tendemos a estudar as manifestações tradicionais priorizando uma abordagem sincrônica ao invés de diacrônica, como se estas manifestações não mudassem com o tempo.

Strother (1998) aborda os processos criativos das máscaras em Pende, desde a confecção à performance, além de realizar um estudo minucioso da evolução das máscaras no tempo e as diferenças entre as diversas tribos, incluindo todos os paradoxos ou contradições observadas. Ao fazer isso, ela pretende evitar a tendência de boa parte dos estudos africanos em mostrar uma positiva e coesa visão da vida africana, em contraposição aos muitos estereótipos negativos da vida no ocidente. A frequente idealização das tradições africanas presente nos estudos africanos é o que provocaria, segundo Ottenberg (2006), uma recorrente despolitização desses estudos. Tal argumentação parece se aplicar

---

<sup>34</sup> Léa Freitas Perez é professora de antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais e coordenadora do Centro de Estudos da Religião Pierre Sanchis.

aos estudos da cultura popular e vai ao encontro da afirmação de Cavalcanti (2004, p. 70), que mesmo os estudiosos contemporâneos seriam “seduzidos pela ilusão do arcaísmo, pela idéia do bom tempo de outrora quando as produções populares não apresentavam descontinuidades, eram coerentes e facilmente acessíveis à interpretação”<sup>35</sup>.

Encantados ou não por um certo “arcaísmo”, do qual nos fala Carvalho (2000) é cada vez mais comum vermos atores, músicos e toda sorte de profissionais de áreas afins se dedicando a estudar e “refazer” o conhecimento contido nas expressões culturais tradicionais, dentro e fora das universidades, com os mais diferentes enfoques<sup>36</sup>. O termo “refazer” está sendo utilizado aqui para explicitar que estas não são abordagens de cunho teórico, mas sim de cunho prático. Durante a noite na UNICAMP, onde realizei os estudos de doutorado, era possível ouvir os tambores dos mais diversos sotaques ressoando pelo campus, tocados por alunos que eram orientados por pessoas ligadas de alguma forma a alguma manifestação tradicional<sup>37</sup>.

No meu caso, desde o início da pesquisa sempre deixei claro, para os foliões, que meu objetivo era fazer uma recriação teatral, aplicando os conhecimentos adquiridos num espetáculo de teatro, que não pretendia ser outra coisa a não ser teatro. O que não impediu alguns foliões de me dizerem que: *quem sabe o teatro que você está fazendo não será a Folia de Reis do futuro?*

Por fim, falta abordar como se deu o processo de aprendizagem do conhecimento tradicional das Folias de Reis e mais do que isso, como foi o processo de “aprender a aprender” à maneira dos foliões.

---

<sup>35</sup> A busca deste “bom tempo de outrora”, é uma das características mais marcantes do romantismo e que ajudou a dar origem à própria noção de folclore. Para uma abordagem de questões relacionadas ao folclore e à cultura popular, situando a questão a partir do contexto brasileiro, ver Ortiz (1994) ou Brandão (1982); a partir do contexto latino americano, ver Cancline (2003) e numa perspectiva mais geral, Hall (2003). A Dissertação de Oliveira M (2006) também apresenta uma ótima revisão desses conceitos situando-os historicamente.

<sup>36</sup> Abordei a relação entre pesquisadores e pesquisados no universo das manifestações populares em (Paulino, 2008a)

<sup>37</sup> Durante os anos de 2005 e 2006 tive contato com grupos de estudantes que se dedicavam à performance do cavalo marinho, do maracatu, do tambor de crioula, do jongo e do samba de raiz dentro do campus da UNICAMP ou em espaços culturais de Barão Geraldo, Campinas (SP).

### 2.3 - Aprender a aprender o conhecimento tradicional

Mesmo que em boa parte das pesquisas sobre cultura popular o conhecimento tradicional tenha deixado de ser tema para ser valorizado pelo seu conteúdo, ele acaba passando por uma série de reelaborações a partir da perspectiva dos pesquisadores, que como eu, encontram-se filiados, sobretudo, a uma forma de aprender muito diferente daquela presente nos contextos tradicionais. E esse fato, por si só, parece alterar bastante a forma como estes conhecimentos são apreendidos.

A Folia de Reis, por ser uma manifestação espetacular, constitui-se de elementos de natureza similar aos encontrados no teatro, os procedimentos adotados por atores e foliões para lidarem com estes elementos, em cada um desses contextos, é que parece variar<sup>38</sup>. A começar pela forma como o conhecimento é valorizado e repassado.

Quando estava em campo, por exemplo, ficava observando as máscaras serem dançadas normalmente no meio de uma roda formada pelos foliões e demais pessoas presentes. Eu costumava ficar na parte de fora, tentando copiar algumas ações, de preferência sem que ninguém percebesse. Até porque, ao perceberem o meu interesse nas máscaras, os foliões frequentemente diziam que eu deveria ir para o meio da roda experimentá-las. Em resposta, eu dizia, cordialmente, que eu não era tão bom quanto eles e tinha muito a aprender ainda. Até que um dia, conversando com Leandro, filho de mestre Bejo da Folia de Matozinhos, ele me alertou: *você nunca vai estar pronto ou vai saber se sabe, enquanto não botar aquela máscara na cara e ir pro meio da roda dar umas mancadas e a gente rir um pouco de você*.

No episódio acima, fica evidente como tínhamos diferentes formas de lidar com a aprendizagem dos saberes tradicionais e, conseqüentemente, com a sua utilização cênica: enquanto eu tinha a necessidade de aprender o passo justo antes de tentar qualquer tipo de participação mais ativa, para Leandro, eu só poderia alcançar tal justeza de movimentação invertendo a ordem do processo e me permitindo participar mais diretamente do jogo.

Este episódio me fez recordar das observações proferidas pelo professor Mário Chagas<sup>39</sup> numa palestra da Reunião da Associação Brasileira de Antropologia em 2008,

---

<sup>38</sup> Sobre elementos e procedimentos na análise de processos artísticos, ver análise matricial em Brito (2002).

<sup>39</sup> Doutor em Ciências Sociais /UERJ. Professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social /



segundo o qual, em matéria de conhecimentos envolvendo patrimônio imaterial há uma diferença entre a forma de valorizar o que é transmitido por quem transmite e por quem recebeu a transmissão. E se alguém quer transmitir é necessário que alguém queira receber, mas nem tudo que é transmitido é aceito, algumas coisas podem ser negadas pelo receptor, ou seja, os processos de aprendizado podem envolver dimensões muito sutis. Como neste caso, que enquanto eu me concentrava apenas no conteúdo a ser aprendido, Leandro chamava a atenção para a maneira como eu deveria aprender. Recorrendo às idéias de Bateson (1976), poderíamos dizer que, na fala de Leandro, o que está em jogo é um “aprender a aprender”, processo denominado por esse autor de “deuteroaprendizado”.

Bateson (1976) atribui o sucesso dos empreendimentos de ensinar e de aprender ao contexto social e ao modo pelo qual a mensagem é transmitida, mais do que aos conteúdos da instrução. De acordo com Bauman (2008, p. 159):

Os conteúdos – a matéria –sujeito do que Bateson chama de “proto-aprendizado” (aprendizado primário ou “aprendizado de primeiro grau”) – podem ser vistos a olho nu, monitorados e gravados, até mesmo desenhados e planejados; mas o deuteroaprendizado é um processo subterrâneo, quase nunca notado conscientemente e menos ainda monitorado por seus participantes, sendo relatado apenas de maneira vaga no extenso tópico da educação. É no curso do deuteroaprendizado, raras vezes no controle consciente dos educadores indicados ou autoproclamados, que os objetos da ação educacional adquirem habilidades muito mais importantes para a vida futura do que até mesmo os mais cuidadosamente pedaços e peças de conhecimentos pré-selecionados que se combinam nos currículos escritos ou não-pensados.

De fato, aquela observação de Leandro, como outras que aconteciam, muitas vezes, em momentos de descontração, foram as que mais me marcaram e fizeram com que eu repensasse a maneira de abordar as máscaras no teatro, dimensão que ficará mais explícita ainda quando abordar as oficinas no sexto capítulo.

Barba (1995) também aborda a relação do “aprender a aprender”, contudo, sua argumentação ainda está muito centrada em questões relacionadas ao conteúdo, no sentido de “protoaprendizado”, principalmente ao dar grande destaque à importância da técnica.

Mesmo assim, ele não deixa de ressaltar a relevância do contexto no processo de aprendizagem. Segundo esse autor:

Cada aprendiz, cada ator que começa a trabalhar, é caracterizado pela aquisição de um *ethos*. *Ethos* como comportamento cênico, isto é, técnica física e mental, e *ethos* como um trabalho ético, isto é, uma mentalidade modelada pelo *environment*, ambiente humano onde o aprendiz se desenvolve (BARBA, 1995, p. 246).

A advertência de Leandro também foi bastante esclarecedora de como se processa o saber tradicional no contexto das Folias de Reis e me permitiu entender melhor porque se costuma dizer que nestas manifestações não há ensaios. De fato, não registrei nenhum relato de ensaios ou treinos das máscaras antes do período em que as Folias estão fazendo o seu *giro*<sup>40</sup>. Os foliões falam apenas de encontros em que eles se reúnem para estudar as escrituras, referindo-se à bíblia e aos livros apócrifos. Se não há relatos de qualquer tipo de ensaio, é porque os foliões não fazem distinção entre o momento da preparação e da execução de sua performance, bem como me alertou Leandro.

Ao realizarem os mesmos *passos de dança* com as máscaras diversas vezes durante toda a duração do giro, que pode ser de dias, os saberes corporais dos foliões se renovam e se atualizam a cada nova performance. Uma vez que há sempre revezamento de funções, eles estão sempre fazendo e assistindo a performance uns dos outros, o que favorece o aperfeiçoamento de suas habilidades expressivas.

Durante o giro das Folias pelas casas, é comum observarmos foliões mais novos tentando imitar os mais velhos. Processo que se inicia quando os foliões ainda são crianças, como abordei no primeiro capítulo. Algo similar é observado por Valverde (1998) no Tchiloli, forma de teatro popular de São Tomé e Príncipe. Segundo ele, este costume de uns imitarem a performance dos outros deixa claro que manifestações como o Tchiloli tem uma recepção que “se faz pelo e com o corpo, reativando uma memória corporal de algumas agilidades e movimentos aprendidos há mais ou menos tempo” (VALVERDE, 1998, p. 229).

---

<sup>40</sup> O *giro* constitui-se numa outra forma dos foliões denominarem sua *jornada* pelas casas.

Também me parece ser nesse mesmo sentido, que Lagrou (2002) salienta como alguns comentários irônicos dos índios Kaxinawa, sobre o fato dos brancos considerarem possível que o conhecimento seja registrado num papel, a fizeram entender que, na visão dos Kaxinawa, a preocupação dos brancos com o armazenamento de conhecimento em objetos fora dos seus corpos fez com que seus corpos parassem de conhecer. Constatação que Lagrou (2002, p. 53) exemplifica com o seguinte episódio:

Para aprender ‘de verdade’..., disse-me Augusto (um informante Kaxinawa) em uma das últimas tardes em que trabalhamos juntos, e, em vez de prosseguir sua frase, me pegou no braço e começou a cantar, dançando.

Estes autores, tanto quanto o informante Kaxinawa, estão reclamando uma abordagem do corpo não com instrumento, mas como sujeito do conhecimento.

Foi também a observação de Leandro, que fez com que eu aceitasse assumir a *farda* do Rapazinho em visitas a algumas casas, mesmo sem que eu estivesse preparado para conversar com o *dono da casa*. Já que apesar de saber alguns passos da catira, não tinha conhecimento para falar as profecias. O fato deles me convidarem para *fardar* de Rapazinho poderia dar uma ideia de que eles não tem uma preocupação com a qualidade das performances a serem apresentadas. Mas novamente, tudo tem a ver com os critérios de atribuição de valores, pois se olharmos com cuidado, as circunstâncias em que fui aceito na *farda* do Rapazinho, perceberemos que eles não o fizeram de maneira gratuita e impensada.

Primeiro, a máscara que me foi cedida, como afirmei no início da Tese, é a máscara que tem menos compromissos e que justamente é utilizada pelas crianças ou pessoas iniciantes na Folia de Reis. Segundo, quando assumi a máscara já era mais de três horas da manhã e não havia no nosso roteiro, nenhuma casa de algum conhecedor de Folia para ser visitada. Então, não havia possibilidade dos *donos da casa* perceberem qualquer erro que eu pudesse cometer. E eu não corria o risco de ser sabatinado sobre as profecias. É nestas residências em que não há *donos da casa* conhecedores de Folia, que eles aproveitam para incentivar novos membros a participarem.

Outro aspecto a ser considerado, é que esse contato, cada vez mais frequente, entre mestres das manifestações tradicionais e pesquisadores de origens diversas, sobretudo

com formação acadêmica, como é o meu caso, tem levado alguns mestres a mudarem certas relações com os seus saberes tradicionais. É o que aconteceu com mestre Salustiano, um famoso brincante de Cavalo Marinho de Pernambuco que faleceu em 2009. Se antes ele estava acostumado a passar seus conhecimentos somente para os membros da sua comunidade, no aqui agora da realização de suas comemorações, nos últimos anos, passou a oferecer oficinas de Cavalo Marinho em sua casa, sobretudo para integrantes da classe média, nos meses de setembro a novembro, ou seja, fora do período festivo, como me relatou Leonardo Leal Esteves<sup>41</sup>. Outro exemplo seria Seu Abel. Um exímio mascareiro maranhense que tive o prazer de conhecer pessoalmente e com quem muito aprendi sobre as máscaras dos Cazumbas dos Bois de Baixada. Ele esteve no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, em 2006, ministrando oficinas de confecção de máscaras.

Numa das etapas finais desta pesquisa, cheguei a propor para Seu Bejo que ministrássemos oficinas com as máscaras da Folia de Reis em conjunto, para que ele ou outro integrante do seu grupo pudesse ensinar a catira, dança que se caracteriza como elemento central no mascaramento nestas Folias. Mas quando começávamos a pensar como seria esta oficina, Seu Bejo frequentemente alertava para necessidade dos alunos tomarem conhecimentos das *escrituras* e reconhecerem a devoção nos Santos Reis, que eram elementos tão fundamentais quanto a catira. Assim, por mais que eu quisesse envolvê-los no processo de pesquisa, de fato tínhamos formas diferentes de nos relacionarmos com o processo de ensino-aprendizagem. Nas palavras de seu Bejo ficava evidente que o seu ofício tinha um compromisso com os Santos Reis que não permitia que apenas um dos aspectos do seu conhecimento fosse isolado, como eu havia proposto inicialmente.

É curioso notar que, de maneira geral, os foliões costumavam argumentar positivamente em relação à minha proposta de utilizar suas máscaras para o teatro, justamente porque ao levar o nome dos Santos Reis para um número cada vez maior de pessoas, eu estaria contribuindo de alguma forma para manter acesa a sua devoção. Certa vez, um folião de Fidalgo ao perceber meu grande interesse pelas máscaras e ao saber que pretendia experimentá-las no teatro, solicitou-me: *não mostre apenas a beleza de nossas*

---

<sup>41</sup> Estas informações me foram repassadas durante o Congresso Brasileiro de Antropologia em 2006, por um mestrando da UFPE, Leonardo Leal Esteves, que estuda a dinâmica de produção e relações sociais no contexto da cultura popular.

*máscaras e de nossas músicas, mostre também a nossa fé.* Uma preocupação que parece ter a mesma natureza daquela demonstrada por Seu Bejo, quando o convido para ministrar oficinas comigo. Ambos estão destacando a importância da devoção nas Folias de Reis. Dimensão que pretendo abordar no próximo capítulo.

### **CAPÍTULO 3 – Arte, brincadeira e devoção**

Durante todo o trabalho de campo, palavras como fé e devoção sempre estiveram presentes no discurso dos foliões, contrastando com a ausência praticamente total de palavras como arte e teatro. Para mim esse contraste se evidenciava, ainda mais, devido à minha formação enquanto pesquisador das Artes Cênicas ter se dado dentro de um contexto em que as dimensões da fé, no seu sentido mágico e religioso, ficavam relegadas a um segundo plano, quando não eram totalmente desconsideradas. Por isso, para tratar das possíveis interfaces entre arte e religiosidade, que apareceram durante a pesquisa, a estratégia adotada aqui foi a de procurar desnaturalizar tanto o fato de que os foliões não falam de arte e de que suas ações teriam motivações apenas religiosas, como o fato de, no teatro, as dimensões da religiosidade, sobretudo aquelas relacionadas ao trabalho com a máscara, sejam muito pouco abordadas.

Neste capítulo, espero relativizar a separação entre teatro e Folia de Reis com relação aos aspectos ligados a arte e a devoção, para deixar claro que estou lidando com um universo religioso por excelência. Não só por trabalhar com um ritual como a Folia de Reis, mas por abordar o universo das máscaras que, de acordo com Aslan (1989), acaba por remeter a uma noção de sagrado, mesmo no teatro contemporâneo.

#### **3.1 - A (des) mistificação da máscara**

Não só a máscara teatral, mas o próprio teatro, não são frutos de uma espécie de degeneração das qualidades religiosas dos ritos populares, como se costuma acreditar. Segundo Wiles (2007), a máscara no teatro grego não surgiu como produto da evolução de um ritual primitivo, mas sim em função de servir à tragédia. Para desenvolver seu argumento, ele recorre basicamente a dois exemplos. Primeiro ele faz referência a Schechner que, num ensaio de 1966, desconstrói a noção de que o teatro grego seria descendente de um ritual primitivo, argumentando que o teatro, o ritual, as brincadeiras, os jogos, os esportes, a dança e a música são atividades paralelas de performance que não devem ser localizadas como tendo um desenvolvimento linear. A seguir, Wiles (2007) recorre a um estudo de Robert Layton que mostra como entre os esquimós a inovação

criativa e o prazer estético são elementos centrais nas práticas rituais para controlar os espíritos e, portanto, não são atributos apenas de manifestações artísticas.

É dessa maneira que Wiles (2007) encontra argumentos para defender a Tese de que o teatro grego pode sim ter funcionado como uma oferenda a Dionísio em que havia uma convergência entre ritual religioso e preocupações estéticas. Para ele, o problema é que pensar o teatro como resultado de um processo de degeneração de formas rituais, implica em dizer que o teatro teria surgido no momento em que os ritos teriam perdido suas dimensões religiosas, o que, conseqüentemente, implicaria numa espécie de dessacralização da máscara no teatro.

Wiles (2007) está preocupado em demonstrar como a máscara no teatro grego não estava apenas em função de fins estéticos. Segundo ele, “o esforço para ‘desmistificar’ a tragédia Grega deriva de um sistema de valores secular e liberal, que se recusa a se envolver com a religião como um controlador da conduta humana” (WILES, 2007, p. 12)<sup>42</sup>. Ele argumenta que a percepção da sacralidade da máscara foi paulatinamente sendo desconsiderada, por influência de um raciocínio positivista, que ao se caracterizar pelo cientificismo, desconsiderava, por exemplo, a existência da metafísica. Fundamentando seu discurso numa análise detalhada e original dos vasos gregos, ele afirma que a ideia de olhar as máscaras apenas como artefato teatral é uma flagrante contradição com as mensagens apresentadas pelos vasos<sup>43</sup>.

Wiles (2007) prossegue sua argumentação mostrando como as dimensões do sagrado permaneceram mesmo em criadores do teatro do século XX, que se utilizaram da máscara e do mascaramento em suas criações teatrais. Para ele, Copeau, por exemplo, tinha uma concepção bastante religiosa da máscara:

Copeau estava comprometido com o aspecto coral e coletivo do teatro, e com o ideal de comunhão entre o ator e o personagem, o ator

---

<sup>42</sup> Original em inglês: “The drive to ‘demystify’ greek tragedy stems from a liberal, secular value-system that declines to engage with religion as a driver of human conduct (WILES, 2007, p. 12)”.

<sup>43</sup> O argumento central de Wiles (2007, p. 5) é: “I shall not view representations of masks as more or less imperfect renderings of a ‘real’ artefact, but will concentrate on the function of the vase as a whole, asking why painters chose to portray masking”. Para esse autor tais imagens ali registradas não comunicam um estado fixo ou um momento no tempo, mas um processo de transição que é reforçado pelo formato do próprio vaso, que não pode ser observado por um único ângulo.

e o espectador. (...) Ele buscou um teatro que fosse, ao mesmo tempo, religioso e popular (WILES, 2007, p. 104)<sup>44</sup>.

Certos procedimentos criados por Copeau, como o de incentivar cada ator a confeccionar sua própria máscara e a proposição de uma forma ritualizada de colocar a máscara no rosto, estão diretamente correlacionados com sua visão holística sobre este trabalho (Cf. Wiles, 2007, p. 109).

Outro criador citado por Wiles (2007) é Jean-Louis Barrault que, em 1950, viaja ao Brasil para buscar inspiração para a criação das máscaras a serem utilizadas em sua *Oréstia*, acreditando que as máscaras brasileiras teriam elementos que manteriam vivo o sentido ritual do teatro que ele procurava restituir. Wiles (2007) também faz referência a Johnstone (1990), diretor teatral que, no seu trabalho com máscaras, aborda mais diretamente algumas noções ligadas ao campo religioso, como a possessão e o transe.

De todos os criadores que ajudaram a trazer a máscara de volta para o teatro do século XX, talvez Lecoq seja o mais cético e tenha a abordagem mais secularizada da máscara e do trabalho com o ator, como aparece no seguinte trecho: “eu ouvi dizer que na Austrália o ator tem um ‘guru’ e que nos Estados Unidos o ator é acompanhado por um psicanalista. Na Itália, o ator entra em cena e atua (LECOQ, 2007, p. 108)<sup>45</sup>”. Mesmo Lecoq, contudo, não escapa de utilizar expressões que remetem ao universo do mistério e da magia, como no seguinte trecho:

Somente aqueles que vestem uma máscara podem conhecer a emoção que esta contém dentro de si e quão profundamente nos toca. É como possuir um segredo muito difícil de revelar (LECOQ, 2005, p. 121)<sup>46</sup>.

Não quero com essa argumentação propor uma mistificação do trabalho de máscara, mas apenas ressaltar que a visão da máscara a qual tive acesso durante minha formação enquanto ator, foi forjada sob a influência de um “espírito de época”, neste caso,

---

<sup>44</sup> Original em Inglês: “Copeau was committed to the choral and collective aspect of theatre, and to the ideal of communion between actor and character, actor and spectator. (...) He sought a theatre that was both religious and popular”(WILES, 2007, p. 104).

<sup>45</sup> Original em Espanhol: “He oído decir que en Austrália el actor tiene un ‘guru’, que em los Estados Unidos va acompañado por um psicoanalista. Em Itália, el actor entre en escena y actúa”(LECOQ, 2007, p. 108).

<sup>46</sup> Original em italiano: “Solo coloro che hanno indossato una maschera possono conoscere l’emozione che essa racchiude e quanto profondamente essa ci tocchi. È come posseder un segreto molto difficile da svelare (Lecoq, 2005, p. 121).



do positivismo, que estava muito em voga quando Lecoq estava produzindo. Ou seja, trata-se de um tipo de preocupação que cada dia mais vem sendo relativizada por autores como Olsen (2004), para o qual as dimensões religiosas e artísticas podem estar interligadas, sem que isso configure um prejuízo para o trabalho do ator, já que, segundo esse autor:

Embora práticas espirituais possam aumentar certos aspectos artísticos pessoais, elas não podem substituir o trabalho duro e a verdadeira aptidão. Nenhuma pessoa deve cometer o engano de empreender uma pesquisa espiritual para satisfazer a sua ambição artística. O progresso espiritual não faz, automaticamente, um bom ator (OLSEN, 2004, p. 54).

Se a espiritualidade por si só não garante um bom ator, tampouco, é capaz de garantir um bom folião. Pois além de ter fé, é necessário estudar muito, conhecer as escrituras, saber tocar instrumentos, cantar, *dançar as máscaras* e *conversar com o dono da casa*, como os foliões não cansam de afirmar. Ou seja, é necessário o domínio de uma série de habilidades artísticas que, como vimos no primeiro capítulo, começa a ser desenvolvida desde criança.

Outro aspecto a ser considerado é que a relação dos foliões de Fidalgo e Matozinhos com suas máscaras não é tão cheia de prescrições mágico-religiosas como poderia parecer. Durante o *giro* das Folias pelas casas, quando não estão sendo utilizadas, as máscaras ficam nas mãos dos foliões que estavam *fardados* ou são deixadas em algum cômodo da casa. Isso permite que as crianças e demais pessoas presentes, mesmo não sendo integrantes da Folia, tenham contato com as máscaras e até experimentem colocá-las, sem maiores preocupações. Apesar de serem máscaras de seres sagrados, aos quais são atribuídos milagres e em função dos quais a Folia existe, as máscaras enquanto objeto em si, não serão passíveis de maiores interditos ou tabus, pelo menos nestes grupos estudados.

Esta forma de lidar com as máscaras foi notada por outros autores em diferentes contextos rituais. Goldman (1963, p. 222), ao estudar os índios Cubeos, afirma que “a santidade é a santidade do ser representado e não da máscara em si”<sup>47</sup>. KRAUSE (1960) relata que os índios Balairi costumavam usar suas máscaras como assento ou as deixavam

---

<sup>47</sup> Original em inglês: “Sanctity is the sanctity of the being represented and not of the mask itself” (1963, p. 222).

jogadas num canto, aos pedaços, após os rituais. Wiles (2007) também observa que entre os Yorubás, a máscara nem sempre será um objeto sagrado, algumas vezes, a sacralidade é um produto da cerimônia; não havendo uma realidade secreta escondida na máscara. Barcelos Neto (2006, p. 217) relata que, entre os Wauja, após o ritual, qualquer indivíduo pode vestir a máscara que quiser e se divertir brincando com as mesmas. Ao relatar o dia seguinte ao de um importante ritual, ele afirma que “as máscaras pareciam fartas de brincar. Tamanho foi o seu uso após a grande dança na manhã do dia 28 de julho que algumas perderam os olhos, outras os dentes.”

Não é que nestes grupos citados inexista qualquer valorização dos objetos. Mas sim, que o status que por ventura estes objetos possam adquirir estará em função de um determinado contexto ou situação. Lagrou (2003, p.105) observa que “os Kaxinawá não estocam suas produções artísticas, como outros povos ameríndios, estão convíctos de que objetos rituais perdem seu sentido e a sua beleza, a sua ‘vida’, depois de terem sido usados”. De acordo com Strother (1998), são as artes ocidentais, que ao terem o colecionismo como referência, acabam por fetichizar os objetos. Os povos do Pende Central, estudados por ela, como historicamente não mantêm coleções, estão livres da preocupação excessiva com a preservação de seus artefatos e, ao mesmo tempo, estão mais livres para criar diversos outros, já que não estão sob o que a autora considera uma ditadura da cópia.

Esse é um bom argumento para explicar inclusive a grande variação de máscaras e dos respectivos figurinos que encontramos, seja entre diferentes grupos de Folias de Reis ou em diferentes épocas de uma mesma Folia de Reis. Característica que podemos observar também em outras manifestações mascaradas no Brasil. Haja vista as máscaras das cavalcadas de Pirenópolis, que como observei no capítulo anterior, são feitas para durarem apenas o período de uma festa.

Confesso que em algumas das muitas oficinas de máscaras que realizei durante o meu processo de formação como ator, havia tantas prescrições quanto ao simples ato de manusear uma máscara, que era quase como se fossem interditos, no sentido que esta palavra tem no campo religioso. Não se pode falar abaixo da máscara, não se pode deixar uma máscara virada para o chão, não se pode retirar uma máscara de frente para o público e

muitos outros imperativos similares a esses, que nem sempre eram devidamente justificados. Também na bibliografia consagrada ao tema, podemos encontrar exemplos como o de Charles Dullin, segundo o qual “nada é mais irritante do que ver um estudante agarrar um máscara e usá-la como um palhaço o faria com uma máscara de carnaval. Seria um ato de sacrilégio, pois a máscara tem uma personagem sagrada (DULLIN, 1946, p. 117 apud LOPES, 1990, p. 33). Entretanto, nas Folias de Fidalgo e Matozinhos, mesmo as máscaras sendo de três figuras consideradas sagradas e para os quais os foliões são devotos, não há nenhuma relação de sacralidade direta com a máscara enquanto objeto, ou seja, não se verifica entre os foliões uma fetichização da máscara. Mas como compreender a relação dos devotos com esse objeto no contexto religioso das Folias de Reis?

Aos olhos da teoria proposta por Gell (1998), poderíamos dizer que, sustentada no corpo dos foliões, a máscara seria mais do que uma figuração da divindade, trata-se do seu corpo na “forma artefactual”. Desse modo, a máscara permitiria que os foliões estabelecessem uma relação de “idolatria”, mas não no sentido pejorativo que esta palavra adquiriu com o Cristianismo. Gell (1998) recorda que, originalmente, a “idolatria” permite uma interação física real tomar lugar entre pessoas e divindades, indo muito além do ato de contemplação. Essa “interação física real” só é possível em situações em que os objetos permitem o que esse autor chama de “presentificação”.

Nas Folias de Reis de Fidalgo, a bandeira que é levada à frente dos foliões é considerada a *Estrela da Guia*. Uma vez que a bandeira guia os foliões, assim como a *estrela* guiou os Reis Magos, ela “presentifica” a ação da *estrela* mais do que a representa. Do mesmo modo, poderíamos dizer que mais do que representar os Reis Magos, as máscaras permitem aos foliões “presentificarem” a ação mítica de procurar onde o menino Deus teria nascido, bem como, sua eficácia em encontrá-lo, já que em cada casa haverá um presépio com uma manjedoura, onde repousa o pequeno Messias.

É assim que, em Fidalgo e em Matozinhos, os próprios Reis Magos chamam os moradores nas portas de suas casas procurando a *Lapinha* onde o menino Jesus teria nascido e são recebidos com o entusiasmo de quem espera receber uma visita desejada; cumprem a sua função de abençoar a casa por meio da bandeira e são alimentados com fartura de comida e bebida. Assim, a máscara constitui-se numa entidade na qual relações

sociais são formadas em seu entorno, ou seja, a máscara exerceria agência social. O que, de acordo com Gell (1998), permitiria que objetos rituais, como esses, sejam tratados como pessoas.

Tal intimidade com o sagrado poderia parecer perigosa. Contudo, em cada momento do ritual da Folia de Reis, há gradações de intensidade do sagrado que não são conferidas exatamente pela presença dos Reis Magos. Na verdade, a bandeira é um dos elementos mais sacralizados da Folia. O tipo de relação que os foliões estabelecem com os mascarados, não os leva a beijá-los ou de pedir-lhes a bênção. Durante o ritual, as bênções e as reverências são direcionadas, em sua maior parte, para a bandeira. É ela, por exemplo, que é levada pelo *dono da casa* para benzer os cômodos da sua residência<sup>48</sup>.

Parece mesmo que os Reis Magos, a partir do momento em que estão presentificados através das máscaras, passam a ser tratados como “pessoas”, assim como sugere Gell (1998). Perspectiva que parece típica do universo em que estão inseridas as Folias de Reis, já que como observa Brandão (1981, p.158), em muitas das manifestações populares, os Santos, investidos em imagens, são tratados literalmente como gente:

Entre os símbolos e a ideologia da religião popular não há deuses, mas um Menino Jesus nascido em Belém, visitado pelos Santos Reis, amigo pessoal de São Gonçalo e morto em uma cruz que, por havê-lo suportado, tornou-se também santa.

A relação de intimidade entre devotos e divindade chega a tal ponto que os mascarados podem se tornar alvos de diversos tipos de chacotas e brincadeiras<sup>49</sup>. Afinal como dizem os foliões:

*Folia é diversão, devoção e religião.*

*Folia é uma brincadeira bonita, mas isso aí é mistério. A gente estudou e sabe o que é isso aí (apontando para as máscaras). Isso é uma brincadeira muito bonita, é uma brincadeira séria. Mas não brinca não, porque ele (os Santos Reis) põe e te levanta da cama.*

---

<sup>48</sup> Para uma abordagem mais aprofundada da bandeira nas Folias de Reis, ver Bitter (2008) e Chaves (2009).

<sup>49</sup> Em alguns grupos de Folia de Reis como os estudados por Bitter (2008) e Chaves (2003), em que existe a presença dos palhaços, a máscara recebe uma série de atenção especial devido a sua filiação com diabo.

Nestas falas de dois foliões de Matozinhos fica clara a correlação entre diversão e devoção, bem como, traduzem de maneira exemplar o que afirmei no primeiro capítulo sobre o fato dos foliões nunca perderem de vista a dimensão da brincadeira, por mais que tenham enorme consideração por seus Santos de devoção. Isso não quer dizer, no entanto, que em contextos tradicionais, nunca encontraremos distinções entre estas dimensões. Arnoldi (2006) relata, por exemplo, que os povos Bamana do Mali, fazem clara distinção entre o Ndomò que é um ritual de máscaras de caráter religioso e o Sogo Bo, que seriam apenas jogos mascarados, característicos destas comunidades.

Na Folia de Reis também pude perceber que, por vezes, os foliões até chegam a esboçar tentativas de distinguir os momentos devocionais daqueles voltados para a diversão. Como, por exemplo, quando eles frisam que é só depois de cumprido o *protocolo*, ou seja, a parte séria da ritual, que eles poderiam ir para a diversão, concretizada, sobretudo na *dança das máscaras*. Mas essa delimitação não é muito clara, pois mesmo na parte considerada séria, ocorrem diversas brincadeiras, como veremos no próximo capítulo.

Trata-se de uma característica fundamental do universo religioso a que estão ligadas as Folias de Reis, assim como outras manifestações tradicionais da cultura popular brasileira que possuem máscaras, como os Bois, os Reisados e as Cavalhadas. É um tipo de religiosidade peculiar, pois se caracteriza por formas bastante concretas de relação dos devotos com os seus Santos de devoção, sendo denominada de catolicismo popular (Cf. ZALUAR, 1983 e BRANDÃO, 1981).

É um universo em que o corpo dos devotos se impõe através de práticas performáticas que incluem danças, cantos, lutas e uma infinidade de recursos criativos que chegam até mesmo a sugerir certa promiscuidade, sobretudo na relação dos devotos com as imagens dos Santos e demais símbolos rituais utilizados em suas celebrações. Não é difícil ver neste contexto os devotos beijando, abraçando ou esfregando, no próprio corpo, bandeiras, fitas ou imagens de Santos consideradas sagradas. Basta ver a forma como as moças casadoiras se relacionam com a imagem de Santo Antônio, não faltando relatos de castigos a que o santo é submetido, mergulhado em copos d'água ou ficando amarrado de cabeça pra baixo até que cumpra os pedidos de suas fiéis.

O riso é outro elemento bastante presente neste tipo de manifestação e também surge muitas vezes de uma apropriação cômica e grotesca do corpo. Brincadeiras de cunho físico e verbal alternam-se com os momentos mais sérios dos rituais e freqüentemente são feitas referências às dimensões que remetem a concretude do corpo, como beber, comer, eliminar excreções, fazer sexo e etc.

Nas manifestações populares em que a máscara está presente, ela aparece como o principal representante dessa dimensão grotesca, pois através do mascaramento, um sem número de seres animalescos e humanos, divinos e diabólicos, que assustam e que fazem rir, toma corpo e dividem o espaço ritual com os devotos, foliões ou brincantes. Uma caracterização pormenorizada dessa dimensão grotesca será realizada no próximo capítulo. Por hora, é importante observar que, à primeira vista, algumas das brincadeiras que surgem nesse contexto poderiam até parecer um desrespeito com as divindades louvadas, mas ao analisá-las com mais cuidado, é possível perceber que são ações próprias de uma religiosidade que se manifesta em uma situação de jogo. Num universo pleno de ludicidade e caracteristicamente grotesco, no qual o riso não é encarado apenas como algo negativo, mas como regenerador (Cf. BAKHTIN, 1999).

Acredito que este comportamento não tem a ver com um senso de liberdade que supostamente poderia ser atribuído ao fato do rosto estar coberto. Mas sim, estaria mais próximo da ideia de “relações jocosas”, apresentadas por Radcliffe-Blown (1973) e Mauss (1979), a partir de seus estudos com diversas tribos da África e Melanésia. Segundo estes autores, as “relações jocosas” são caracterizadas por troças, brincadeiras verbais ou corporais, algumas de caráter obsceno que são socialmente aceitas, não podendo ser motivo de desavença entre os envolvidos. Realizadas entre duas pessoas ou mais, podem ser simétricas, quando os dois caçoam-se mutuamente, ou assimétricas, quando apenas um tem o direito de troçar com o outro.

Estou ciente que as “relações jocosas” as quais me refiro entre os foliões e os Santos Reis não são tão formalizadas como aquelas presentes entre os povos estudados por esses autores, mas me parecem bastante apropriadas para esse caso. As “relações jocosas” surgem, muitas vezes, em situações tensas, em que se exige o respeito de muitas normas e regras. “A necessidade de distensão; uma negligência que permite o descanso depois de um

comportamento demasiado compassado. Estabelece-se um ritmo que faz com que se sucedam, sem perigo, estados de alma contrários (MAUSS, 1981, p. 464)”.

Sendo assim, não é nada espantoso que uma situação em que os Santos Reis visitam as casas das pessoas seja propícia ao surgimento dessas “relações jocosas”, já que é comum as pessoas ficarem embaraçadas sem saber como devem se comportar diante de tão nobre visita. Parece que nessas Folias de Reis, um contrato é estabelecido entre as pessoas e os Santos Reis, tornando lícito brincar e troçar dos mesmos sem que isso seja considerado um insulto, pois ao contrário, é uma forma de *quebrar o gelo* e assim estabelecer diálogos e alianças. Por isto, mais do que uma forma de extravasar, a presença das máscaras implica em relações que sugerem maneiras de se comportar que combinam amistosidade e antagonismo.

As brincadeiras observadas em manifestações como as Folias de Reis podem ser das mais inocentes, até as mais pornográficas. Isso pode ser observado ao assistimos a uma agremiação de pessoas que tem por objetivo louvar os Santos Reis do Oriente, se permitir fazer trocadilhos com o nome dos Santos de sua devoção denominando-os de *Santos Reis do cu cinzento*, como faz o Mateus, um dos personagens mascarados mais tradicionais do Cavalo Marinho. Nestes casos, “em vez de deveres específicos a serem cumpridos, há desrespeito privilegiados, liberdade ou mesmo licitudes, e a única obrigação é não se sentir ofendido ante o desrespeito, desde que ele se mantenha dentro de certos limites definidos pelo costume, e não ultrapasse os limites” (RADCLIFFE-BLOWN, 1973, p. 130). Ao contrário das etiquetas e das relações respeitadas que proporcionam o surgimento de relações distanciadas, as “relações jocosas”, apesar de provocativas, são formas de estabelecer relações de intimidade e de proximidade entre as partes envolvidas.

É esse senso de intimidade demonstrado pelos foliões, seja em relação às divindades, seja em relação às máscaras enquanto objeto em si, que me chamaram a atenção. Isto influenciou bastante a maneira como passei a abordar as máscaras nas oficinas que ministrei para atores. O contato com esta maneira de proceder dos foliões me permitiu uma abordagem menos mitificada do trabalho de máscara, mantendo-o mais próximo da ideia de brincadeira, sem que isso constituísse um prejuízo para o processo criativo ou

quebrasse o encanto que o uso da máscara pode proporcionar, tema que pretendo abordar no sexto capítulo.

### **3.2 - Por que os foliões não falam em arte?**

A princípio, esta pergunta poderia parecer um pouco descabida, por que é sabido que as Folia de Reis e outras manifestações da mesma natureza não costumam ser classificadas como arte ou, pelo menos, não estão enquadradas em contexto artístico. De fato, quando me proponho a pensar as máscaras da Folia de Reis não posso deixar de considerar, como bem observou Mario de Andrade (1962), que manifestações como estas não são exclusivamente artísticas, pois são feitas visando um fim específico, muitas vezes religioso. A questão é que o fato de serem feitas com um fim religioso não pode ser motivo para que sejam consideradas de menor valor artístico, como vimos com alguns dos argumentos apresentados por Wiles (2007).

O próprio Mário de Andrade reconhecia a existência de uma arte nacional feita na inconsciência do povo, mas achava que “o artista deveria dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 1962, p. 16). Pode parecer estranho que eu esteja novamente recorrendo a uma citação de Mário de Andrade, que faz parte de um contexto histórico muito distinto desse em que estou trabalhando, entretanto, quase cinquenta anos se passaram depois que ele fez esta afirmação e, por vezes, as manifestações populares são tomadas como de menor valor artístico, a partir de argumentos muito parecidos. Como aconteceu numa das disciplinas que cursei na UNICAMP, em que um dos alunos do Doutorado em Artes afirmou que as manifestações da cultura popular eram cultura e não arte.

Este tipo de concepção parece persistir porque, normalmente, costuma-se ignorar o fato das manifestações religiosas populares, tal como a Folia de Reis, serem vivenciadas de forma festiva, em que arte, religião e vida social se misturam. Segundo Durkheim (1996, p. 416) “a arte não é simplesmente um ornamento exterior com que o culto dissimularia o que pode ter de demasiado rude: por si mesmo, o culto tem algo de estético”. A todo o momento, nas Foliás de Reis, é possível perceber como os diversos



canais de expressão dos foliões estão em função de uma celebração lúdica e criativa da vida. Ao mesmo tempo em que se mantêm conscientes da sua dimensão sagrada, apontando para uma necessidade de compartilhamento e o desenvolvimento de um senso de pertencimento, como explicitarei melhor no próximo capítulo, quando abordarei especificamente as dimensões rituais da Folia de Reis.

Mas antes, recorrerei a algumas reflexões de importantes antropólogos, que apesar de serem de escolas antropológicas muito distintas trazem importantes contribuições para compreender a produção de arte em contexto não artístico, principalmente relacionado a religiosidade. Para Lévi-Strauss é inconcebível a distinção entre arte e cultura popular. Segundo ele “temos a tendência a acreditar que a arte popular elabora-se no inconsciente coletivo mais profundo, e que as formas sob as quais se manifesta remontam a um passado muito longínquo. É verdade em alguns casos, mas nem sempre” (CHARBONNIER, 1989, p. 95). Ele relata que mesmo nas sociedades chamadas primitivas há certa individualização da produção artística, com casos em que alguns membros da comunidade são reconhecidos por longas distâncias, devido a alguma habilidade artística. É possível, inclusive, diferenciar entre estilos de artistas diferentes. Foi o que pude perceber durante o trabalho de campo, ocasião em que conheci foliões que se revelaram excelentes performers, sendo reconhecidos não só pelos seus pares na Folia de Reis, mas pelo restante da comunidade, tornando-se inclusive temas de teses e artigos.

Ainda de acordo com Lévi-Strauss, o que as sociedades tradicionais não teriam, ou teriam apenas excepcionalmente, é a relação que está na base de nossa concepção moderna de atividade artística, a relação entre o criador, de um lado, e o espectador do outro.

Essa dualidade só existe de maneira excepcional nas sociedades primitivas, talvez porque nelas a função da arte não seja a mesma. Cada objeto, mesmo o mais utilitário, é uma espécie de condensado de símbolos, acessíveis não somente ao autor, mas a todos os usuários (CHARBONNIER, 1989, p. 94).

Já para Geertz (2001), o problema é que os povos de culturas tradicionais não falam de arte da forma como a maioria dos estudiosos gostaria que eles falassem, ou seja,

em termos de suas propriedades formais, de seu conteúdo simbólico, de seus valores afetivos e de seus elementos estilísticos.

Não há dúvida, porém, de que os povos falam sobre a arte, como falam sobre qualquer outra coisa fora do comum, ou sugestiva, ou emocionante que surja em suas vidas – dizem como deve ser usada, quem é o dono, quando é tocado, quem toca, ou quem faz, que papel desempenha nessa ou naquela atividade (...) e assim por diante. Na maioria das vezes, porém, essas informações não são consideradas um discurso sobre arte, mas sim sobre outra coisa – vida cotidiana, mitos, comércio ou coisas semelhantes. (GEERTZ, 2001, p.146)

Assim, um folião não fala em “termos artísticos” certamente porque não foi apresentado a esta terminologia, no entanto, diversos aspectos inerentes à prática da Folia de Reis demonstram que eles possuem preocupações estéticas equivalentes. A eficácia de um ritual, por exemplo, depende em grande medida da eficácia estética dos signos sagrados, por isso os devotos têm o maior cuidado com a confecção dos objetos ou com a afinação da música. São cuidados que, às vezes, podem parecer simplórios aos olhos de quem se encontra de fora da manifestação e não possui as chaves para compreender cada um desses procedimentos com a sua devida profundidade. Segundo Gomes & Almeida (2002, p.70):

Embora seja devoto antes de tudo - porque representa a experiência da fé-, o indivíduo só o será plenamente se cumprir as funções rituais mediante um bom desempenho dramático. Ou seja, a prática religiosa adquire maior amplitude se o devoto representa a experiência da fé com a vestimenta, o canto e a dança adequados.

Ora, se há tanto apreço e cuidado na elaboração de cada gesto e objeto ritual, não é difícil imaginar que os devotos tenham critérios para avaliar a qualidade daquilo que está sendo produzido, mesmo que utilizem termos diferentes dos que estamos acostumados.

Nas Foliás de Reis, a arte, a religiosidade, a vida social e o meio ambiente se imbricam de uma maneira tal, que dificilmente encontramos algo similar nas formas de teatro as quais estamos acostumados a assistir, fazer ou ensinar nas escolas. Afinal, que ator ficaria uma noite inteira e uma madrugada adentro em cena? Como fazem os integrantes da Folia de seu Bejo, *dançando máscaras* que não adormecem por horas a fio, já que uma *jornada* pode ter duração superior a trinta e seis horas, como algumas que acompanhei. Os

foliões denominam esse processo de *viração*, aspecto que abordarei com mais cuidado no próximo capítulo.

Durante a função, um folião ou outro pode até ser flagrado dormindo pelos cantos das casas, bancos de praças ou mesmo no meio fio; mas as máscaras sempre estarão lá, vivas. *Fazendo tremer o chão e quebrando o piso das casas*, como costumam afirmar os foliões. De maneira geral, a responsabilidade pela motivação dos foliões costuma ser atribuída à sua fé nos Santos Reis, no entanto, a resposta mais comum que eles me deram quando pergunto se estão cansados é: *cansa, mas dá prazer*. Ou seja, aparece aqui uma dimensão que normalmente é pouco valorizada na experiência da fé, o prazer. Por isso, justificar o esforço dos foliões para cumprir cada *jornada* apenas através da devoção está, no mínimo, incompleto. Se associarmos ainda a afirmação de outro folião de que *a Folia é alegria de levar alegria à casa das pessoas*, podemos pensar na devoção como uma mola propulsora que faz iniciar um espetáculo que é mantido pelo prazer que provoca em seus participantes, sejam eles jovens, adultos ou velhos. Estes, com o pretexto de *anunciar a boa nova do nascimento do Messias*, saciam sua necessidade de expressão.

Para Durkheim (1996, p. 414), tanto as representações rituais como as representações dramáticas, propriamente ditas,

(...) perseguem um objetivo similar: estranhas a todo fim utilitário, fazem homens esquecerem o mundo real, transportando-o a um outro em que sua imaginação está mais à vontade. Elas distraem. Têm inclusive o aspecto exterior de uma recreação: os assistentes riem e se divertem abertamente.

Já para Gomes & Almeida (2002, p. 88), o olhar de um artista-devoto é um olhar do desejo, condição indispensável para defini-lo como sujeito que acredita e cria a partir da devoção. O artista-devoto projeta a possibilidade de conhecimento do sagrado em objetos e ações. Desse modo, interessa saber as maneiras como os devotos dos Santos Reis constroem os suportes objetivos – gestos, objetos e mais especificamente as máscaras - que vão ajudar a tornar visíveis, o sentido do sagrado. Centrando a atenção mais na agência exercida por cada um destes elementos no contexto ritual, do que em seu significado, já que como observa Durkheim (1996, p. 416):

Alguns gestos escapam, em parte, sem objetivo; manifestam-se pelo simples prazer de se manifestar, comprazem-se em espécies de brincadeiras (...). Assim, corre o risco de cometer enganos quem, para explicar os ritos, acredita dever atribuir a cada gesto um objetivo preciso e uma razão de ser determinada.

Boa parte desse conjunto de práticas religiosas, presentes no universo da Folia de Reis e que caracterizam o chamado catolicismo popular, muitas vezes vai ser vista pelos órgãos oficiais da Igreja Católica como uma espécie de manifestação profana, mesmo que cada um dos devotos praticantes não tenha a menor dúvida sobre a natureza religiosa de sua devoção. A relação da Igreja Católica com elementos como o corpo, o riso e a máscara é conflituosa desde os primórdios do cristianismo e, por isso, foram feitas várias tentativas para depreciá-los dentro da escatologia cristã. Uma das melhores formas de fazê-lo parece ter sido atribuir-lhes filiação diabólica, ou seja, torná-los agentes do mal e, portanto, indesejáveis e perigosos.

A abordagem desse processo é importante, pois ele deixou reflexos marcantes na forma como, ainda hoje, estes elementos são percebidos na cultura ocidental, sobretudo no caso das máscaras. O que mostra, também, como a nossa percepção da máscara está fortemente influenciada por aspectos ligados ao universo da religiosidade cristã. Desse modo, recorrerei a alguns dados históricos que poderão auxiliar no processo de compreensão do estatuto atual das máscaras no ocidente.

### **3.3 - A diabolização da máscara no ocidente**

Muito antes do advento do cristianismo há registros de festas realizadas no hemisfério norte em que também era comum a presença de máscaras. Eram cultos pagãos relacionados à fertilidade e à veneração ao sol que aconteciam entre os meses de dezembro e fevereiro, assim como hoje acontece com muitas manifestações tradicionais da cultura popular brasileira. Segundo Pereira (1973), durante milênios na Europa, os homens se mascararam representando demônios e antepassados para garantir as relações entre os vivos e o mundo sobrenatural nas passagens de uma estação à outra, ou de um ano ao outro, que constituíam momentos de crise e de risco da vida social e cultural. Com o surgimento do Cristianismo, costumes como estes se tornaram indesejáveis. No entanto, os líderes da nova

religião logo perceberam que não poderiam simplesmente eliminar do imaginário dos novos cristãos todos os elementos daquela que passava a ser considerada uma cultura pagã. Por isso, eles se apropriaram de muitos desses elementos para conquistar novos adeptos, resignificando-os.

Uma das estratégias utilizadas foi a de fazer coincidir algumas datas comemorativas cristãs com o calendário pagão, como as “festas de epifania”, que foram instituídas para comemorar os Reis Magos no mesmo período em que eram celebrados certos ritos de fertilidade. Os próprios Reis Magos, apesar de terem um nome que remete diretamente ao universo pagão da magia, foram integrados à escatologia cristã como arautos e testemunhas do surgimento de uma nova era. Outra estratégia foi a de absorver alguns elementos pagãos em suas celebrações, como as máscaras, que logo migraram para dentro da igreja para auxiliarem nas dramatizações de passagens bíblicas.

No decorrer da Idade Média e do Renascimento, tanto as máscaras como outros recursos cênicos, como danças e cantos, oriundos da chamada cultura pagã, transitaram por diversos rituais e espaços da igreja, estando ora integrados aos ritos litúrgicos, ora renegados para o adro dos templos católicos, de acordo com o que era mais conveniente para os clérigos. Apesar de ser difícil abordar o uso da máscara na Idade Média devido à raridade de documentos propriamente teatrais, é possível afirmar, como também o faz Pereira (1973) e Konigson (1988), que as máscaras foram fartamente utilizadas nos mistérios, com destaque para o diabo<sup>50</sup>.

Por mais que as máscaras fossem utilizadas dentro das igrejas, elas não deixaram de ser julgadas como particularmente odiosas. A explicação para isso, de acordo com Minois (2003, p. 137), é que para a igreja “usar uma máscara, disfarçar-se, é mentir, é mudar de identidade para esconder suas más ações – sugestão demoníaca, obra de Satã. (...) Mascarar-se não é também imitar o criador, renegar o corpo que ele nos deu para atribuir-se outro?” Pereira (1973) reforça essa concepção, ao afirmar que foi o Cristianismo que conferiu às máscaras um valor puramente negativo no ocidente, transformando-as na maioria dos casos, num artifício diabólico. Para desenvolver seu argumento ele recorre a Bedouin (1961), segundo o qual:

---

<sup>50</sup> Para uma abordagem da máscara do diabo em relação ao palhaço da Folia de Reis ver (Paulino, 2008 b).

O Cristianismo inverteu os dados do problema da máscara. Até então, a máscara havia sido o instrumento mais ou menos perfeito, graças ao qual o homem havia tentando elevar-se acima da sua condição terrestre, de vir a tornar-se semelhante aos deuses. No momento em que o novo dogma prevalece e se admitiu que a identificação se devia efectuar no outro sentido, do divino ao humano, é claro que a máscara perdeu, pelo menos no ocidente, a sua principal razão de ser (BEDOUIN 1961 p. 124 apud PEREIRA, 1973, p. 15).

Nessa mesma linha de raciocínio, Napier (1986, p.4) argumenta que a passagem do politeísmo para o monoteísmo cristão é uma diferença metafísica fundamental para o estudo da máscara no ocidente, pois ele é sem dúvida não apenas uma preferência religiosa, mas um modo distinto de pensamento e de organização universal. Assim como Napier, Wiles (2007) também relata a existência de uma série de fundamentos judaico-cristãos que se encontram expressos nos mitos de Adão e Moisés que deporiam contra a ideia de máscara e do mascaramento, como por exemplo, a condenação da idolatria, ou seja, a adoração de objetos. Para defender seu argumento, Wiles (2007) sugere que se olharmos para contextos politeístas, como o Japão, a Índia e a África, perceberemos como a máscara é muito mais bem aceita, assim como o era na Grécia antiga, também politeísta.

As máscaras possuem ainda o agravante de remeterem a duas dimensões pouco apreciadas pela igreja, como o riso e a concretude do corpo. Segundo Minois (2003, p. 176):

A intelectualização progressiva da fé eliminará, pouco a pouco, a expressão corporal, em virtude da dicotomia corpo-espírito, que tende a fazer do corpo instrumento do diabo. (...) A dança em si está reduzida a uma depravação satânica, sem consideração de natureza ou de intenção.

Esse processo se intensifica após o século XIII, e no século XVI a dança desaparece das igrejas. De acordo com Minois (2003) também foram adotadas diversas estratégias para diabolizar o riso, associando-o à imperfeição e à corrupção através do riso da serpente no episódio do pecado original ou quando foram formuladas concepções que se tornaram muito comum durante toda a Idade Média, como a ideia de que Jesus nunca riu. O Cristianismo tentou eliminar de todas as formas as conotações que o riso assumia na

Antigüidade Clássica, período em que muitas vezes o riso era encarado como uma das possibilidades de entrar em contato com o divino. Para Minois, (2003, p, 137 e 140):

A luta se acirra, sobretudo contra o riso coletivo organizado sob a forma de festa. Ainda mais que a festa está intimamente ligada à mitologia e às crenças pagãs. (...) culpado, indecente, luxúria, debochado, licença, são termos cada vez mais recorrentes sobre o assunto.

Mesmo assim, o cristianismo não foi capaz de impedir que a fusão do cômico com o sério marcasse toda a religião popular da Idade Média. E só depois da Renascença, já no século XVII, logo depois da grande Reforma, que os Jesuítas impuseram uma drástica censura e acabaram com o cômico, o diabólico, o bêbado e todo tipo de figura que fosse crítico e provocativo.

O importante a se ressaltar deste breve apanhado histórico, é que os ritos e espetáculos que compunham o sistema de imagens da cultura cômica popular tinham “uma diferença de princípio em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da igreja ou do Estado Feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial (BAKHTIN, 1999, p.5)”. E, talvez por isso, o processo de diabolização paulatina a que foram sendo submetidos o riso, o corpo e a máscara com o advento do Cristianismo, por mais que tenha obtido êxito nas instâncias oficiais da igreja, não conseguiu impedir que estes mesmos elementos acabassem presentes em muitas de nossas manifestações populares. Até porque as manifestações populares estão mais ligadas ao catolicismo popular, que também é algo extra-oficial para a igreja.

Apesar de haver uma tentativa de reproduzir no Brasil as mesmas restrições eclesiais europeias, a religiosidade que se formou aqui se mostrou muito mais externalizada e dramática. Recursos cênicos, como as máscaras, foram fartamente utilizados, principalmente nas encenações dos “autos” promovidas pelos Jesuítas, que retratavam episódios da bíblia com o objetivo de catequizarem novos fieis<sup>51</sup>. Segundo Brandão (1985), havia desde os tempos áureos do catolicismo europeu uma preferência

---

<sup>51</sup> Processo bastante discutido por outros autores como Tinhorão (2000), Meyer (1991, 2001). De acordo com Silva (2006), “Na festa de Natal” foi um “auto” encenado pelo padre José de Anchieta entre os anos de 1561 e 1562, em São Paulo do Piratininga.

pelo episódio da visitação dos Reis à manjedoura, “Há indícios de que no Brasil o culto popular à figura dos ‘Três Reis do Oriente’ é quase tão antigo quanto o dos padroeiros dos primeiros conquistadores” (BRANDÃO, 1985, p. 142-143).

O curioso que a *visitação dos Reis Magos* é um episódio pouquíssimo explorado na bíblia, boa parte do que os foliões utilizam está baseado nos livros apócrifos ou na imensa quantidade de mitos e lendas criados e mantidos pela cultura popular<sup>52</sup>. Tal abertura parece ter sido bastante propícia para que a criatividade popular operasse. A partir de fontes não oficiais e do uso de meios de louvor considerados pouco ortodoxos pela Igreja Católica, surgiram as diversas manifestações do catolicismo popular que encontramos atualmente pelo Brasil afora, recheadas de danças, de músicas e de objetos próprios de ritos mágico-religiosos, como as máscaras das Folias de Reis. De acordo com Magnani (1984, p.74), tudo se passou como num processo de bricolagem, “foram diversos fragmentos de estruturas de diferentes épocas e origens, que elaboraram um novo arranjo onde são visíveis, no entanto, as marcas das antigas matrizes, e de algumas de suas regras”<sup>53</sup>.

Olhar para as máscaras das manifestações populares brasileiras como fruto desse “novo arranjo”, de que nos fala Magnani(1984), parece-me ser absolutamente fundamental para compreendermos como as diversas dimensões da arte, da religiosidade e do corpo se encontram intrinsecamente articuladas. Nas Folias de Reis, a cada novo lundu, dobrado, chula ou maxixe dançado por um folião, é um renascimento que se anuncia de um corpo que rompe todas as limitações físicas com o auxílio das máscaras e reluz como a *Estrela da Guia* diante dos *donos da casa* em louvor aos Santos Reis, para a diversão de todos os presentes.

---

<sup>52</sup> Os Reis Magos são citados apenas uma única vez na Bíblia: “E, tendo nascido Jesus em Belém da Judéia, no tempo do rei Herodes, eis que uns Magos vieram do oriente a Jerusalém” (Matheus 2,1). Nos onze versículos posteriores a este, pouco mais nos é informado sobre estas lendárias figuras.

<sup>53</sup> Essa concepção não implica, entretanto, que possamos conceber o catolicismo popular como sendo simplesmente um emaranhado de crendices e atos de fé. Carlos Rodrigues Brandão nos alerta que, “toda essa aparente bricolagem de crendices, de fórmulas de oração [...] e, finalmente, de regras de conduta social e de desempenho ritual coletivo, constitui um sistema lógico de proposições a respeito das relações entre os homens e a divindade, através dos seus mediadores sobrenaturais (anjos, almas, santos), ou humanos (padres e sacerdotes populares) (Brandão, 1981, p. 241)”.



\*\*\*

Nesta primeira jornada, procurei apresentar algumas das principais dimensões pelas quais tive que transitar durante esta pesquisa, porque foram esses trânsitos e deslocamentos, tantos espaciais como temporais, que me fizeram perceber que - antes de querer aprender sobre as Folias de Reis, era necessário que eu compreendesse melhor o meu próprio fazer teatral. Compreender que, assim como acontece com os foliões, os fatores que me levaram a ser um mascarado, ou um ator e diretor que trabalha com máscaras, remontam à minha infância e mesmo aos tempos ancestrais.

O encontro com os foliões me fez repensar tanto noções como tradição, como as relações entre arte e devoção, seja no teatro ou nas manifestações populares. Isso foi fundamental para que eu pudesse estabelecer pontos de aproximação e distanciamento entre estes dois universos. Desse modo, na *jornada* que se segue, poderei me aprofundar no estudo mais detalhado de cada uma das máscaras e do contexto em que elas aparecem.

## SEGUNDA JORNADA - A IMERSÃO

*A graça das máscaras da Folia de Reis para um folião*



Folia de Matozinhos em visita a uma casa (Foto: Simone Sales)

## CAPÍTULO 4 – Excertos de um processo ritual

Do vão da porta de uma sala, quase sempre cheia de gente, ou pelo basculante de uma de suas pequenas janelas, é que podemos tentar avistar as máscaras da Folia de Reis. A cada nova visita um novo ângulo sobre o ritual e, conseqüentemente, sobre os mascarados, é imposto pela arquitetura das casas. Com sorte, se estivermos na ponta dos pés, conseguiremos ver as máscaras que nos conduzem para o universo imaginário dos três Reis, que ali se fazem presente. Do contrário, se estivermos agachados, veremos apenas os sapatos dos próprios foliões, que desgastados, nos lembram da labuta do dia-a-dia enfrentada por aquelas pessoas que, mesmo assim, conseguem arranjar tempo para festejar os Santos de sua devoção. Similar ao efeito de uma câmera, que permite fazer diferentes recortes da realidade observada, as máscaras da Folia de Reis também aparecem enquadradas por batentes de portas e janelas.



Reis Magos da Folia de Matozinhos

É também de maneira recortada que pretendo abordar o processo ritual das Folias de Reis, destacando apenas algumas de suas dimensões fundamentais, sobretudo

aquelas relacionadas ao mascaramento. Mais do que explicar o ritual, espero sugerir pistas de como ele pode ser experienciado, já que a dimensão da experiência é fundamental no trabalho do ator. Ciente de que boa parte da espetacularidade das máscaras e da Folia de Reis, como um todo, são intraduzíveis no papel, sugiro que a leitura desse capítulo seja complementada pelos dois breves documentários de minha autoria, que acompanham a Tese.

O documentário *Noite e dia de Reis* é sobre a Folia de Fidalgo; possui quarenta minutos de duração e foi montado sem qualquer narração. A intenção é dar uma ideia do que seria uma *viração*, ou seja, mostrar como os foliões transcorrem um período de vinte quatro horas *batendo Folia*. Já *A saga dos três Reis Santos* é sobre a Folia de Matozinhos. Possui duração de vinte minutos e apresenta as principais etapas de uma *jornada* dos foliões, identificadas como se fossem cenas que compõem o espetáculo das Falias de Reis. Por meio destes documentários, o leitor poderá ter uma noção melhor de como é a performance das máscaras no seu contexto original, bem como, ter acesso a uma série de trechos de entrevistas com os foliões, a partir dos quais me baseei para a escrita da Tese. Acredito que estes documentários poderão suprir algumas das lacunas deixadas pelo texto.

#### **4.1 – A promessa e a cena verdadeira**

Os dois grupos de foliões existentes em Fidalgo são chamados de *Folia de Reis de Nossa Senhora da Conceição* e *Folia de Reis de São Sebastião*. Por sua vez, na *bandeira* destes grupos, não é a imagem de Santos Reis que aparece retratada, mas sim a de Nossa Senhora e de São Sebastião. A riqueza festiva presente em Fidalgo e a maneira despojada como se configura o catolicismo popular, discutida no capítulo anterior, somado ao fato de boa parte da população ser negra e de serem mantidos diversos rituais como o Congado<sup>54</sup>, favorecem uma série de hibridações entre os vários Santos celebrados.

Estas hibridizações podem ser notadas desde a própria gênese dos grupos, como nos relata o presidente da Folia de Reis de São Sebastião, Seu João Nestor:

---

<sup>54</sup> O Congado constitui uma das mais importantes expressões da religiosidade e da cultura afro-brasileira presentes em Minas Gerais (Cf, Lucas, 2002).

*Esta Folia foi fundada por uma promessa, a promessa foi a seguinte: na época, havia uma epidemia aqui dentro de Fidalgo, que criança recém nascida e de até quatorze, quinze anos tava levando de oito, mas levando de oito mesmo! Ai as mãe de família foi vendo aquele drama, vivendo aquele drama. Enterrava um filho daqui a pouco chegava e tinha outro morto. Ai elas fizeram uma promessa para São Sebastião. Se São Sebastião combatesse aquela epidemia, pusesse uma trégua por cima daquilo ali, que eles ia funda uma Folia de menino. E não existia Folia nessa época não. Ai, a partir da hora que elas fizeram esta promessa, não morreu mais nenhuma criança.*

O curioso é que a promessa foi feita para São Sebastião, mas foi paga com uma festa que celebra os Santos Reis. Talvez seja por isso que as Folias de Fidalgo fazem a *entrega da bandeira*, ou seja, encerram suas atividades no dia vinte de fevereiro, dia de São Sebastião, ao invés do dia seis de janeiro - dia de Reis.

De todo modo, a promessa descrita acima parece ter obtido êxito. Tanto que aquelas crianças cresceram, tiveram filhos e os seus descendentes são os que mantêm vivas as Folias de Reis de Fidalgo, como também aponta Seu Nestor:

*Nós temos mais ou menos esta faixa aí, 220, 225 anos de sociedade. Não, não vou dizer que eu e ele (referindo-se a um companheiro de Folia que estava do seu lado) mais nossos bisavôs, tataravôs... Nossa missão veio daí.*

Não foi possível precisar a idade exata desse grupo, pois esta informação varia muito de um depoimento para outro. Já a *Folia de Reis de Nossa Senhora da Conceição*, que tem como presidente Dona Maria Estela, possui aproximadamente uns vinte anos e surgiu como uma espécie de dissidência da *Folia de Reis de São Sebastião*. Estes dois grupos, no entanto, convivem em harmonia e possuem, inclusive, muitos integrantes comuns.

Na cidade vizinha, temos a Folia de Santos Reis de Matozinhos. Questionado sobre sua origem, mestre Bejo me contou que ao se mudar para Matozinhos, cidade onde passou a residir após seu casamento, sentia muitas saudades das Folias de Baú, distrito rural da cidade de Jequitibá, local onde nasceu. Por isso ele fundou sua própria Folia em 1978, que, atualmente, é mantida basicamente por sua família e amigos próximos, incluindo a presença constante de sua esposa, Dona Marilda. Esta, por sua vez, acrescentou a esse

relato de mestre Bejo que a Folia de Matozinhos foi criada por agradecimento a uma *graça* alcançada para o seu filho mais velho.

Foi de um membro dessa Folia que também ouvi uma das explicações mais peculiares para a existência das Folias de Reis enquanto manifestação. Segundo Landinho, *a primeira geração do presépio* foi o nascimento tal qual aconteceu, ou seja, *a cena verdadeira*, em suas palavras. *A segunda geração* seria o presépio vivo que São Francisco de Assis costumava fazer e *a terceira geração* seriam eles próprios enquanto foliões, que agem *a semelhança* dos Reis. De certo modo, ao utilizar a palavra *geração* em sua fala, esse folião sugere uma linha de descendência entre os foliões e os próprios Reis Magos.

Após esse breve apanhado histórico, podemos perceber que as Folias possuem pelo menos duas maneiras para explicar sua origem:

- Uma de caráter mítico, ligada à narrativa do episódio em que os três Reis Santos viajaram de terras distantes até Jerusalém para visitar o Messias que acabara de nascer;

- Outra narrativa de caráter mais histórico ou, pelo menos, lendário. Atribuindo a fundação dos grupos ao pagamento de alguma promessa por uma *graça* alcançada<sup>55</sup>.

É a partir da sobreposição de elementos retirados dessas duas espécies narrativas que os foliões de cada grupo vão estruturar das mais diferentes formas o seu processo ritual. O que parece contribuir para criar a diversidade de Folias de Reis existentes em boa parte do território nacional.

Assim, apesar das Folias de Reis de Fidalgo e Matozinhos apresentarem uma estrutura ritual muito semelhante, como veremos a seguir, as escolhas estéticas de cada um desses grupos podem variar bastante em relação à musicalidade, à plasticidade e à corporalidade. Essa variação só vai ser menor, ou praticamente, nem vai existir, em relação aos dois grupos de Fidalgo, que são muito semelhantes e, por isso, serão abordados aqui indistintamente.

---

<sup>55</sup> Segundo Roger Caillois (1988, p.101): “Os mitos distinguem-se precisamente das outras narrativas lendárias devido ao fato de se situarem nesse tempo volvido, em que o mundo não tinha tomado a sua aparência presente”.

## 4.2 – A *viração*

Fidalgo possui um calendário festivo bastante rico, como podemos observar na fala de Agnaldo, um dos foliões:

*Nós cantamos em honra de Nossa Senhora da Conceição, Santos Reis, São Sebastião, Nossa Senhora do Rosário, Divino Espírito Santo. Começamos no 24 de dezembro e vamos até 24 de dezembro. Sabe o único período que a gente não canta? É na quaresma.*

O fato da data de início e fim do período festivo ser a mesma e de sua duração ser de doze meses, além de sugerir uma percepção circular do tempo, nos dá uma noção de como esta comunidade passa o ano todo em festa. Segundo Caillois (1988), poderíamos dizer que seus moradores vivem “na recordação de uma festa e na expectativa de outra, pois a festa figura para eles, para a sua memória e para o seu desejo, o tempo das emoções intensas e da metamorfose do seu ser” (CAILLOIS, 1988, p. 97). Não é à-toa, portanto, que as máscaras se encontrem presentes nesse contexto, já que elas seriam uma das formas de manifestação mais contundentes dessa metamorfose.

Um dos aspectos mais importantes de ser observado é que a Folia de Reis é um ritual de longa duração e que, portanto, deve ser vivenciado em toda a sua extensão. Para se ter uma ideia, outrora, os foliões saíam de casa na noite de 24 de dezembro para realizar sua *jornada* e só retornavam novamente aos seus lares no dia 6 de janeiro do outro ano, para fazer a *entrega da bandeira*. Atualmente, boa parte dos foliões é assalariada e quase não trabalha mais no campo, espaço onde originalmente surgiram as Folias. Por isso, não podem se ausentar do trabalho por tanto tempo. O que faz com que os foliões priorizem a noite e os finais de semana para realizar suas *jornadas*.

Durante o trabalho de campo, pisei em muito barro, tomei muita chuva e descobri com estes devotos de Santos Reis que *folião não molha*. Segundo eles, como a Folia é própria de um período chuvoso do ano, o fato de estar chovendo não pode ser motivo para que não haja *o giro*. No caso de uma tempestade, nos abrigávamos em alguma casa, mas se fosse uma chuva tranqüila, seguíamos normalmente a nossa *jornada em companhia dos Santos Reis*, usando apenas alguns guarda-chuvas, principalmente para proteger os instrumentos musicais. É importante observar que, apesar dos integrantes da



Folia afirmarem que: *folião não molha*, eles andam sempre com *fardas* reservas transportadas em sacos de tecido de algodão branco.



Folião carregando *Farda* em Fidalgo.

Das muitas ocasiões que acompanhei a Folia de mestre Bejo, poderia citar a *jornada* realizada em janeiro de 2003, na zona rural da cidade de Sete Lagoas. Naquele dia, nossa *jornada* iniciou-se por volta das vinte e duas horas, na *casa da janta*<sup>56</sup>, e foi terminar apenas no final da tarde do outro dia, depois de termos percorrido diversas casas. Apesar de ser algo perfeitamente comum para os foliões, preciso confessar que, para mim, nem sempre era fácil acordar pela manhã e pensar que à tarde eu iria acompanhar as Foliás e, possivelmente, ficaria sem dormir praticamente dois dias diretos. É uma questão física, que se evidencia principalmente quando vai chegando o final do mês de janeiro em que o corpo

---

<sup>56</sup> A casa que oferece o jantar para os foliões é denominada de *casa da janta*, assim como aquela que oferece o almoço e lugares para os foliões descansarem, depois de passarem uma noite inteira acordados, é denominada de *casa do pouso*.



começa a ficar cansado depois de tantas *jornadas* realizadas. Apesar dos foliões estarem acostumados a realizar estas *jornadas*, isso não significa que eles também não tenham dificuldades para cumpri-las pela noite adentro.

Houve uma ocasião em que fui surpreendido com uma solicitação de um folião de Fidalgo, que traduz de forma esclarecedora como se dá a *viração*, ou seja, o ato de passar a noite acordado batendo Folia:

*Você vai ficar com a gente? Se pudesse passar a madrugada era bom para você dar uma força para gente. De madrugada o negócio fica fraco. Fica faltando um “h”, um bate papo, entendeu? E de repente se a turma ficar toda junta até a hora... Entendeu? Dá uma força, porque dá aquele “h”, quando o sujeito tá lá baquiado, com se diz, na poupa da madrugada. Lá, chega um camarada e troca uma ideia. (...) Quando chega de manhã anima tudo de novo, aí a Folia cresce mais ainda. Aqui deve dar umas vinte e cinco pessoas ou mais, sabe como é o negócio aqui? Um reveza com o outro, sempre que um tá cantando, o outro cansa, o outro vai lá e vai repondo, é igual no teatro né? Se bem que no teatro não cansa tanto né? Aqui agora a gente corta a noite toda<sup>57</sup>.*

Numa outra ocasião em que me encontrava muito cansado, por estar imerso num desses processos de *viração*, depois de horas acompanhando a Folia de Matozinhos, perguntei a seu Bejo como os mascarados conseguiram se manter por tanto tempo em ação, às vezes, mais de seis horas sem tirar a *farda*. Ele me respondeu, traçando um paralelo com sua experiência no trabalho de anos como motorista. Segundo ele, do mesmo modo que durante uma longa viagem, o motorista do carro se sente menos cansado que o carona, por se manter atento na direção, também o mascarado se cansa menos do que os foliões não *fardados*. Isso acontece porque o uso da *farda* exige que folião que esteja sempre em movimento, com o *corpo quente*, não deixando brecha para que o cansaço se instale. Como acontecia comigo, que estava apenas acompanhando o grupo.

Mesmo durante a *viração*, cansados ou não, os foliões se mantêm totalmente alertas à qualidade da performance dos músicos e dos mascarados. Sendo muito comum ouvi-los comentar com seus parceiros sobre possíveis imperfeições na performance de seus

---

<sup>57</sup> Na prática, pude verificar como nem sempre há pessoas disponíveis para fazer esse revezamento, sobretudo no caso dos mascarados, o que acaba sobrecarregando alguns foliões.

companheiros. Ocasão em que logo é solicitada a substituição daquele membro que está se descuidando.

Apesar de girar a qualquer hora do dia ou da noite, a madrugada é o momento por excelência das Folias. Para os foliões é o mais difícil e custoso, mas ao mesmo tempo o mais bonito e saudoso. Parece paradoxal, mas é na madrugada, em meio a todo o sacrifício para se manter a *jornada*, que surgem os momentos mais lindos e poéticos. Quando os corpos de todos os foliões, que estão visivelmente desgastados, conseguem forças de algum lugar para se reanimar e seguir viagem, até o romper da aurora. Foi numa dessas ocasiões que seu Bejo me alertou, *agora que está bom de filmar. De manhãzinha que a Folia fica melhor. Quanto mais cansada, melhor ela canta*. Tanto é verdade que este é um dos momentos que mais vi os foliões lançando mão de seus celulares e *ipods* para registrar a Folia.

Em função disso, acredito que para compreender a arte das Folias de Reis é necessário, no mínimo, acompanhá-las em toda a sua extensão espetacular, ou seja, do raiar de um dia ao romper da aurora do outro. O estado de cansaço do corpo dos foliões e do pesquisador é fundamental para proporcionar mudanças de perspectivas sobre a performance que se desenvolve à nossa frente. Só assim, é possível compreender, por exemplo, como se dá o ápice da *viração*.

Parte deste texto foi escrita no caderno de campo, poucos minutos antes do sol começar a talhar o céu, em meio à sensação emocionante que toma todos os presentes ao percebermos que, rompendo mais aquela *jornada* na Folia de Reis, rompemos também mais uma *jornada* de nossas vidas. Momento em que sou interrompido por um folião para aprender mais uma lição, jogar um bocado de sal com açúcar na boca pela manhã, faz bem pra aguentar a *jornada* do dia que está chegando.

Ao fazer comentários tão subjetivos como esses, espero dar ao leitor uma ideia de como a Folia de Reis possui uma atmosfera extremamente envolvente, mas que não se constitui num fenômeno destacado da vida daquelas pessoas, pelo contrário, a sua força e o seu encantamento parecem brotar dessa simbiose entre: ‘o tempo passado e o mundo distante dos Reis Magos’ e ‘tempo presente e o mundo mais íntimo dos foliões’. Operação

que se dá em suas próprias residências, que se constituem num dos espaços privilegiados de expressão desse ritual.

### 4.3 – *Bater Folia*

Imaginem uma pequena sala de uma cidade do interior de Minas Gerais com alguns bibelôs de gesso e cristal sobre uma pequena mesa de canto, com paredes um pouco encardidas e adornadas com imagens de Santos e um relógio estampado com o retrato dos cantores sertanejos Zezé de Camargo e Luciano. Um pequeno sofá velho e algumas cadeiras que completam o cenário deixam pouco espaço livre para as dezenas de pessoas que procuram se acomodar naqueles mínimos vinte metros quadrados a espera dos mascarados que, repentinamente, adentram a sala numa dança vibrante. Acompanhados pelo som dos tambores e demais instrumentos como rabecas e violas que fazem também vibrar nossos corpos, a presença dos mascarados pode provocar desde o sorriso de uns até as lágrimas nos olhos de outros, em meio aos louvores proferidos pelos devotos que conclamam: *E viva os Santos Reis!* É assim, que todos os anos em casa de dona Maria Estela, em Fidalgo (MG), a Folia de Reis, da qual ela é presidente, inicia a sua *jornada*.

É sempre da casa do mestre ou do presidente do grupo que os foliões saem para *bater Folia* ou para *bater caixa*, fazendo referência ao ato de tocar um tambor artesanal feito de madeira e couro de boi denominado de *caixa de Folia*. Ao nominar sua ação como *bater Folia*, ou *bater caixa*, os foliões assinalam a centralidade que a música possui nesta manifestação. Ao mesmo tempo essa expressão seria um dos termos correspondentes ao que chamamos no teatro de “apresentação”, como podemos verificar nas seguintes falas dos foliões: *em que casa a gente vai bater Folia hoje? Tem muita casa pra bater ainda. Amanhã nos vamos bater caixa lá no Baú.*

Ao chegarem numa casa, é através da música que os foliões avisam que estão na porta. É também através da música que, de longe, temos notícias de que casa a Folia se encontra, seja para se juntar a ela, ou para ir se preparando para recebê-la em nossa residência. A sonoridade das Falias de Reis estabelece um contraste bem claro em relação aos espaços por onde passam os foliões. Nas ruas, todos andam em silêncio ou conversando baixo, ao contrário das casas, espaços em que se darão as cantorias.

Apesar dos foliões percorrerem longas distâncias, deslocando de uma casa a outra, trata-se de um ritual que tem seu ápice dentro de ambientes muito pequenos, majoritariamente no interior das casas, o que vai alterar toda a relação com a musicalidade. Esta, para além de ser percebida auditivamente, será sentida por todo o corpo. Cada acorde de viola ou batida de *caixa de Folia* reverbera de maneira intensa em cada um dos presentes, bem como, o canto dos foliões, que é caracteristicamente agudo e muito projetado.

As Foliás nem sempre tem um roteiro de casas pré-definido. Em Fidalgo, por exemplo, os foliões costumam visitar todas as casas que estiverem em seu caminho, *batendo* inclusive nas portas de moradores evangélicos, que eles sabem, de antemão, que dificilmente abririam as portas, por uma questão de divergência religiosa. Nas residências em que são recebidos, ao adentrarem no espaço cotidiano do *dono da casa*, as Foliás de Reis transformam o ambiente. Com o auxílio das máscaras, do canto e dos instrumentos musicais, os foliões criam outra atmosfera, produzindo momentos belos e emocionantes, como o que presenciei numa casa da zona rural de Baú, distrito de Jequitibá, acompanhando a Folia de mestre Bejo.

Era madrugada, quando, depois de andarmos muito tempo pelo campo, minimamente iluminados pela lua nova que brilhava no céu, chegamos a uma pequena residência. Quando os *donos da casa* abriram as portas, avistei a própria *Estrela da Guia*. Feita de papel e coberta com purpurina, ela brilhava solitária, dependurada num barbante que ia da porta até um presépio que estava montado no outro lado daquele pequeno cômodo. Os Reis, um de cada vez, entravam na casa dizendo versos de saudação a *estrela* e conduziam a mesma até o presépio, fazendo-a deslizar sobre o barbante. Só depois de todos os Reis terem entrado é que o restante da Folia se posicionava no interior da casa, na medida do possível, já que estávamos num grupo de umas trinta pessoas e a sala não comportava mais que quinze. Quando então começou uma cantoria que romperia o silêncio daquela madrugada escura.

Nesse processo, não só a musicalidade, mas as máscaras aparecem como uma ferramenta poderosa no processo de mudança da perspectiva que passamos a ter sobre o espaço doméstico das residências, que ao contrário das casas de espetáculos, não possuem

toda uma infra-estrutura que um palco pode oferecer. A máscara será fundamental para romper com a atmosfera cotidiana a que estes espaços estão submetidos, seja uma sala, uma copa ou mesmo uma varanda. Como bem observa Bakhtin, “mesmo na vida contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros” (BAKHTIN, 1999, p. 35).

O interior das casas, no entanto, não é o único espaço de atuação das Folias. Os foliões podem *bater Folia* para os Santos nas igrejas, as almas nos cruzeiros, como para os mortos nos cemitérios, principalmente em tumbas de companheiros falecidos. Eles costumam dizer que *se a gente caminha em vida, caminha na morte também*. É a fé nos Santos Reis tornando-se força propulsora de um movimento de trocas entre deuses, vivos e mortos. Aspecto que aponta para a necessidade de compreender melhor as formas de participação na Folia.

#### **4.4 - Foliões, vassalos e donos da casa**

Estes grupos de Folia de Reis são formados basicamente por homens, cujo número de integrantes é difícil de precisar. Normalmente participam em torno de quinze a trinta foliões, sendo que há um núcleo constante de aproximadamente dez pessoas. Há a presença de crianças de colo e até de pessoas de oitenta anos, que participam ativamente.

A presença das mulheres é bastante delimitada. Em Matozinhos, elas apenas acompanham as Folias sem desempenhar qualquer função mais específica na performance ritual. Em nenhuma ocasião ouvi os foliões se referirem a uma mulher como folião, mesmo que ela esteja acompanhando a Folia. Em Fidalgo, presenciei uma moça tocando cavaquinho durante uma das *jornadas*, somente uma única vez. O mais comum é que as mulheres se responsabilizem pelos preparativos, como cuidar das *fardas* e preparar os alimentos servidos antes ou depois de algumas *jornadas*.

Nestas Folias, o uso da *farda* dos Reis Magos por mulheres é um interdito. Segundo Dona Jorgina trata-se de *procedência maligna*. Renato, folião de Fidalgo, relatou da seguinte maneira um episódio em que eles resolveram abrir uma exceção:

*Teve uma vez que a gente pôs três mulher pra dançar. Foi até bonito. O pessoal gostou, sabe? Mas a tradição... Os Reis não tinha mulher né? Então acaba que a gente não pode. (...) Mas se for olhar bem,*

*depois que ta fardado não tem nada a ver. Ali ta representando, né? É uma representação. Mas a tradição... Fica meio sem graça. (...) As três dançou um dia, mais aí o mestre falou: eu não vou tocar pra mulher dançar não. Porque não ta na tradição. Ai ficou sem jeito de tocar pra frente.*

Nestas Folias encontrei três tipos de possibilidade de participação:

- Os foliões: são aqueles que integram o núcleo do grupo, a chamada *sociedade*;
- Os *vassalos*: são todas as demais pessoas que acompanham o grupo em suas *jornadas*;
- Os *donos da casa*: são aqueles que recebem as Folias em sua residência.

Ou seja, na concepção dos foliões, não existe uma platéia, ou um público que apenas assiste, todos são incluídos como participantes da Folia.

Ao abordar performances rituais, Schechner (1985) chega a formular uma distinção entre “públicos integrais”, que seriam aqueles intimamente ligados ao performer ou que pertencem a uma mesma rede de relacionamentos sociais, e “públicos acidentais”. Entretanto, no contexto dessas Folias de Reis, eu proporia a substituição por “participantes integrais” e “participantes acidentais”. Primeiro que, por definição dos foliões, todos os presentes são enquadrados em alguma categoria de participação e, segundo, que os *donos da casa*, mesmo não sendo do núcleo da Folia, estão longe de desempenhar um papel de público. O *dono da casa* é uma peça fundamental na Folia de Reis. Tudo que será realizado durante uma visita, depende da aprovação ou da solicitação dele, que se relaciona diretamente com os *mascarados* ou com o mestre da Folia. Os foliões demonstram dar especial atenção às residências em que o *dono da casa* é um membro de Folia de Reis, ou mesmo, um bom conhecedor das *escrituras e profecias*.

Nas Folias de Fidalgo e Matozinhos, os foliões costumam dizer que o *dono da casa*, a cada momento do ritual, está representando uma figura diferente, dependendo de com quem ele está falando e do que está se passando. Entretanto, só consegue perceber essa mudança de estatuto quem é de dentro da Folia de Reis. Segundo eles, somente quem conhece todas as *profecias* é que será capaz de saber se portar bem para receber a Folia, justamente porque sabe o que cada momento representa. Para um observador externo ao grupo é impossível perceber o que o *dono da casa* está representando a cada instante,

porque não há alteração visual perceptível ou mesmo algo que seja dito, que nos permita saber, a menos que sejamos profundos conhecedores das *escrituras*, como eles dizem.

Numas das *jornadas* da Folia de Seu Bejo, num bairro urbano de Matozinhos, reparei que os *mascarados* não estavam contando as histórias e causos que eles costumavam contar nas visitas às casas da zona rural. Ao questionar Seu Bejo o porquê dessa ausência, ele me disse que era simplesmente porque os *donos da casa* não pediam. Segundo ele, as pessoas da roça teriam mais conhecimento sobre Folia de Reis e, por isso, sabiam receber melhor. Ou seja, poderíamos dizer que a Folia de Reis teria um processo ritual aberto e participativo, já que apesar de haver um núcleo de procedimentos invariável, que se encontra sobre o controle dos foliões, há uma série de outras práticas rituais de caráter variável, que dependem do conhecimento das demais pessoas presentes, como no exemplo acima.

Outros fatores podem influenciar, como: o grau de afinidade que cada Folia possui com o *dono da casa*, o número de prendas oferecidas, o espaço disponível e o horário em que a visita está sendo realizada. Isso faz com que o roteiro de ações rituais a ser performado em cada casa possa variar bastante.

#### **4.5 - Protocolo**

Esse núcleo de práticas invariáveis, que caracteriza a visita de um grupo de Folia de Reis a uma casa é denominado pelos foliões de *protocolo*. Nas Folias de Fidalgo e Matozinhos são os Reis Magos que vão à frente juntamente com a bandeira, e tem a responsabilidade de conduzir o ritual. Ao chegarem à porta de uma casa, todos os foliões cantam a chamada *abrição de porta*:

*Oh, boa noite meu senhores. Oh, lá de fora quem será?  
Oh, é meu Santo Rei da Glória. Oh, que veio lhe visitar.  
O Santo Rei veio de longe. Oh, está cansado de andar.  
Oh, procurando sua casa. Oh, para ele descansar.  
O Santo Rei chegou aqui. Oh, na lapinha preparada.  
Oh visitar o dono da casa, abençoar sua morada.  
Oh meu senhor dono da casa. Oh, escutai a nossa voz.  
Oh leve a mão na fechadura. Oh, pra abrir a porta pra nós.*

Esta é apenas uma das possibilidades dentre uma grande variedade de músicas, cantos e rezas do repertório dos foliões. Enquanto o *dono da casa* não abre a porta, por exemplo, eles podem cantar diversos *versos de abrição* diferentes. Entre um e outro, eles podem também fazer algumas pausas, dizendo para o *dono da casa* se apressar:

*Oh! Nhô, nhô... É Divera... Tá chovendo. Oh! Patrão... Abre a porta, que o cachorro tá mordendo o pé do Guarda-mor, patrão.*

Estes comentários nem sempre traduzem a verdade e, em algumas vezes, não passam de brincadeiras. A porta nunca abre imediatamente. Seja porque os *donos da casa* estão dormindo e precisam se preparar para receber a Folia, seja para criar nos foliões uma expectativa sobre a possibilidade deles não serem recebidos.



Folia de Matozinhos chegando para bater Folia numa casa em Sete Lagoas. (foto: Simone Sales)



Quando, em fim, os *donos da casa* resolvem abrir as portas, os Reis se apresentam e ainda brincam um pouco:

*Nós estamos fazendo a representação daqueles três Reis Magos do Oriente: Melchior, Gaspar e Baltazar (...). E nós arrancou lá daquele Matozinhos para trazer as boas novas de Santos Reis, a senhora vai aceitar, não vai? (...) Oh! Sinhá, alguém tá soprando pra mim que vai ter um 'chap-chap' para nós ai? (A dona da casa nega.) Oh! Sinhá, mas eu sei que a senhora faz comida rápido, nós espera. (ela diz que não tem lenha.) Oh! Sinhá, se a senhora quiser queimar um muncado de sapato desses meninos, eu arrumo pra acender o fogo.*

Ao receberem a permissão para entrar, os Reis entregam aos *donos da casa* a bandeira e realizam a *saudação da Estrela da Guia e do presépio*, que normalmente fica montado na sala. Enquanto isso, o *dono da casa* leva a bandeira para abençoar todos os cômodos do imóvel. A bandeira permanecerá nas mãos do *dono da casa* até o final da visita.

#### **4.6 - O banquete**

Depois de cumprido o *protocolo*, normalmente ocorre uma pausa para a alimentação, que também não acontece em todas as casas. Esta é a única ocasião em que os Santos Reis saem de cena. Em alguns casos pode ser servido um café com queijo e em outros um verdadeiro banquete, com galinha refogada, carne de panela, arroz, macarrão, feijão, farofa e diversos doces para sobremesa, normalmente de frutas e de leite. Tudo com muita fartura e preparado com o maior cuidado, para que as pessoas se sirvam a vontade, *sem fazer cerimônias*, como eles costumam dizer.

Quanto às bebidas, apesar dos foliões costumarem dizer que tomam *só um golinho prá espertá os oio*, cheguei a acompanhar uma *jornada*, de uma noite inteira em Fidalgo, em que a única dádiva oferecida em troca da visita dos Santos Reis, além da hospitalidade e de algumas prendas, era a cachaça. Apesar de alguns foliões ficarem realmente bastante embriagados, a bebedeira nas Folias de Reis contribui para a construção de um clima de descontração e ajuda a *espantar o frio da madrugada*. Entretanto, a cachaça não deixa de guardar a ambigüidade de ser oferecida como um presente (Cf. MAUSS,

2003). Consumida em excesso, poderá tornar-se um veneno, ou seja, algo perigoso, provocando algumas das brigas que ocorrem principalmente no meio da madrugada, quando estão todos muito cansados e alguns bastante bêbados.

Terminado o banquete os foliões realizam o *canto e a reza para agradecer a mesa*. Logo em seguida um dos Reis Magos retoma a brincadeira, como aconteceu em uma das casas que a Folia de Matozinhos visitava:

*Estou representando aquele Deus Gaspar que vem perante a sinhá perguntar se a senhora aceita o pagamento (em retribuição à comida) em nome de Deus? Se a senhora não aceitar, eu vou por o Nêgo mais o Rapazinho para lavar uns pratos. (ouve-se alguns risos) Deus dê a sinhá e a família muitos anos de vida e saúde, felicidade. E, ano que vem, se Deus quiser, quando esse Véio voltar, dessa vez ele comeu na bacia, ano que vem ele vai comer no caminhão.*

Esta intervenção, assim como outras, que venho relatando neste tópico, confirma o argumento apresentado no terceiro capítulo, segundo o qual a recreação é um elemento inerente às manifestações religiosas.

#### **4.7 - Capinar o terreiro: o realismo grotesco**

A partir daí, as energias são recarregadas espiritualmente pela reza e fisicamente pela comida e pela cachaça, que também provoca alterações mentais, potencializando o clima de brincadeira. Uma roda é constituída dentro de casa ou na varanda, dependendo da quantidade de espaço disponível. Em algumas ocasiões, cabe tanta gente em lugares tão pequenos, que parece ser a necessidade pelo “religar”, pelo estar junto, o que dilata o espaço.

Em meio a esse amontoado de pessoas, os Santos Reis anunciam sua partida e o *dono da casa* os impede de ir, alegando que eles devem *trabalhar*. Nesse momento, intensifica-se uma atmosfera de liberdade e licença, permitindo o estabelecimento de um jogo lúdico entre todos os presentes. Quando o *dono da casa* solicita que os Santos Reis *trabalhem*, na verdade, estão solicitando que eles dancem para a diversão de todos, como neste exemplo retirado da Folia de Fidalgo:

*Dono da Casa: Oh, Guarda-mor! Capina o terreiro dessa casa pra mim!*

*Guarda-mor: Oh, Nhô, Nhô! Eu não posso, pois eu tô veio e cansado. Deixa os outros dois que são mais novos trabalharem no meu lugar Patrão.*

Para executarem sua *função*, maneira como os foliões costumam se referir às suas atividades, os Reis Magos vão pedir prendas ou dinheiro ao *dono da casa* que, aos poucos, vai liberando os donativos, fazendo com que a diversão dure mais tempo. Somente o *dono da casa* pode liberá-los da *função*, por isso, quando os Santos Reis ficam cansados, eles começam a perguntar: *Satisfeito patrão?* Mesmo assim, ao final, o *dono da casa* vai insistir para que os mascarados finalizem o serviço.

*Dono da casa: Uai! Ocês não capinaram direito, ficaram alguns tocos no chão.*

*Guarda-mor: Ta bom, Patrão! Eu posso até fazer, mas só se for bem devagarinho...*

A diversão vai durar até quando tiver prendas a serem doadas pelos presentes, ou os mascarados não *agüentarem de cansaço*.

Neste clima envolvente de permissividade e de intensa mobilização corporal provocado pelo fervor religioso e potencializado pela embriaguez, tornam-se evidentes os elementos centrais das imagens da festa na cultura cômica popular, descritos por Bakhtin (1999), ou seja, o destronamento, o disfarce e a flagelação. Assim, proponho, a seguir, uma análise desse momento em que o clima de brincadeira predomina tomando como referência a perspectiva bakhtiniana sobre a festa.

As considerações desse autor nos auxiliam bastante a compreender como o imaginário em torno das Folias de Reis se manifesta, não só no plano das representações, mas concretamente no corpo dos foliões. Caracterizando o que Bakhtin (1999) denominou de realismo grotesco, no qual o “princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível” (BAKHTIN, 1999, p.17).

De acordo com esse autor, o sistema das imagens da festa popular formou-se efetivamente e existiu durante milênios.

No curso desse longo processo (...) esse sistema cresceu, enriqueceu-se com um *sentido novo*, filtrando as esperanças e idéias populares novas, e modificou-se no crisol da experiência popular. A língua das imagens, ganhando novos matizes, refinou-se. É graças a ela que as

imagens da festa popular puderam tornar-se uma arma poderosa na apreensão artística da realidade e puderam servir de base a um realismo verdadeiramente amplo e profundo. Elas ajudam a captar a realidade não de uma maneira naturalística, instantânea, oca, desprovida de sentido e fragmentária, mas no seu processo de devir com o sentido e a orientação que ele adquire. Daí o universalismo extremamente profundo e o otimismo lúcido do sistema das imagens da festa. (...) Nenhuma sobrevivência morta ou que perdeu o sentido, tudo está carregado de um valor atual, racional e único (BAKHTIN, 1999, p.184).

Desse modo, é importante deixar claro que não me interessa recorrer à obra de Bakhtin (1999) para identificar nas Folias de Reis sobrevivências de uma Idade Média ou Renascença perdidas, tendência observada por Valverde (1998) em alguns estudos de cultura popular. Recorro a este autor, por ele ter elencado alguns dos princípios universais sobre o qual se estruturam as imagens da festa na cultura popular e por me permitir explicitar melhor como se dá a relação de intimidade entre os foliões e os Santos Reis, que venho fazendo referência desde o início da Tese.

Os Santos Reis, apesar de terem uma gênese sagrada, se mantêm como protagonistas, mesmo nessa parte mais explicitamente dedicada à brincadeira, mas parecem se metamorfosear em “reis bufões”. Eles deixam de conduzir as rezas, como faziam na primeira parte da visita, e se colocam em função de divertir os *donos da casa*, também considerados seus senhores e patrões. Nesse momento, se estabelece um jogo em que os Santos Reis são, momentaneamente, “destronados”. Como os bufões, eles se transformam nos Reis de um mundo às avessas. Ao invés de rezas, eles passarão a dizer versos engraçados, a fazer brincadeiras com os *donos da casa* e galanteios para as moças presentes. É quando eles, de fato, passam a *dançar as máscaras*. Mas como observa Renato, folião de Fidalgo:

*A dança não faz parte da Folia. A dança veio depois. Os três Reis cantam no presépio e para o dono da casa. A dança não faz parte porque os Magos do oriente não dançavam. Então é por isso que a gente fecha a bandeira nessa hora. Os Magos procuravam o menino Jesus. (...) Tem gente que fala que os Magos foram fugindo do rei Herodes, eles voltaram dançando na sinagoga pra disfarçar, pra não serem pego. Mas não sei se é a verdade porque não tá nos livros, porque nas escrituras tá escrito assim que eles voltaram por outro*

*caminho. Mas ai surgiu a história que eles voltaram disfarçados dançando.*

Como entender que *a dança não faz parte*, se ela é o principal elemento dessa última etapa da visita, quando todos se concentram para ver as máscaras dançarem? Ao fazer essa afirmação, esse folião parece deixar claro que este é um momento com características tão peculiares que acaba sendo pensado como algo à parte. Para, além disso, a fala de Renato explicita como o disfarce encontra-se na própria gênese do mito dos três Reis Magos. Segundo alguns foliões, os Reis Magos usam máscaras porque a Virgem Maria retribuiu os presentes que eles trouxeram oferecendo-lhes um pedaço do coero que envolvia o Menino Deus para que eles pudessem cobrir o rosto e evitar que os soldados de Herodes os reconhecessem. Ela fez dois furos para os olhos e um para o nariz, dando origem às máscaras. Completando os disfarces, eles deixaram de utilizar os nomes pelos quais eram tradicionalmente conhecidos, ou seja, Gaspar, Melchior e Baltazar e passaram a adotar diferentes apelidos em cada lugar onde estiveram. Isso explica o fato deles serem denominados das mais diversas formas pelos foliões. Na cidade de Matozinhos (MG), eles são apelidados de Rapazinho, Nêgo e Veio. Já em Fidalgo (MG), o folião Agnaldo relata que:

*A gente não sabe se é verdade ou não, mas os nomes Benedito, Bastião e Guarda-mor foram utilizados depois que eles visitaram Jesus Cristo, porque eles tinham que voltar por outro caminho, pois se voltassem pelo mesmo caminho eles seriam mortos.*

É importante observar que, apesar de Bakhtin (1999) acreditar que a máscara seria a expressão máxima do disfarce, pude verificar nas Folias de Reis que este elemento adquire uma importância maior no plano do mito, pois na prática, aquilo que leva um folião a se mascarar não é, necessariamente, o disfarçar-se, no sentido de esconder sua identidade por completo. Este é um aspecto que abordarei com mais cuidado nos próximos capítulos. Bakhtin (1999), no entanto percebe outras qualidades da máscara enquanto um dos elementos centrais das imagens da festa na cultura popular:

*A máscara é o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo*

mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, características das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. (...) É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (Bakhtin, 1999, p. 35).

As máscaras de Fidalgo são aquelas em que as características grotescas estão mais explícitas. Além de serem um pouco maiores que o rosto humano, elas apresentam diversas arestas e protuberâncias nos seus orifícios, “lugares onde se ultrapassam as fronteiras entre os corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas” (BAKHTIN, 1999, p. 277). A máscara do Bastião possui lábios enormes e uma enorme verruga vermelha na face. A máscara do guarda-mor possui bigodes e barbichas muito cumpridos e com um grande nariz apontado para cima. As proporções corporais dos foliões são alteradas pelas fardas compostas por um mosaico de peças sobrepostas, como saiotes, capas e babados que não nos permitem distinguir as terminações do tronco. Características que serão detalhadas, a seguir.

A flagelação é o terceiro elemento descrito por Bakhtin (1999) e aparece na fala dos foliões em alguns comentários como: *existe uma sacanagem de colocar dinheiro para o Bastião dançar até morrer. Trabalha Nêgo! Deixa de ser preguiçoso Guarda-Mor! A dimensão da flagelação como todas as outras dimensões da festa, tem, de acordo com Bakhtin (1999, p.176), caráter ambivalente, pois “no sistema das imagens da festa popular, a negação pura e abstrata não existe. (...) as grosserias podem se transformar em elogios, a flagelação é alegre, ela começa e termina em meio a risadas”*. Como, de fato, acontece nas Folias, em que os Reis *morrem* de tanto dançar e cantar para divertir o público. Eles utilizam para isso os estímulos fornecidos pelo acompanhamento vocal e instrumental realizado pelos outros foliões, que fazem com que todos entrem numa mesma sintonia, criando uma unidade sustentada por uma forte e alegre musicalidade.

O flagelo não se manifesta apenas de forma metafórica nos versos ou nas brincadeiras, há um desgaste concreto do corpo dos foliões, que se sacrificam por horas sem parar ou por vários dias ininterruptos, muitas vezes doentes, machucados ou cansados

de longas *jornada* de trabalho. Como o caso de Agnaldo, um folião que, numa *viração*, dançou durante toda a noite, com um corte na sola do pé de uns quatro centímetros.

Os foliões oferecem seus corpos em sacrifício colocando-os à disposição da Folia de Reis por, pelo menos, sete anos, como manda a tradição. Para Caillois (1988, p.95), “o sacrifício, como efeito, parece uma espécie de conteúdo privilegiado da festa. Ele é como que o movimento interior que a resume ou lhe dá sentido”.

Em toda motivação dos foliões há algo de ambivalente, que consiste numa operação de se mortificar durante a *jornada*, em nome dos Santos Reis, para renascer no final com saúde para si e para todos de sua família. “A destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo; todas as imagens são concentradas sobre a unidade contraditória do mundo que agoniza e renasce (BAKHTIN, 1999, p.189)”. Esta ideia é tão forte nas Folias de Reis de Fidalgo que ela se manifesta até na forma como eles imaginam os Reis Magos. O Guardamor é um rei mais velho e cansado, o Bastião é o rei jovem que aguenta trabalhar muito, e o Benezinho é um menino que está aprendendo a trabalhar. Este comportamento corrobora com a ideia de que “todas as imagens da festa fixam o momento do devir e do crescimento, da metamorfose inacabada, da morte-renovação” (BAKHTIN, 1999, p.223).

A Folia de Reis é um ritual festivo que atualiza de diversas formas o mito dos três Reis Magos, dos quais pouco se sabe. Diferente de outros Santos da Igreja Católica, os Santos Reis não tiveram toda uma vida de virtudes, nem sofreram uma série de agruras exemplares, para serem lembradas. O que os transformou em Santos Reis foi terem se paramentado da melhor forma possível e juntado o que de melhor havia em seus reinos para, depois de uma longa viagem, presentear, prestarem honras ao nascimento do Messias, ou seja, festejarem uma nova vida. No máximo, os foliões fazem referência ao sofrimento dos Reis para se livrarem da perseguição de Herodes.

Nada mais aceitável que estes alegres Santos festeiros sejam imersos na Folia, através de risos e brincadeiras, que passam a ser muito mais uma tentativa de buscar uma aproximação, uma maior intimidade com a divindade, do que uma ação para denegri-las, como argumentei no segundo capítulo. Sobretudo, porque os Santos Reis estão ali presentificados em carne, osso e máscara.

O processo ritual destas Folias opera por diversos momentos num patamar grotesco, também no sentido atribuído a este conceito por Kayser (1986), segundo o qual o grotesco é o mundo alheio, tornado estranho. É exatamente uma sensação de estranhamento que surge do contraste estabelecido quando percebemos um ambiente fortemente marcado pela cotidianidade de seu uso, ser invadido por uma forte sonoridade e por figuras de outra ordem que não exatamente a humana. Não só por serem deuses, mas por suas máscaras apresentarem traços muito pouco realistas. Dimensão que é reforçada também pelo fato dos foliões *dançarem as máscaras*. Fora a oscilação constante entre os momentos sérios e debochados, que não segue uma lógica precisa, é possível identificar apenas os momentos em que cada uma destas dimensões predomina. Como tentei fazer neste capítulo.

Se a máscara é um elemento fundamental para dar materialidade às figuras mitológicas dos Santos Reis, resta-nos agora saber como os foliões utilizam estas máscaras. Assim, saindo de um plano mais geral das máscaras em situação ritual, parto para um enquadramento um pouco mais fechado. Abordando detalhadamente como os foliões concebem cada uma dessas máscaras em sua dimensão plástica e performativa, incluindo a identificação de algumas noções sobre o mascaramento que aparecem em seu discurso.



## CAPÍTULO 5 – As máscaras e o mascaramento

### 5.1 - A Caracterização dos Santos Reis

#### 5.1.1 – As fardas

Antes mesmo de abordar as máscaras é importante frisar que a *farda* desempenha um papel muito importante. Ora aparecendo como o conjunto formado pela máscara e seu respectivo traje, ora apenas fazendo referência a este último. As *fardas* são feitas por costureiras locais ou mesmo pelas esposas dos foliões. Elas são confeccionadas em tecidos de algodão misturados com cetim e fitas coloridas. Apesar de serem sempre bem cuidadas, elas podem aparecer um pouco desbotadas pelo uso constante e a exposição ao sol, à chuva e ao sereno. Esses trajes são responsáveis por boa parte do destaque que as máscaras alcançam em cena, uma vez que a sobreposição de elementos, como babados, capas e saias, muda a forma como o corpo é originalmente percebido no cotidiano. As *fardas* são complementadas, ainda, por adereços, como bastões e lenços, que são determinantes na maneira dos foliões *dançarem as máscaras*. Parece se aplicar, nesses casos, o que Balogun (1980, p. 55) observou em algumas regiões da África em que:

A máscara é ornamentada com motivos decorativos que podem ir desde o toque mais simples e sutil a um extremo barroquismo (...) pode mesmo dizer-se que é nesses acrescentos ornamentais que o escultor africano mais procura seduzir o olhar do espectador.

As Folias de Fidalgo e Matozinhos possuem, cada uma, um único conjunto de três máscaras, que é utilizado por todos os foliões. Cheguei a acompanhar *jornadas* de mais de trinta e seis horas de duração em que as mesmas máscaras eram utilizadas durante todo o tempo. Apenas as *fardas* eram trocadas durante este período, quando estavam muito molhadas de suor ou de chuva. Fora das datas festivas, as máscaras ficam sob a responsabilidade do presidente da Folia, e os foliões costumam dizer que elas pertencem à *sociedade*.

A forma como os Três Reis Magos aparecem retratados através das máscaras pode variar muito de uma Folia para outra. No entanto, os mascarados de Fidalgo e de Matozinhos são bons exemplares de duas das maneiras mais comuns dos Santos Reis

aparecerem caracterizados nas Folias da região metropolitana de Belo Horizonte. Mesmo que nem sempre sejam idênticas, as máscaras das Folias de Reis dessa região tendem a apresentar um destes dois padrões que serão detalhados abaixo.

### 5.1.2 - As máscaras de Fidalgo

#### O Guarda-mor



Foto: Simone Sales

O Guarda-mor utiliza um paletó preto, com renda branca aplicada nas barras, uma bermuda branca e um meião de jogador de futebol preto, esticado até a canela. Sobre o

paletó é colocada uma faixa cruzando o peito. O capacete do Guarda-mor possui uma cruz bordada e se assemelha a um antigo chapéu de marinheiro, estilo “Napoleão Bonaparte”. Aliás, todo o seu figurino é meio “napoleônico”. Na última parte da visita a uma residência, quando o *donos da casa* solicita que este mascarado *trabalhe*, ele o fará se apresentando primeiro como um velho manhoso que anda lentamente. Brincalhão e embromador, ele finge mancar de uma perna, justificando que não estaria em condições de *trabalhar*, transferindo tal empreitada para os outros dois Reis, que seriam mais novos e espertos. Nesta parte da visita, ele freqüentemente realiza movimentos circulares com as mãos, enquanto conversa com os *donos da casa* e demais presentes, constituindo um gesto característico que parece sintetizar fisicamente toda a sua atitude de embromador. Como o rei mais velho, ele assume o papel de organizar e liderar o grupo, mas sem querer fazer nenhum esforço. Quando os *donos da casa* insistem muito para que ele *trabalhe*, sua resposta costuma ser, *Eu posso até fazer... Mas só se for bem devagarinho*.

Sua fala tende a ser arrastada, assim como sua movimentação ao conversar, mas quando começa a dançar, assume outra postura e sua dança nada tem de lenta. A *graça* dessa máscara para os foliões está justamente no contraste entre estas duas posturas do Guarda-Mor. Seria uma espécie de “contra-máscara” que, como sugere o nome, é uma característica secundária em potencial de uma determinada máscara, que se opõem à sua característica dominante. Exatamente como nesse caso, em que um velho cansado repentinamente se mostra forte e cheio de vida. No entanto, só observei a relação de máscara e contra-máscara no caso deste mascarado. Até porque, trata-se de uma relação pouco provável em máscaras que, a exceção do Guarda-mor e, em alguma medida, do Bastião, não se definem prioritariamente por traços comportamentais específicos, como medroso ou corajoso, forte ou fraco, como veremos no decorrer desse capítulo. A caracterização da ação desses mascarados é bastante fluída e se revela minimamente apenas na forma de dançar, principalmente em Fidalgo.

O Guarda-mor dança, na maioria do tempo, como se estivesse cumprimentando ou fazendo reverência aos presentes, sendo muito comum vê-lo ajoelhado. Seus braços estão sempre estendidos numa atitude de oferenda ou apontando para o céu. O fato desta máscara possuir pálpebras muito fechadas, obriga ao folião que usa esta *farda* a se manter

sempre olhando por cima das pessoas, fazendo com que a sua coluna se curve para trás, o que acaba conferindo a este mascarado um tom altivo, já que a sua característica fundamental é possuir um longo nariz empinado. Ele brinca muito com a sua barba e bigodes enquanto dança, passando a mão em seus fios, que são bastante cumpridos. Todas estas ações, somadas à forma dele usar o seu paletó, abrindo e fechando suas abas, contribuem bastante para dar uma impressão de galanteador. Característica que também aparece expressa em alguns dos versos que o Guarda-mor canta, enquanto dança:

*Menina vamo jogar o jogo da doradinha, (bis)*  
*Se eu perder você me ganha, se eu ganhar você é minha. (bis)*

*Menina quem te contou, que esta noite serenô (bis)*  
*Eu deitado no seu colo, sereno não me molhô(bis)*

Estes versos constituem-se, assim, numa rica fonte de informação sobre os mascarados, como podemos constatar neste outro exemplo:

*Eu saí de casa cedo, deixei minha mulher em casa.*  
*Quando eu cheguei de tarde, a porta tava trancada.*  
*Galinha tá no poleiro, o porco tava roncando.*  
*A danada da mulher tava na rua passeando.*  
*Quando ela voltou pra casa eu falei na orelha dela:*  
*Cabocla minha velha deixa de muita baderna!*  
*E eu agora vou embora, pois mulher não me governa.*

*Mas ninguém tem pena, ninguém tem dó*  
*Do coitadinho do Guarda-mor,*  
*Na beira do rio de sol a sol,*  
*Puxando seu fumo e cheirando seu pó.*

É importante perceber que, apesar de rei, o Guarda-mor aparece, neste verso, como uma espécie de pescador, casado e com sua casa cheia de bichos. Descrição que, não só o diferencia da forma que os Reis Magos são mitologicamente caracterizados, como o aproxima muito mais da realidade cotidiana dos foliões. Este tipo de operação, em que a vida dos mascarados é concebida como semelhante a dos foliões é comum tanto em Fidalgo como em Matozinhos, como pretendo discutir mais detalhadamente no logo a seguir.

## O Bastião



Foto: Simone Sales



O Bastião utiliza uma espécie de vestido todo vermelho, com mangas compridas e detalhes em renda branca ou fitas douradas. Usa também uma calçola vermelha que vai até abaixo do joelho e um meião da mesma cor. Seu capacete é arredondado e cuidadosamente decorado com pequenas tiras de papel ou plástico coloridas. Ele é um dos mascarados que mais provoca risos nas pessoas presentes. O que não acontece por acaso. A boca e os olhos desta máscara, pintados respectivamente de vermelho e branco, possuem grande destaque. É como se o restante da face fosse atenuado pelo preto, que por contraste de cores acaba por destacar os órgãos de expressão, ou seja, os orifícios com os quais o corpo se abre para o mundo; tornando-os importantes elementos provocadores do riso, como ressalta Bakhtin (1999).

O Bastião é o mascarado com mais vitalidade, que dança mais rápido, por mais tempo e com o qual as pessoas mais vibram e riem. Contudo, eu só fui compreender melhor a forma como este mascarado é encarado pela população local, no dia em que estava na casa de dona Maria Estela, a presidente da Folia de Reis de Nossa Senhora da Conceição, e ela resolveu me mostrar o quarto onde as máscaras eram guardadas. Ela abriu um guarda-roupa de onde retirou as *fardas* dos reis, mas logo me chamou a atenção o fato de que o Guarda-Mor e o Benezinho tinham, no máximo, mais três *fardas* guardadas, enquanto havia um saco inteiro com mais de uma dezena de *fardas* para o Bastião.

Ao perguntar o motivo dele ter mais roupas do que os outros, ela me respondeu dizendo: *a gente fica assim... Querendo pôr ele bonito, porque ele é muito feio. Tem a cara muito feia.* Na conversa que se seguiu, entre os motivos dele ser feio, apareceu o fato dele ser negro. Um elemento presente na máscara do Bastião que, para os foliões, reforça essa noção de que ele é o mais feio, é uma grande verruga vermelha que ele tem na face, que não aparece nas outras duas máscaras e realmente chama bastante a atenção. O comentário de Dona Maria Estela, no entanto, contrasta com o seguinte verso entoado em algumas ocasiões pelo próprio Bastião:

*Você diz que preto é feio, preto é de boa cor (bis)  
Bastião ganhou cachaça e levou para um padre benzer.  
O senhor falou com ele, a batina do padre tem dendê.  
Samba nego, samba. Branco não vem cá. Se vier é pau de levar.*

Em se tratando deste mascarado, há em tudo um duplo sentido correlacionado com sua condição de ser negro que, por sua vez, está inserido dentro de uma manifestação mantida basicamente por uma comunidade de negros. Por vezes, o Bastião é visto como o mais feio, mas é o que se apresenta melhor e mais belamente paramentado. É aquele que todos querem ver dançando e o que melhor sabe dançar. De fato, é o rei que mais dança, ou nas palavras dos foliões: *ele é o que mais trabalha, pois é pra isso que preto serve*. Fazendo uma clara referência à condição histórica do negro no Brasil como trabalhador escravo. Por outro lado, todos riem muito quando o negro, em resposta às ordens de trabalho, faz versos maliciosos e se esmera dançando mais que os outros dois reis, explicitando toda a sua realeza na execução de sua dança de maneira forte, intensa e exuberante.

Esse mascarado, que na história dos três Reis Magos não teria motivo de destaque em relação aos outros, ganha outra dimensão devido ao contexto em que está inserido. Em alguns relatos, ele aparece mesmo como o rei que primeiro chegou à manjedoura. Segundo os foliões, ele foi enganado pelos outros dois reis enquanto viajavam a caminho de Belém. Numa certa manhã, após uma noite de descanso, Baltazar e Gaspar partiram deixando Melchior (o Bastião de Fidalgo) dormindo, para se livrarem da sua companhia. Mas como os outros dois reis erraram o caminho, teria sido então, Melquior, o primeiro a chegar. O curioso é que em alguns versos cantados pelo Bastião, é ele quem aparece como o enganador:

*Vamo dar a meia volta sinhozinho que mandô  
Vamo dar a meia volta bastião enganador  
Engabela nhonhô... (bis)*

Aí está a *graça* desse mascarado para os moradores de Fidalgo, sua condição de negro que o tornaria supostamente inferiorizado, por questões históricas do racismo no Brasil, é suplantada pela sua condição de rei e por sua esperteza. Assim, verificamos, mais uma vez, que no plano performativo das máscaras da Folia de Reis ocorre uma sobreposição do plano mítico em que se dá a narrativa da vida dos Reis Magos e os eventos históricos vivenciados pelos foliões. Sendo que estes planos não têm significados estanques, eles vão sendo revistos no decorrer do processo histórico (Cf. SAHLINS, 1997).

A movimentação do Bastião é bastante ágil e sempre começa com um tremor que se inicia nos pés, vai subindo pelas outras partes do corpo, até atingir a cabeça, acompanhando o som dos tambores que vão simultaneamente aumentando de intensidade, até que o Bastião explode dançando. Ele realiza muitos movimentos de ombros e utiliza um bastão de uns quarenta centímetros de comprimento enquanto dança. Algumas vezes, ele mantém este bastão parado na posição horizontal em frente ao corpo, como um ponto fixo, em relação ao qual ele se movimenta. Quando está cansado, utiliza o recurso de parar e pedir mais esmolas para continuar dançando, mas sempre usando poucas palavras. O Bastião costuma dançar segurando prendas que, por ventura, tenha recebido dos presentes, como um frango ou ovos, substituindo o bastão. Caso a prenda seja uma garrafa de bebida, ele a coloca no chão e dança fazendo evoluções com as penas abertas sobre ela. Trata-se de uma espécie de *dança da garrafa* que, apesar de ter se popularizado através do grupo musical “É o tchan”, é uma dança da cultura popular tradicional, própria dos sambas de roda (Cf. BIÃO, 1998).

O Bastião possui um lado brincalhão, mas que nem sempre se manifesta em ações concretas enquanto dança ou conversa com o *dono da casa*. Esta característica aparece expressa de maneira mais evidente nos versos que ele canta, assim como acontece com o Guarda-mor. Muito do que sabemos dos mesmos está expresso em seus versos, como nestes do Bastião:

*Quando eu for na sua casa, oh se tiver café me dê. (bis)*  
*Quando você for na minha, se tiver vou esconder. (bis)*

*Bastião é pretim, mais é um pretim dengoso(bis)*

*Vim te cumprimentar como vai minha patroa? (bis)*  
*Dança o maxixe dança, o maxixe é coisa boa.*  
*Pra mim dançar o maxixe tem que ser com as crioula.*  
*Nêgo véio ta pinando, vai pra roça trabaiá.*  
*Com chuva eu não vou na roça, com sol eu também não vou.*  
*Ai, ai, ai com sol também não vou.*

*Encima daquela serra tem um ninho de carcará. (bis)*  
*Quando olho pra sua cara da vontade de beijar. (bis)*



*Minha mãe não quer que eu vou na casa do meu amor. (bis)  
Eu vou perguntar a minha mãe, oh se ela nunca namorou.*

*Tudo quanto Deus nos deu cabe numa mão fechada.  
O pouco com Deus é muito, o muito sem Deus é nada.*

*Quem quiser falar de mim, oh fale no meio da rua. (bis)  
Eu como na minha casa, cada um come na sua. (bis)*

### **O Benezinho**



Foto: Simone Sales

A *farda* do Benezinho é muito parecida com a do Bastião, mudando apenas a cor de vermelho para rosa. Sua movimentação se caracteriza por buscar imitar os passos do rei negro. Observando sua performance enquanto dança, poderia dizer que ele se apresenta como um rei tímido e desengonçado, que costuma estar com o corpo curvado para frente segurando timidamente um lençinho. Apesar desta máscara ter os olhos bem abertos, ele poucas vezes encara as pessoas de frente, desviando rapidamente o olhar. Sua apresentação é a mais curta de todas e provoca sempre muitos risos, pois ele se atrapalha com o capacete, que fica caindo da sua cabeça. Um movimento característico do Benezinho é colocar as mãos no rosto para segurar a máscara e sacudir a cabeça em direção ao chão, com o tronco todo abaixado. Ocasão em que os foliões comentam: *êta menino danado!!! Ah... Moleque nervoso!* Todas essas características, no entanto, não são determinadas pela tradição. Na verdade, elas derivam do fato de ser uma *máscara dançada* por crianças, como abordei no primeiro capítulo.

Não identifiquei versos específicos para o Benezinho, já que mesmo o Bastião e o Guarda-mor possuem muitos versos em comum. Notem que todos os três mascarados dançam manuseando um objeto: o Guarda-mor utiliza o paletó, o Bastião o seu bastão, e o Benezinho o seu lenço. Todos os três utilizam um lenço amarrado no pescoço e calçam tênis ou sapatos que são, normalmente, seus calçados pessoais.

### 5.1.3 - As máscaras de Matozinhos



Se olharmos com cuidado para as máscaras, veremos que não há muita diferença na estrutura da face de cada um desses três reis entre si. O que os diferencia, além da cor de cada máscara, são as mudanças na barba, na costeleta e no bigode. O rei mais velho utiliza barba branca, o rei menino utiliza cavanhaque. O capacete, que vem afixado à máscara, lembra aquele utilizado por papas e cardeais, com a diferença que estes são pintados com variados motivos: árvores, corações, retângulos e etc. Estes reis da Folia de Matozinhos utilizam o mesmo modelo de *farda*, composto por calça e uma bata grande coberta com uma capa, variando apenas a cor. Todos normalmente utilizam botas tipo *zebu*. Cada um segura um bastão que possui um chocalho de pratinhas afixado na ponta, utilizado para dançar a catira, uma espécie de sapateado característico da performance desses mascarados.

Ao contrário dos reis de Fidalgo que são bem mais calados e concentram sua expressão oral no canto. Os três reis de Matozinhos brincam uns com os outros o tempo todo e se destacam por possuírem toda uma técnica de contadores de histórias, utilizando recursos como a inclusão das pessoas presentes como integrantes de suas narrativas e a referência a acontecimentos recentes do cotidiano da comunidade. Mesmo os fatos mais corriqueiros ganham uma roupagem fantasiosa em suas histórias. Eles costumam também fingir que perderam o *fio da meada* e solicitam ajuda para lembrar em que ponto estavam da narrativa. O foco central dessas estratégias parece ser o de incentivar a participação de todos os presentes.

Os próprios Santos Reis são os protagonistas dessas histórias, podendo aparecer caracterizados de diversas formas e participando dos mais diversos episódios. O Rapazinho, por ser o mais novo, aparece sempre mais afobado; em contraste com o Veio, que é o mais lento e esquecido. Mas estas características, assim como nos reis de Fidalgo, quase não se manifestam fisicamente nos mascarados, elas só aparecem em suas histórias. Concretamente, o que se vê nesta Folia de Reis é que os mascarados adquirem as características físicas e os traços de comportamento do folião que se encontra com a máscara.

Esta maneira dos foliões de Matozinhos se relacionarem com o mascaramento é a que predomina na maioria dos grupos pesquisados na região metropolitana de Belo Horizonte. Fidalgo foi a única localidade, dentre as que estive, onde é possível perceber a permanência de algumas poucas ações que particularizam cada mascarado, por mais que haja razoável variação na forma de cada folião dançar uma mesma máscara. Assim mesmo, é importante reforçar que os poucos elementos que poderiam particularizar cada uma das máscaras só aparecem no momento da dança, inexistindo nas etapas anteriores da visita a uma residência.

Como vimos no capítulo anterior, os mascarados chegam à porta das casas dizendo versos como: *Ah sinhá! Abre a porta para ver a representação dos três Reis Magos do Oriente! A caravana de São Francisco de Assis... Oh, sinhá! Tá chovendo aqui fora! Abre a porta que eu tô com fome.* Assim como em Fidalgo, é por meio desses versos que podemos perceber como os foliões concebem a vida desses mascarados como muito

semelhante as suas em diversos aspectos. Para compreender melhor como se dá a relação dos foliões com estes mascarados e, mais especificamente, do folião e a máscara, ou seja, o mascaramento, precisaremos explorar melhor algumas noções utilizadas nestas Folias de Reis, como a de *mascarado*, *fardar* e *dançar as máscaras*.

## **5.2 - Algumas noções de mascaramento nas Folias de Reis**

### **5.2.1 Dançar as máscaras – A agência das máscaras sobre o corpo dos foliões**

Ao comparar os vários momentos da Folia de Reis, em que as máscaras estão presentes, fica evidente que elas se tornam muito mais expressivas enquanto *dançam* do que em qualquer outro instante, seja quando estão adorando o presépio, em estado de oração, ou quando estão apenas dialogando com o *dono da casa*. Percepção que parece compartilhada pelos foliões, já que além do momento de rezar para os mortos, em que as pessoas se mantêm concentradas e em silêncio, outro momento em que é possível perceber uma atenção concentrada dos presentes é justamente quando os reis estão dançando.

Trata-se de uma dança que se estabelece de “forma conversacional” (Cf. FRIGÉRIO, 1992 apud CIRIO, 2007), como num diálogo entre mascarados, músicos e demais presentes. Isso acontece de maneira tal que nem sempre será o mascarado que vai dançar conforme a música: muitas vezes, os instrumentos seguirão o ritmo ditado pela dança executada pelo mascarado. Este procedimento, que também foi observado por Strother (1998) nas cerimônias de máscaras da República Democrática do Congo, é considerado como um princípio importante da etnomusicologia africana, por autores como Stoller & Stoller (1992).

Em outros contextos rituais africanos também podemos notar como observa Arnaldi (2004, p. 35), para o caso do Mali, que:

A relação que se estabelece entre a dança e as máscaras cria a identidade da personagem perante a assistência. Alguns artistas consideram mesmo que a dança de máscaras é mais determinante para o sucesso ou insucesso de uma actuação do que a escultura em si.

Argumentações similares podem ser encontradas em autores com Ukaegbu (2007) e Strother (1998). Ambos, ao relatarem o processo de confecção de uma máscara,

respectivamente entre povos da Nigéria e da República Democrática do Congo, mostram que a máscara só é confeccionada depois que a sua dança e a sua música foram pré-estabelecidas. Nas Folias de Reis, a centralidade da relação entre dança e máscara aparece em frases como: *eu comecei a dançar o Bastião com idade de cinco anos* ou *eu dancei de guarda-mor*. Nestes exemplos, o próprio ato de usar a máscara se confunde com o de *dançá-la*.

No contexto pesquisado, ao mesmo tempo em que a máscara é animada durante a dança pelos movimentos corporais, estes são intensificados pela presença da máscara e da *farda* que age como um acento tônico no gestual de cada folião mascarado, ampliando sua movimentação. Além disso, a máscara age como uma espécie de facilitadora da dança, uma vez que é notório observar que, nas Folias de Fidalgo e Matozinhos apenas os mascarados dançam, ao contrário de outras Folias em que, na ausência de mascarados, todos os integrantes costumam dançar em conjunto.

Um folião de Matozinhos, se gabando de sua dança, que é uma espécie de sapateado, afirmou que seria preciso dez homens juntos para produzir o mesmo efeito sonoro que ele conseguia com suas velozes batidas de pés. Ou seja, a máscara e o ato de mascarar-se estão diretamente relacionados à dança nestes grupos. Aspecto fundamentado no próprio mito de origem da Folia, já que segundo os foliões, os Reis Magos depois da visita ao menino Jesus, saíram mascarados para não serem reconhecidos pelos soldados de Herodes e dançaram e cantaram pelas casas, comemorando o nascimento do Messias, como abordei anteriormente.

Nas Folias de Reis, a capacidade da máscara de despertar potencialidades corporais pouco usuais, fica evidente, sobretudo, nas altas horas da madrugada, durante a *viração*, quando já faz muitas horas que o grupo está andando pelas casas e os foliões estão bastante cansados. Não foram poucas vezes em que presenciei a seguinte cena: enquanto uma máscara está dançando num cômodo da casa, conduzindo o ritual, os outros dois foliões estão num sofá de outro quarto, ou mesmo sentados na calçada, dormindo com a máscara ao lado do corpo; ao final da performance da máscara que estava em cena, um dos integrantes acorda aquele folião que dormia para que ele coloque imediatamente a máscara no rosto e vá exercer suas funções, cantando e dançando. O que impressiona é a intensidade

e a força com que ele realiza a sua performance, tornando difícil de acreditar que era a mesma pessoa que há minutos atrás dormia no sofá da sala. Questionado sobre isso, um folião me relatou que,

*Eu posso estar morto de cansado, que eu boto a máscara na cara e me vem um negócio, que não consigo ficar parado. E é aquela coisa... o dono da casa está ali... eu não posso fazer mal feito, eu tenho um compromisso com ele e com Santos Reis.*

Nessa fala, depreende-se que há uma ética a ser respeitada que o impede de fazer *mal feito*. No entanto, chama mais a atenção, a inversão que ele acaba por fazer ao afirmar que estava quase morto e o fato de colocar a máscara na cara *dá um negócio*. Reparem que, ao invés da máscara ser animada pelo folião, é este que passa a ser animado pela máscara.

Não se trata, no entanto, de mistificar a ação da máscara, prefiro compreender o exemplo acima a partir da perspectiva proposta por Gell (1998), como sendo um típico caso de atribuição de agência a um objeto. Neste caso, isso acontece, provavelmente, porque os foliões acostumam-se a correlacionar o ato de se mascarar com o de dançar desde muito cedo, fazendo com que a máscara torne-se um auxílio para a recuperação da memória de um conhecimento corporal que começou a ser apreendido desde criança e encontra-se registrado no corpo dos foliões, como argumentei no primeiro capítulo. Este conhecimento, por sua vez, ao se manifestar através da dança, é potencializado pela máscara. Desse modo, a máscara funcionaria como uma espécie de dispositivo facilitador da recuperação desse conhecimento corporal.

Por outro lado, há que se considerar que, o uso da máscara não garante que os estados de intensidade performativa que sugeri acima sejam sempre gerados, e na verdade nem sempre serão. Há diversos casos de performances precárias, em que a máscara se torna pouco expressiva, sendo o mal desempenho de alguns foliões alvo de reclamação por parte de seus parceiros. Os saberes corporais não se manifestam da mesma forma em todos, talvez por serem partilhados pelos foliões de formas desiguais. Tanto que apesar deles fazerem questão de frisar que cada um dos integrantes da Folia está apto a exercer qualquer uma das funções, desde tocar instrumentos a usar a *farda*, isso nem sempre se verifica.

Haverá uma tendência a deixar que o folião que demonstrar mais habilidades em determinada função a exerça com mais frequência. Não impedindo que, na ausência de um melhor qualificado, outro possa assumir. É possível perceber, neste caso, que há uma preocupação dos foliões com a qualidade da performance a ser executada com as máscaras. Guardadas as devidas proporções, seria como Viveiros de Castro (1996, p. 133) afirma para os povos indígenas brasileiros:

Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de Carnaval. O que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água, e não se esconder sob uma forma estranha.

O mascaramento nas Folias de Reis, portanto, está mais próximo dessa noção de “ativar poderes” dos corpos dos foliões, assim como também parece ocorrer em outras manifestações populares brasileiras com presença de mascarados. Acselrad (2002), ao estudar o Cavalo Marinho, afirma que a figura não está na máscara e sim no figureiro, ou seja, aquele que utiliza a máscara. Já de acordo com Barroso (2007, p. 446), que estuda as máscaras dos Reisados:

O brincante, com a ajuda do mestre, desencanta a figura ou o entremeio que nele vive oculto ou encanta-se na figura que incorpora. Liberta-se das aparências cotidianas, para viver o mundo maravilhoso do Reisado, este duplo do mundo vulgar, e encantar as platéias, transportando-as à sua mesma dimensão.

Desse modo, a máscara, em muitas manifestações tradicionais, como as Folias de Reis, ao invés de ser vista apenas como algo para esconder e disfarçar a identidade dos foliões, torna-se um canal de manifestações de energias potenciais e habilidades registradas através da memória corporal dos mesmos. Ou seja, a máscara não tem um fim em si mesma, ela é um agente, ou diria: uma espécie de lente criativa capaz de fazer com que o folião veja e seja visto por diferentes perspectivas.

Resta agora precisar um pouco melhor como os foliões concebem os mecanismos pelos quais a máscara atua nesse processo dentro das Folias de Reis estudadas.



### 5.2.2 - *O mascarado* - Uma entidade cambiante

A essa altura da Tese, não sei se o leitor terá reparado, mas em nenhum momento a palavra personagem foi utilizada no texto. Isso porque, nos contextos dessas Folias de Reis, esse conceito não existe. O mais próximo disso que os foliões costumam utilizar é a expressão *mascarado*. Mesmo assim, essa expressão está longe de corresponder a uma composição de personagem nos moldes em estamos acostumados no teatro de máscara.

Como vimos, não é possível definir nem uma lógica clara de ação, nem a presença de traços de caráter muito significativos nos *mascarados* da Folia de Reis. Acrescentaria, ainda, que a ação de cada *mascarado*, *dançando* ou *conversando com o dono da casa*, não pressupõe uma relação de imitação, ou semelhança dos referenciais aos quais estas figuras se reportam, ou seja, um rei menino, um rei negro ou um rei velho. A exceção do Benezinho que é *dançado* normalmente por uma criança. Por outro lado, as dimensões e o formato da máscara e da *farda*, por si só, alteram a percepção que temos do corpo dos foliões, assim como a emissão da voz, produzindo efeitos, muitas vezes, involuntários, que os afastam de sua constituição cotidiana. A máscara do Guarda-mor, por exemplo, ao possuir as pálpebras do olho praticamente cerradas, exige do folião que ele mantenha a cabeça inclinada para trás, para que possa ver. Desse modo, parece não ser à-toa que esta máscara tenha um grande nariz empinado, que entra em perfeita harmonia com este tipo de postura corporal.

Em relação à emissão vocal, como as máscaras cobrem todo o rosto do folião e possuem apenas um pequeno orifício como boca, nem sempre é muito fácil ouvir o que elas dizem ou cantam. No entanto, a ausência de uma perfeita emissão da voz, que poderia ser vista, a princípio, apenas como uma limitação, na verdade, exerce um importante papel de alterar o registro vocal do folião, produzindo uma emissão sonora distinta da voz original. Esses exemplos evidenciam como o mascaramento nas Folias de Reis implicaria mais numa construção de uma noção de presença física, a qual a máscara auxilia muito a alcançar, do que um processo de identificação psicológica pela aparência, frequentemente presente teatro ocidental. Trata-se de um tipo de caracterização que, neste sentido, estaria mais próxima do teatro oriental (Cf. ZARRILLI, 1990, p. 131).

Zeami, por exemplo, acreditava que era muito difícil para um ator do Nô, atuar sem máscara, pois ele teria dificuldade em controlar suas expressões faciais (RUBIERA & HIGASHITANI, 1999, p. 109). Este problema desaparece com o uso da máscara, não só porque ela elimina o rosto do performer, mas também como lembra José Gil (1997, p. 172), “a representação da face, na iconografia oriental, africana ou ameríndia não tem a identidade de um rosto”, fazendo referência ao fato de que o rosto enquanto processo de subjetivação é uma invenção do ocidente. De fato, uma característica presente em diversos gêneros de máscaras africanas é a simetria, que remete a uma neutralidade da face. Já no caso do Nô, por exemplo, temos as máscaras consideradas simbólicas, porque são neutras de expressão, ou aquelas em que aparece uma única expressão facial registrada de forma exagerada (Cf. RUBIERA & HIGASHITANI, 1999). Assim como, podemos encontrar uma série de traços estilizados nas máscaras dos Reis Magos.

Desse modo, faz sentido que as máscaras sejam um elemento fundamental em boa parte das formas de representação não ocidentais, que não trabalham com noções de identificação psicológica. Tanto quanto, parece plausível a observação de Erhard Stiefel<sup>58</sup>, de que as máscaras no oriente e em diversas outras culturas sempre estiveram muito mais próximas da dança, ao contrário do que acontece com as máscaras no teatro ocidental.

Assim como não existe a palavra personagem no universo destas Folias de Reis, noções como a de caráter<sup>59</sup>, muito utilizadas para pensar o mascaramento no teatro, também não se aplicam àquelas máscaras, sobretudo quando observamos que os foliões se referem ao ato de performar uma máscara como o de *dançá-la*. Poderíamos, então, tentar definir um *mascarado* através de sua dança, como são definidos alguns personagens em formas teatrais orientais e africanas, que como vimos, guardam estreita relação com o dançar. Mas talvez, esta também não seja a melhor opção.

Mesmo no caso do Guarda-mor e o do Bastião, que apresentam alguns elementos recorrentes na forma de serem dançados, é muito comum ver elementos que, a princípio, pareciam característicos da dança de um deles aparecerem na do outro. Sem contar que, quando não estão dançando, sua forma de andar, de falar e de se comportar, em

---

<sup>58</sup> Erhard Stiefel trabalha como mascareiro no Théâtre du Soleil e fez essa observação em uma conferência no ECUM (Encontro Mundial de Artes Cênicas) em Belo Horizonte, 1998.

<sup>59</sup> Sobre o tema do caráter abordado no universo da máscara teatral: (Cf. MACHADO, 2009).

nada se distancia daquela utilizada pelos foliões. Ou seja, poderíamos dizer que nas Folias de Reis, a noção de *mascarado* não nos remete para uma entidade fixa e constante, mas sim, a uma entidade cambiante, que tem sua expressão mais peculiar no fato de que, simultaneamente, alguém pode interagir com o folião mascarado como um Rei Mago e, em seguida, tratá-lo como um simples folião.

Para compreender a noção de *mascarado* de forma mais ampla, foi fundamental ter contato com as reflexões de Guénoun (2004) sobre o fato de que a “Poética” de Aristóteles não continha uma teoria sobre o ator porque, segundo ele, naquela época não fazia sentido a distinção entre ator e personagem como a conhecemos hoje. Segundo esse autor, na Grécia antiga:

Os agentes são tanto aqueles que representam quanto aqueles que são representados, segundo o valor moderno destes termos: qualquer dissociação atributiva é incerta do ponto de vista da unidade intrínseca, homogênea e primordial da ação (GUÉNOUN, 2004, p.24)<sup>60</sup>.

Foi só a partir daí, que me dei conta que, a noção de *mascarado* na Folia de Reis, apesar de se aproximar da ideia de personagem, não poderia ser usada como sinônimo deste, sendo mais adequado pensá-lo como agente. Para um folião, a *graça* da máscara parece estar no fato dela permitir que ele se coloque no lugar do Rei Mago fazendo com que a ação descrita pelo mito, que inspira as Folias de Reis, se presentifique.

Inicialmente, para mim, enquanto ator, era muito difícil vislumbrar sequer a possibilidade de uma operação como esta realizada pelos foliões. Tentava compreendê-la, mas sempre parecia que faltava uma das peças do quebra-cabeça, que me foi fornecida justamente pelos estudos de Guénoun (2004). Mas logo depois, fui descobrir, através da literatura consultada, que este tipo de relação não é tão incomum como pode parecer.

---

<sup>60</sup> Essa argumentação de Guénoun (2004) parece dialogar com o argumento de Wiles (2007) sobre o fato de que, até por volta do século V a.C, os Gregos tinham somente a palavra *prosopon*, tanto para máscara como para face. O que, para esse autor, é perfeitamente aceitável para um mundo em que “o que eu sou” coincidia com “o que eu pareço ser”. Segundo ele, só mais tarde os gregos vão cunhar a palavra *prosopion* “to separate false faces from real ones, but no such distinction was made in the age of Sophocles, when donning a face was no negative act of concealment but a positive act of becoming (Wiles, 2007, p.1).” Ou seja, se originalmente no mundo grego a máscara tinha um sentido de transformação, aos poucos ela começa a ser vista mais como um objeto de disfarce, como é conhecida ainda hoje no mundo ocidental.

No Brasil, Barroso (2007, p. 447) nos informa que essa fronteira entre personagem e ator é tão tênue que o brincante passa a ser reconhecido na rua pelo nome do personagem que interpreta na brincadeira.

No Boi Pintadinho, Reisado de Caretas da cidade cearense de Camocim, brinca de Catirina, um velho catador de siri, pai de doze filhos, por nome de batismo João Batista do Nascimento. Sua identificação com o personagem, uma velha grávida, sorridente e grotesca, é tanta, para o povo da cidade, que ninguém mais o chama pelo nome de batismo.

Esse autor, contudo, ressalta que na maioria dos casos, o público e os brincantes discernem entre o mundo da brincadeira e o mundo cotidiano. “O ator brincante não é um ilusionista, ele não faz de conta que a brincadeira é parte da vida ordinária, ele não vive seus personagens como gente que faz parte da vida vulgar (BARROSO, 2007, p. 448)”.

Strother (1998, p. 27), nos relata, a partir do contexto africano, um exemplo inverso do anterior, ao dizer que entre os povos do Pende Central, há certas máscaras que acabam adquirindo o nome do performer que se destaca em sua execução. Já Ukaegbu (2007),<sup>61</sup> além de notar a co-existência frequente de performer e de personagem nas máscaras do teatro Igbo na Nigéria, afirma que esta é uma característica muito frequente em muitas tradições de performance africana. Para ele, o mascaramento Igbo seria anti-ilusório. Para os performers e os demais participantes não há confusão entre o papel real dos performers enquanto atores com os personagens que representam.

Tanto Barroso (2007) como Ukaegbu (2007) falam em anti-ilusionismo. Sendo que este último aproxima as qualidades das performances mascaradas estudadas por ele, aos princípios do teatro épico de Brecht. Fato que Barroso (2007, p. 448) tende a problematizar, pois segundo ele:

O brincante não é um ator épico, no sentido brechtiniano. Ele não narra, ele não mostra seu personagem, ele não se distancia nem causa estranhamento. Ele não se faz mostrar em cena como ator. Ele não se dirige ao público como ator. Ele, ao contrário, se funde

---

<sup>61</sup> É importante notar que tanto Strother (1998), como Ukaegbu (2007) têm preocupações similares ao estudar as formas espetaculares tradicionais africanas. A primeira quer deixar claro como as máscaras entre os povos do Pende Central estão sempre sendo inventadas e recriadas no decorrer da história desse povo. O Segundo, procura defender uma flexibilidade estética nas performances tradicionais mascaradas da Nigéria. Ou seja, uma forma tradicional não implica em algo estanque.

com seu personagem, dá espaço a ele no seu corpo. Ele vive uma outra vida, a vida da figura nele desencantada. Ele vive, não representa, não apresenta. Ele presentifica um outro mundo, uma segunda vida, um duplo da realidade, uma realidade mais real, porque mais profunda e essencial.

De fato, também na Folia de Reis pude observar que: primeiro, é um “não-mascarado” que tenta interagir com o folião que está sob a máscara, sendo que este, por sua vez, se vale da identidade de Rei Mago, conferida pela máscara, para reagir. Segundo, esta ação não acontece em função de desconstruir momentaneamente o código ficcional para dizer que se trata de uma encenação, até porque, na verdade, seria quase o contrário. O cotidiano, que estando muito presente o tempo todo, é que precisaria ser quebrado. Outro aspecto importante é que esta é uma iniciativa perfeitamente prevista na maneira como os foliões se relacionam com a máscara dentro das Foliás de Reis, não gerando qualquer sensação de estranhamento ou de quebra na representação para os foliões. Ao contrário do que acontecia comigo, que reagia com bastante estranhamento, toda vez que percebia tal fenômeno.

É possível perceber uma série de pontos de contato entre a perspectiva que apresento e aquela apresentada por Barroso (2007) para os Reisados de Caretas. Contudo, no caso das Foliás de Reis, há uma presença marcante do elemento da narração, quando os *mascarados* narram as *profecias* sobre os Reis Magos, e não me parece haver uma fusão de folião com Rei Mago. É curioso, até que o próprio Barroso (2007) fale em fusão, uma vez que ele argumenta, como mostrei acima, que os brincantes têm consciência dessa separação entre vida cotidiana e Reisado.

Antes de apresentar minha posição final sobre esta relação entre folião e *mascarado*, gostaria de recorrer a dois outros exemplos que me parecem elucidadores. O primeiro deles vem do contexto do teatro europeu. De acordo com Taviane (1989), muitos pesquisadores modernos, acreditaram que o ator da *commedia Dell'arte*, uma vez que adotou um papel, o representaria por toda a vida. Essa ideia surgiu, segundo ele, da imaginação anacrônica de que a máscara se identificaria com um único ator, refletindo-lhe a personalidade, bem como, o ator se identificaria com a máscara que estivesse representando. Esta interpretação seria uma das invenções da ideologia teatral moderna: a

identificação psicológica do ator com o personagem. Segundo ele, a osmose entre individualidade cênica e individualidade social só aconteceu com o bufão e não com o ator.

Para Taviane (1989), a relação entre a pessoa do ator e sua personagem teatral não chega a ser uma relação de distância nem de transparência ou de identificação, mas, é uma relação que permite ao ator fazer jorrar energia na medida em que sua pessoa e a personagem são contíguas, como se fossem as faces interna e externa de um mesmo corpo. Para ele, os atores da *commedia dell'arte* transferiam, na ficção cênica, alguns elementos de sua vida particular, não com finalidade de revelar sua pessoa ao público, mas, pelo contrário, para modelá-la sobre a ficção teatral. Ou seja, para Taviane (1989), a interpretação que distingue as duas faces do ator, ao se referir à 'identificação' ou à 'distância' é simplista. O que há é uma contiguidade entre a face cênica e a face do ator.

A esta argumentação de Taviane (1989) que me parece bastante plausível para pensar as Folias de Reis, acrescentaria a argumentação de Drewal (1992, apud WILES, 2007) ao avaliar o mesmo problema em relação à dança dos Egungun entre os Yorubá, na África. Segundo ela, os espectadores também falam com a pessoa dentro da máscara, comentando seu desempenho. Outras vezes, eles operam como se fosse realmente um espírito. Essa autora conclui que:

Os espectadores olham através dos vários múltiplos níveis de realidade e se movem a vontade entre eles. Não houve furo na ilusão; não houve furo na realidade. Houve somente uma reorientação dos pressupostos de trabalho. Isso só é possível porque o espetáculo reside conceitualmente na junção de dois planos de existência entre esse mundo e o outro mundo (DREWAL, 1992, p. 96 apud WILES, 2007, p. 187-8)<sup>62</sup>.

Notem que esta autora fala de junção de planos de existência, esse e outro mundo, e não do personagem e do performer, como faz Barroso (2007). A esse respeito, a perspectiva de Drewal sobre a percepção dos múltiplos níveis de realidade e a de Taviane sobre a contiguidade se aproximam melhor da forma como esta relação se dá nas Folias de Reis, que para mim, poderia ser traduzida como uma questão de variação de perspectiva de como se vê e

---

<sup>62</sup> Original em inglês: "The spectator looked through multiple levels of reality and moved back and forth between them at will. There was no puncture in illusion; there was no punctures in reality. There was only a reorientation of working assumptions. This is possible because the „spectacle dwells conceptually at the juncture o two planes of existence- the world and the other world" (DREWAL, 1992, p. 96 apud Wiles, 2007, p. 187-8).

é visto pela máscara a cada momento. Alternância que parece ser favorecida pela ausência de distinção entre o agente da cena e o agente da representação, que ficará mais clara ao abordarmos o conceito de *fardar*.

### 5.2.3 - *Fardar* – (In) vestir-se de uma perspectiva

O *fardar* é um ato que implica em usar a *farda* e a máscara. Logo de início podemos notar que, para os foliões, o mascaramento deve se dar em todo o corpo. Este talvez seja um dos mais relevantes conceitos presentes no universo semântico das Folias de Reis de Fidalgo e Matozinhos, pois nos ajuda a compreender a própria ideia do mascarar-se. Se prestarmos atenção no mito de origem destas máscaras, que apresentei no capítulo anterior, não são os foliões que estão disfarçados e sim os próprios Reis Magos, já que os foliões afirmam que os Reis receberam as máscaras para se disfarçarem e não serem reconhecidos por Herodes.

Por outro lado, quando o folião vai iniciar uma *visitação* numa casa, é imperativo que ele esteja com a máscara, pois é ela que, na perspectiva dos moradores, identifica-o como rei. Aqui temos uma operação curiosa, o mesmo objeto que serve para revelar aos olhos dos *donos da casa*, em tempo presente, que aqueles são os Reis Magos, já que as máscaras teriam traços semelhantes ao dos reis; é o objeto que oculta, no tempo mítico, a identidade dos mesmos para os foliões. Operação que será retomada no último capítulo, quando retornarei à discussão sobre a sacralidade da máscara.

Ao chegar numa casa, os mascarados começam por dizer: *estamos fazendo aquela representação dos três Reis Magos do oriente, Gaspar, Baltazar e Melchior*, ou *tamo fazendo uma imitação ou uma semelhança daqueles três reis*. Eles passam a narrar os feitos dos reis e todas as profecias que retratam *a anunciação e o nascimento do menino Jesus*, segundo eles, de acordo com *as escrituras*. Nesta etapa, eles não falam em primeira pessoa. Eles sempre vão dizer: *no tempo daqueles Reis Magos, aqueles Reis Magos viram a estrela*. É como se fosse algo distante deles, que não está ali presente. Como eles fazem questão de marcar, eles estão fazendo apenas uma *representação*, ou seja, não são os Reis Magos. Contudo, além de estarem com a máscara no rosto, os foliões, uma vez que estão na porta do *dono da casa*, estão se colocando no lugar dos Reis Magos, realizando a mesma

ação de procurar o menino Jesus; ou seja, o mascarado/folião vive ao mesmo tempo em que narra o mito.

À medida que a *visitação* na casa vai seguindo, parece que eles vão sendo cada vez mais investidos pela perspectiva das figuras que dizem representar. Por exemplo, depois das narrações das profecias, eles passam a conversar com os *donos da casa* dizendo que, enquanto Reis Magos, antes de chegar até ali, eles já viveram muitas coisas juntos nas suas andanças pelo mundo. E então começam a contar histórias que supostamente aconteceram com os três Reis Magos, mas que se baseiam em situações reais vividas pelos foliões no seu dia-a-dia, que são atribuídas aos reis.

Numa destas ocasiões, eles disseram que estavam molhados, porque tiveram de atravessar o rio a nado para chegar até ali. O que era parcialmente verdade, pois o ônibus que os transportava para aquela localidade, que ficava na zona rural, havia atolado e todos vieram molhando, inclusive tendo que atravessar o rio a pé. Histórias pessoais de cada folião, somadas às histórias vividas em conjunto na Folia, convertem-se numa suposta história de vida dos reis, pensada como espelho da vida dos foliões. Assim os Reis Magos também se casaram, tiveram filhos, namoraram, se embebedaram, jogaram sinuca e paqueraram garotas. Neste momento eles tendem a falar em primeira pessoa, mas passam a tratar uns aos outros pelos apelidos que os mascarados recebem nas Falias, e não pelos nomes oficiais dos Reis, concluindo assim o processo de reinvenção da biografia dos Reis Magos.

Muitas brincadeiras direcionadas para os Reis Magos, na verdade, pretendem zombar do folião que se encontra sob a máscara, que, por sua vez, ao se sentir atingido, reage como mascarado, pois se encontra investido na perspectiva dos Reis. Todos sabem quem está fardado e se utilizam dessa informação para estabelecerem o jogo que sustenta a performance ritual naquele momento. O fato da personalidade do folião ficar tão evidente ao usar as máscaras, parece estranho para quem trabalha com máscaras no teatro, pois parece distanciá-lo de seu personagem. No entanto, pelo contrário, a operação adotada pelos foliões, os leva cada vez mais a assumirem o ponto de vista das figuras representadas. Uma vez que o folião encontra-se mascarado, sua própria história pessoal passa a ser atribuída ao rei que ele diz representar, como veremos no episódio a seguir.



Numa noite de encerramento da Folia de Matozinhos, Leandro, filho do mestre Bejo, relata um momento difícil que viveu com sua família e como seu pai o tinha ajudado bastante. No entanto, como seu pai, mestre Bejo, estava *fardado* de Veio, ou seja, um dos Reis Magos, ele afirmava: *esse Veio aqui gente! Me ajudou demais, a gente já viveu muita coisa juntos*, ou seja, o pai efetivamente havia se transformado em Veio, uma vez que sua história passou a ser atribuída à figura representada. Naquele momento, o folião estava completamente investido pela perspectiva da máscara, tendo sua própria história pessoal recontada a partir daí, ou seja, o pai de Leandro não era mestre Bejo, mas sim o Veio. Por sua vez, o filho passou a ser visto e tratado pelo pai como *senhor*, já que estava no papel de *dono da casa*. Situação esta que, no cotidiano, seria impensável. Desse modo, acredito que o mascaramento para os foliões implica num tornar-se outro a partir de uma mudança de perspectiva promovida pela máscara. Neste caso, mais do que “um ser instalado dentro de outro”, como argumentou Jean Duvignaud (1983, p. 182), ao refletir sobre o mascaramento e o êxtase, nas Folias de Reis temos um ser na perspectiva de outro.

Talvez, por isso, Seu Jovil de Fidalgo afirme que os foliões utilizam as máscaras porque *não tem graça nenhuma aparecer diante do dono da casa com a cara limpa*; ou como Seu Ancelmo, o palhaço Saré, de Cachoeiro do Itapemirim, que diz que *a máscara é o incentivo do poeta, porque se todos forem falar de cara limpa, não fala. Não tem graça. Então por isso se cobre. Se diz que uma mesa forrada é sinal de elogio*. Observações como estas vão aparecer em contextos mascarados de outras tradições populares brasileiras, como no relato de mestre Biu Alexandre, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, citado por Oliveira E (2006, p.577)

*Porque é o seguinte: ali é a apresentação do passado. A gente não pode mostrar a cara da gente, porque nós não somos aquele povo. Então, a gente tem a máscara para imitar. Não é que seja, é só imitação(...) porque pra gente mostrar assim de cara lisa... As vezes, a gente com a máscara, todo mundo sabe que é a gente, mas a gente, com a máscara, já está apresentando outra coisa.*

Esta fala de mestre Biu Alexandre confirma minha argumentação, anunciada no capítulo anterior, de que o disfarce da identidade do folião por si só, não é a motivação central do mascaramento nestas manifestações, já que, como nas Folias de Reis, ele diz que todos

sabem quem está ali<sup>63</sup>. Em última instância, entre estes grupos, a noção de *fardar* da Folia de Reis e de *botar figura* do Cavalinho parecem evidenciar que, para os brincantes e foliões, o ato de se colocar no lugar de outrem implica, quase que necessariamente, no ato de se mascarar, já que todas as figuras desses folguedos são mascaradas e eles, frequentemente, dizem que não tem *graça* aparecer sem a máscara<sup>64</sup>.

Nas Foliagens de Reis, as situações em que as máscaras aparecem são sempre as mesmas, não há um desenvolvimento de novos conflitos ou enredos. Não há a criação de um eixo espaço-temporal ficcional em que as máscaras atuam. Foliões, *mascarados* e demais pessoas presentes compartilham do mesmo universo. Eles estão, de fato, na sala da casa da Dona Maria que, por sua vez, é vista pelos mascarados como manjedoura, por ter o presépio. Mas assim como, todos estão vendo que a sala da casa da Dona Maria não é a manjedoura, eles também sabem que os foliões *mascarados* não são reis. Contudo, isso não impede que as máscaras, ao permitirem aos foliões presentificarem as ações dos Reis Magos, permitam também que os demais presentes possam ter contato direto com as divindades e que estas possam produzir efeitos, como curas e milagres diversos, que se manifestam no mundo concreto dos foliões. A prova disso é que, a cada ano, eles se colocam novamente em companhia dos Santos Reis para continuarem a receber suas *graças*.

Depois de ter devidamente caracterizado os Santos Reis, finalizarei este capítulo tecendo algumas relações destes com outros mascarados encontrados nas Foliagens. Abordagem que se justifica pelo fato de que, estas outras máscaras também foram utilizadas, tanto no espetáculo *Sereno da Madrugada*, como nas oficinas com o atores.

### **5.3 - Palhaços e bastiões: a arbitrariedade das máscaras**

Por mais que eu quisesse fazer uma caracterização de cada uma das máscaras das Foliagens de Reis, é inegável que elas se apresentaram hibridadas e com poucos elementos

---

63 Barcelos Neto (2006, p. 217) relata também que em algumas importantes cerimônias dos índios Wauja, o objetivo ritual da máscara não é esconder a identidade de quem a veste.

64 As reflexões de Ana Caldas Lewinsohn (2009) sobre o Cavalinho foi especialmente importantes para estas conclusões. No Cavalinho, entre aproximadamente, 70 figuras, há uma única que aparece sem máscara, que é o Cabloco de Yorubá.

que me permitissem classificá-las linearmente, como “tipos” (Cf. PAVIS, 2001). Essa dificuldade de apreensão dessas máscaras em modelos mais generalistas, como o que implica a noção de “tipo”, se mostrou ainda mais evidente quando tentei comparar as máscaras dos Santos Reis com outras máscaras encontradas nos demais grupos de Folias de Reis brasileiros, como os palhaços e os bastiões.

Como alternativa de análise, resolvi adotar a perspectiva proposta por Strother (1998), a qual fiz referência no primeiro capítulo. Esta autora ao estudar as máscaras dos povos do Pende Central, propõe classificá-las por “gêneros” (genre) no sentido que este termo possui no campo da literatura e dos estudos da linguagem, em substituição à ideia de “tipos”. Segundo Strother (1998), a noção de “tipo” vem da biologia e opera pelo princípio da supressão das diferenças em função da construção de uma norma para classificar indivíduos de uma espécie, além de ser uma noção de natureza sincrônica. Já o gênero, como pensado na literatura, por ser uma noção diacrônica, pressupõe possibilidades de mudanças e a existência de variantes dentro de uma mesma classificação.

A substituição proposta por esta autora foi determinante na forma como passei a perceber as máscaras da Folia de Reis. Ao pensá-las como gêneros, pude me colocar mais aberto para compreender sua diversidade e suas possibilidades criativas, bem como reconhecer que estas máscaras evoluem com o tempo, o que me permitiu escapar da fixidez sugerida pela noção de “tipo”. Isso possibilitou uma melhor compreensão da existência de máscaras tão diversas dentre os grupos de Folias de Reis, como por exemplo, os palhaços.

Dentre os mascarados encontrados nas Folias de Reis, o palhaço é o mais rebelde e irreverente deles. É sem dúvida a máscara mais comum entre as Folias. Além dos grupos dos quatro estados do sudeste com os quais tive contato, na literatura consultada, os palhaços são citados em pelo menos mais três estados brasileiros, Goiás (Cf. BRANDÃO, 1977), Bahia (Cf. MONTEIRO, 2002) e Matogrosso (Cf. GRANDO, 2002). Vi pouquíssimas vezes uma máscara de palhaço igual à outra. Elas podem ser confeccionadas a partir dos mais diversos materiais: papelão, couro de animais, espuma, lata e etc, como nestas fotografias retiradas no encontro de Folia de Reis de Muqui (ES), no qual estive presente nos anos de 2003 e 2008:









Como a maneira desses mascarados serem caracterizados pode variar bastante, logo percebi que não seria muito eficiente diferenciar os mascarados encontrados nas diversas Folias de Reis apenas pela sua aparência. Por isso, passei a estudar a mitologia relacionada a cada mascarado, já que de acordo com Lévi-Strauss (1979, p.16) “a cada tipo de máscaras se ligam mitos que têm por fim explicar a sua origem lendária ou sobrenatural e fundamentar o seu papel no ritual, na economia e na sociedade”. O que me ajudou a compreender melhor a sua função dentro das Folias de Reis, bem como os aspectos que motivam o seu comportamento e, até mesmo, definem algumas das suas características físicas.

Para os foliões, os palhaços representam os soldados do rei Herodes que, ao chegarem à manjedoura, se arrependeram de ter seguido os Reis Magos para matar o Menino Jesus e se converteram ao Cristianismo. Para se redimir dos seus pecados, eles se disfarçaram com as máscaras ofertadas pela Virgem Maria e saíram distraíndo as pessoas

com palhaçadas. Assim, eles permitiram que os Santos Reis e a Sagrada Família pudessem fugir e que eles próprios pudessem escapar da ira de Herodes, por não terem cumprido a missão de matar o primogênito. Foi dessa forma que surgiu esse mascarado, que escapando de uma única caracterização, se metamorfoseia das mais diferentes maneiras nos diversos grupos de Folias com os quais teve contato.

O fato dos palhaços terem sido soldados de Herodes acaba por lhes atribuir uma filiação com o diabo e isso vai se refletir diretamente em sua ação ritual<sup>65</sup>. No caso dos palhaços que observei na cidade de Muqui (ES), por exemplo, quando a Folia está chegando para cantar no terreiro de alguma casa ou em algum encontro de Folia de Reis, eles se misturam aos demais foliões emitindo uivos ou sons animais, que contrastam com o som harmonioso do canto ou das rezas. Enquanto os demais foliões entram na casa para rezar, normalmente os palhaços são proibidos de entrar. Fora algumas exceções, na maior parte das vezes, eles permanecem do lado de fora emitindo uivos e gritos esparsos, normalmente brincando com as crianças. Ao terminar a reza, todos saem da casa para ver a parte principal da performance dos palhaços, comumente denominada de *chula*.

É possível perceber a influência de uma série de matrizes corporais em sua performance. Monteiro (2005) destaca a influência de elementos do lundu, do batuque, do samba, do funk e do break, seja nas estruturas rítmicas ou coreográficas. Para esta autora, “cada palhaço, pelo fato de ter a autonomia de compor sua própria seqüência, mistura, combina, adapta, propõe e cria variações para os seus próprios passos” (MONTEIRO, 2005, p. 125). Neste trecho, Monteiro (2005) observou, também para o caso dos palhaços, aquilo que venho chamando a atenção nos Reis Magos, ou seja, o quanto cada folião imprime elementos muito pessoais em sua maneira de *dançar cada máscara*. Este aspecto, somado à grande variedade de máscaras existente, é o que me deixa convencido de que, para estudar de forma comparativa e esboçar uma classificação das máscaras nas Folias de Reis, não há como procurar um sentido do mascaramento apenas associando a forma plástica, sem levar em conta os mitos de origem e a ação concreta, ou seja, sua agência dentro do ritual.

---

<sup>65</sup> Abordei mais detalhadamente a relação do diabo com o palhaço em Paulino (2008 b).

Apesar de diferentes entre si, as máscaras dos palhaços, por exemplo, possuem uma série de características comuns que remetem a certa animalidade, como os dentes pontiagudos e apontados para fora da boca, abundância de pêlos e a presença de chifres. Elementos que, a princípio, seriam suficientes para diferenciá-las das máscaras dos Santos Reis de Fidalgo e Matozinhos, que tendem a ser mais humanizadas. No entanto, esse critério não se aplica isoladamente, pois encontrei um grupo de Folia de Reis da cidade de Jequitibá, também na região metropolitana de Belo Horizonte, em que as máscaras utilizadas pelos Reis Magos eram muito semelhantes a uma máscara de palhaço em termos plásticos<sup>66</sup>.

Nestes casos, só seria possível distingui-las pela sua ação ritual. A máscara dos palhaços, por exemplo, serve para presentificar o mal e ao mesmo tempo mantê-lo sobre controle e, por isso, eles pulam, riem, fazem tamanha algazarra e se aquietam quando as Folias estão cantando. Já a máscara dos Reis Magos, ao presentificar a santidade no ambiente doméstico dos foliões, permite que se vislumbre o quanto há de humanidade nos deuses, que podem comer, beber, brincar e até fazer piadas. Enquanto os palhaços têm a rua como seu espaço privilegiado de performance, os Reis Magos tendem a se manter no interior das residências.

Foi seguindo essa linha de raciocínio, que identifiquei em algumas cidades do sul de Minas, como Guaxupé e São Sebastião do Paraíso, a ocorrência do que me parece ser um terceiro tipo de mascarado das Folias de Reis: os bastiões. Eles são mais comumente definidos pelos foliões como os *guardiões da bandeira* e nada tem a ver com o mascarado de mesmo nome presente em Fidalgo.

---

<sup>66</sup> Certos autores relatam que os palhaços podem ser confundidos com os próprios Reis Magos em algumas Folias, como Bitter (2008), Cassiano (1998), Reily (2002) e Porto (1982).





Bastião de Folia de Reis de Guaxupé (MG).

As máscaras que pude observar em Guaxupé eram praticamente do tamanho do rosto humano, com capacetes e roupas parecidos com os dos Santos Reis, mas ao mesmo tempo, elas possuíam dentes pontudos e feições animais como a dos palhaços. Enquanto para alguns foliões dessa cidade, estes *guardiões da bandeira* seriam os próprios Reis Magos, para outros, eles se aproximariam mais dos palhaços. Mas como entender, por exemplo, que eles representam os Reis Magos, se não podem entrar nas casas? Estes elementos paradoxais me fizeram crer que eu estava diante de uma espécie de híbrido ainda mais ambíguo do que os palhaços.

Se na bibliografia sobre as Folias, os Reis Magos são pouquíssimos citados, estes são menos ainda. A maior parte dos estudos os considera como se fossem palhaços. Encontrei apenas dois únicos autores que fazem referências aos mesmos, procurando diferenciá-los dos palhaços. O primeiro foi Brandão, que num texto de 1979, cita a presença desses mascarados numa Folia de Poços de Caldas, também no sul de Minas Gerais, de acordo com ele:

Em Caldas os ferozes palhaços são substituídos por ingênuos bastiões. (...) Apenas se nega ao ingênuo bastião, o que ele pede para si próprio ou para os foliões. Em Folias com um verdadeiro palhaço, nega-se e se explica que não há qualquer interesse em fazer trocas com um emissário do mal (BRANDÃO, 1979, p. 48).

O outro autor foi Chaves (2009, p. 6) que, numa nota de pé de página de sua Tese, observa como “aos mascarados se atribuem significados distintos de acordo com as regiões. No sul de Minas e em Goiás, por exemplo, o bastião é uma espécie de mediador, já que através de suas falas, em geral cômicas, se pedem e se agradecem as esmolas oferecidas à Folia pelos moradores.” O hibridismo presente nestes bastiões torna esta máscara um bom exemplo de que, “tal como os mitos, as máscaras não podem ser interpretadas em si e por si, como objetos isolados (...). As máscaras, com os mitos que fundamentam a sua origem e os ritos em que figuram, só são compreensíveis através das relações que as ligam umas às outras”, como sugere Lévi-Strauss (1979, p. 15 e 80).

Se compararmos os mitos de origem das máscaras dos reis e dos palhaços veremos que, na verdade, eles constituem duas soluções diferentes para um mesmo problema. Segundo os foliões, Maria estava muito agradecida pelos presentes que os Reis Magos trouxeram e queria de algum modo retribuir-lhes. A forma que ela encontrou foi justamente garantir que eles fugissem em segurança com o auxílio das máscaras. Mas enquanto uma parte das Folias resolveu mascarar os próprios Reis, a outra optou por mascarar os soldados, transformando-os em palhaços, num jogo de inversão próprio das manifestações da cultura popular, que faz uma espécie de chacota com a autoridade exercida por Herodes. Observem também, que as próprias máscaras são pensadas como uma *graça*, no sentido de ser um presente de origem divina.

Desse modo, se levarmos em conta que, mesmo os mitos de origem das máscaras dos Santos Reis e dos palhaços possuem elementos muito parecidos, como o fato de que, em ambos os casos, foi Maria quem pediu José para que confeccionasse as máscaras, não é difícil de se conceber a existência de uma figura tão híbrida como os bastiões. Tais elementos, ao serem transmitidos de geração para geração de foliões, acabam se confundindo, num processo de mistura imprevisível e arbitrário, que provavelmente gerou todas estas máscaras.

\*\*\*

Uma vez que nesta segunda jornada, procedi à identificação da *graça* que os foliões encontram nas máscaras da Folia de Reis, darei início à próxima jornada, que tem como objetivo verificar qual a *graça* que os atores poderiam encontrar nestas máscaras na cena teatral. Assim, faço minha argumentação migrar da imersão em que se encontrava no universo das Foliás para retornar ao teatro, não mais numa atitude de estranhamento, como apresentei na primeira jornada, mas sim, em busca de uma confluência.

## TERCEIRA JORNADA – A CONFLUÊNCIA

*A graça das máscaras da Folia de Reis para um ator*



*Não Morre!* Pintura de Marta Soares (Foto: Kárita)

## CAPÍTULO 6- Atores “não foliões” no jogo das máscaras da Folia de Reis

*Eu tirei a máscara, mas a sensação dela ainda estava no meu corpo.*

(Aluno de Artes Cênicas da UNICAMP)

### 6.1 – Primeiras aproximações

#### 6.1.1 - Estratégias de abordagem

Levando em consideração que alguém que comece a acompanhar uma Folia de Reis, mesmo que seja enquanto um pesquisador, acaba por ser generosamente absorvido pelo grupo como um folião. Considero que os atores “não foliões” seriam aqueles que não tiveram contato anterior com as Foliias de Reis. Este foi o público alvo das oficinas e disciplinas de graduação que ministrei com as máscaras da Folia de Reis na última etapa desta pesquisa<sup>67</sup>.

O objetivo dessa etapa foi verificar que tipo de agência as máscaras da Folia de Reis poderiam exercer nesse ator “não folião”, que diferente dos atores do espetáculo *Sereno da Madrugada*, não tiveram experiência de campo. Para isso, procurei trabalhar com atores de diversos perfis para dialogar com distintas qualidades de percepção em relação às máscaras. Havia, entre eles, desde diferenças sócio-culturais bem marcantes, como também diferenças entre os graus de familiaridade com o trabalho de máscara e com a cultura popular, como pode ser observado no quadro logo a seguir. Diferenças que, durante as oficinas, se manifestavam não só no plano das idéias, mas na maneira de cada ator performar as máscaras.

Ao verificar a agência das máscaras sobre esses atores, pretendo identificar o potencial das máscaras da Folia de Reis para o trabalho de atuação, seja em termos técnicos, como criativos. Apesar da experiência do espetáculo *Sereno da Madrugada* ter apontado algumas direções possíveis para abordar estas máscaras no teatro, havia ainda algumas lacunas que só puderam ser abordadas nas oficinas: como elas se comportariam descoladas do contexto de significação em que foram originalmente criadas? Elas teriam alguma *graça* para os atores? Como fazer os atores dialogarem com o conhecimento tradicional contido nesta tradição de máscaras?

---

<sup>67</sup> A uma única exceção que foi a oficina de Guaxupé (MG), em que alguns atores eram também foliões.

Na busca de respostas para estas questões, outra estratégia adotada foi a de permitir a presença de músicos e artistas plásticos nas turmas, já que mesmo nas disciplinas ministradas na graduação de Artes Cênicas da UNICAMP, fora propositalmente permitido que alunos de outras áreas das artes se matriculassem. A ideia era que estes alunos pudessem trazer contribuições a partir de dois outros pontos de vistas fundamentais no trabalho com as máscaras tradicionais brasileiras, ou seja, a plasticidade e a musicalidade. A propósito, a pintura que abre esse capítulo é de autoria de uma aluna do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia, a partir de suas impressões enquanto participante da oficina ministrada nesta universidade.

No desenvolvimento desse capítulo vou recorrer a alguns depoimentos dos participantes das oficinas, que foram colhidos através de gravações das conversas que tínhamos no decorrer das atividades e de um questionário que repassava, por email, ao final do processo de trabalho<sup>68</sup>. Os depoimentos aqui citados, se não correspondem às opiniões de todos os alunos de um determinado grupo de trabalho, expressam, pelo menos, a opinião de boa parte deles ou geraram debates que levantaram questões esclarecedoras sobre o trabalho desenvolvido. Estes depoimentos, somados a algumas das minhas notas sobre o desempenho dos alunos, constituem a base sobre a qual se estrutura esse capítulo. Mais do que apresentar um roteiro de exercício ou atividades desenvolvidas nas oficinas, espero problematizar questões que surgiram a partir das experimentações práticas que possam suscitar reflexões sobre o uso desse gênero de máscaras no trabalho do ator.

Por último, preciso ressaltar que, durante as oficinas, acabei utilizando máscaras de Cazumba do Bumba-Meu-Boi do Maranhão e do Cucurucucu das Cavalhadas de Pirenópolis, em Goiás, juntamente com as máscaras das Folias de Reis. Foram máscaras que adquiri realizando trabalho de campo nestas manifestações e que me pareceram interessantes para serem utilizadas nas oficinas, já que, apesar de pertencerem a contextos distintos, operam por princípios muito similares aos das Folias de Reis. Recorri a elas para ajudar a esclarecer ou ampliar as possibilidades de diálogo dos atores com as máscaras tradicionais da cultura popular brasileira.

---

<sup>68</sup> O questionário se encontra no anexo 1.

QUADRO DE OFICINAS E DISCIPLINAS COM MÁSCARA POPULARES

<b>Atividade</b>	<b>Data</b>	<b>Cidade</b>	<b>Formação</b>	<b>Experiência com máscara</b>	<b>Vivência cultura popular</b>	<b>Carga Horária</b>
Oficina	Jan. 2006	Guaxupé (MG)	Atores de grupos amadores de Guaxupé, Guaranésia e Sebastião do Paraíso.	Nenhuma	Intensa	25 h/a
Seminário prático	Mai. 2006	Campinas (SP)	Mestrandos e doutorandos UNICAMP.	Pouca	Variada	3 h/a
Disciplina Danças Brasileiras	1º sem. 2007	Campinas (SP)	Alunos graduação em Artes Cênicas UNICAMP.	Pouca	Pouca	60 h/a
Oficina	Jan. 2008	Belo Horizonte (MG)	Atores e alunos do Teatro Universitário e da graduação em Teatro da UFMG e do curso técnico da Fund. Clovis Salgado.	Razoável, pois alguns participavam de grupos de pesquisa de máscara.	Bastante	25 h/a
Oficina	Out. 2008	Uberlândia (MG)	Alunos do curso de graduação em Teatro, Artes Plásticas e Música da UFU.	Razoável, pois alguns atuaram em espetáculos de máscara.	Bastante	20 h/a
Disciplina Máscaras Tradicionais Brasileiras	Segundo semestre de 2008	Campinas (SP)	Alunos de grad. Artes Cênicas, Música e Artes visuais da UNICAMP.	Básica	Variada	30 h/a
Oficina	Dez. 2008	Fruta de Leite (MG)	Atores do grupo Pirraça em Praça	Nenhuma	Bastante	35 h/a
Oficina	Dez. 2008	Rio Pardo (MG)	Atores do grupo Próximo do Real	Nenhuma	Bastante	35 h/a
Duas Oficinas	Abr. e Out. 2009	Lisboa (PT)	Alunos da Escola de Formação de Atores Evoé.	Razoável	Nenhuma	12 h/a e 12 h/a
Oficina	Set. 2009	Lisboa (PT)	Atores do grupo de teatro Evoé	Avançada	variada	20 h/a
Oficina	Jan. 2010	Campinas (SP)	Alunos graduação em Artes Cênicas UNICAMP.	Razoável	Razoável	25 h/a

### 6.1.2 - A feiúra das máscaras

Algumas das máscaras usadas nas oficinas foram adquiridas direto dos mascareiros, durante o trabalho de campo, outras foram aquelas confeccionadas por Fernando Linares para o espetáculo *Sereno da Madrugada*, inspiradas nas máscaras observadas nas Folias pesquisadas. No início de cada processo de trabalho, ao serem colocados diante das máscaras, os atores se deparavam com formas moldadas em materiais e dimensões muito diferentes das máscaras com as quais boa parte deles estava acostumada. Eram formas um pouco desconfortáveis e que nem sempre tinham um aspecto encantador na “parte de dentro”, por serem feitas de forma artesanal e rústica. Na verdade, imaginava que esse aspecto poderia ter sido um obstáculo muito maior do que realmente foi. Poucos alunos relataram incomodados com a rusticidade da maioria das máscaras. Mantendo-se atentos muito mais no que chamamos da “parte de fora” das mesmas.

Sobre essa “parte de fora”, o que mais se dizia, não sem razão, era que as máscaras traziam muita informação e eram talvez um pouco poluídas esteticamente. Característica que pode ser facilmente observada nas máscaras dos palhaços apresentadas no quinto capítulo, por exemplo. Esse tipo de observação, no entanto, era feita pelos alunos que tinham mais familiaridade com a máscara teatral, ou seja, partia de um juízo estético prévio de como deveria ser uma máscara. Juízo que, provavelmente, se formou influenciado por estudiosos como Fo (1999), segundo o qual a máscara no teatro comporta-se como um “instrumento de síntese”. O que, de fato, as máscaras das Folias de Reis, como as dos palhaços, estão longe de alcançar. São máscaras que não devem ser pensadas independentemente das suas respectivas *fardas*, e que operam pelo princípio do exagero, da livre combinação de traços, cores, formas e materiais, levando o corpo do folião a se reestruturar como num mosaico, formado aleatoriamente, a partir de uma série de referências distintas.

Estas mesmas máscaras, no entanto, despertavam de forma diferente a atenção dos atores oriundos de grupo de teatro de cidades do interior que não tinham experiência com máscaras teatrais. Para estes atores, a primeira impressão era de que aquelas máscaras eram muito feias. O que não era um comentário pejorativo, já que, para eles, se elas não fossem feias, não teriam *graça*. Ao incentivá-los a discorrer mais sobre essa dimensão da



feiúra das máscaras, eles acabavam remetendo justamente ao fato de que elas eram estruturadas aparentemente sem lógica, pois eram tortas, disformes e com acabamento não padronizado.

Este destaque dado para uma certa imperfeição das máscaras, aparece também no contexto do Bumba-meu-boi do Maranhão. Segundo Seu Abel, mascareiro de Cazumba, que é uma máscara típica desta manifestação: *A careta do cazumba a gente faz é no olho mesmo. E a boca tem que ficar meio errada, se ficar muito certinho, não é cazumba.* (MANHÃES, 2002, p. 3). É importante notar que a substituição que seu Abel faz da palavra máscara por *careta*, aparece na Folia de Reis e, frequentemente, em outras manifestações tradicionais da cultura popular brasileira e parece estar de acordo com essa ideia de que as máscaras seriam feias. Nas manifestações populares da Península Ibérica, a máscara também é denominada de *careta*. Em função disso, Pereira (1973), já na década de 70, mostrava que “o assustar” é uma das principais ações dos *caretos* portugueses, assim como também acontece em algumas manifestações populares brasileiras. Nas Foliás de Reis, abundam os relatos de crianças e mesmo adultos que se assustam com as máscaras nas altas horas da noite.

A julgar pela reação de alguns alunos nas oficinas, parece mesmo que os brincantes e foliões têm razão quanto ao fato de que as máscaras deveriam *assustar*, pois um relato que apareceu com certa frequência entre os alunos oriundos dos grandes centros urbanos era a de que estas máscaras provocavam medo, apenas de olhar pra elas. Mas que fique claro que, entre os alunos das cidades do interior havia uma relação de rir da feiúra das máscaras e não de ter medo delas ainda parada sobre a mesa. Já entre os alunos dos grandes centros urbanos, que supostamente pertencem a um universo muito menos encantando e habitado por aspectos mágicos do que aqueles oriundos das zonas rurais, por vezes, relatavam essa relação de medo. Não que eu esteja querendo opor as reações de medo e riso, já que elas são inerentes às dimensões grotescas a que estas máscaras remetem, estou apenas chamando a atenção de como o imaginário inerente ao contexto de origem dos atores, altera a forma como as máscaras são percebidas. Foram estes comentários que me fizeram perceber o quanto certos preconceitos e expectativas que os atores tinham com relação às máscaras influenciavam na maneira deles se relacionarem

com elas. Por isso, passei a ficar mais atento ao tipo de imaginário que estas máscaras despertavam nos alunos.

Outro bom exemplo disso ocorreu com os alunos das oficinas de Belo Horizonte, que apesar de oriundos de um centro urbano, tinham mais familiaridade com o universo da cultura popular e, portanto, estavam fortemente influenciados por suas diversas vivências anteriores nesse campo. Neste caso, uma das impressões mais recorrentes desses alunos foi de dizerem que as máscaras sugeriam alegria, que eram máscaras alegres:

*É engraçado que aqui dentro na roda dançando da essa sensação de que as máscaras querem sair pra fora, pra rua e brincar lá fora da caixa preta né?*

Neste caso, é difícil saber se, ao fazerem afirmações como esta, os atores estariam identificando um elemento característico da natureza destas máscaras, ou estariam apenas projetando sobre elas impressões anteriores sobre suas experiências neste universo da cultura popular.

A resposta talvez esteja nos comentários realizados pelos atores portugueses que não tinham qualquer familiaridade com o universo destas máscaras. Curiosamente, muitos se referiram às máscaras como sendo de brinquedo, o que não é de todo absurdo, já que no Brasil, boa parte das manifestações que possuem máscaras é chamada dessa forma. Estes atores também admitiram que, como não tinham referência de nada parecido em seu imaginário, eles acabaram encontrando nos brinquedos ou nos desenhos animados o equivalente mais próximo para compreender o que estavam vendo. A percepção desses atores portugueses talvez aponte para que essa dimensão alegre e festiva seja mesmo intrínseca dessas máscaras e que elementos plásticos que compõem as máscaras não estejam arranjados de forma tão aleatória como parece.

Ainda sobre os aspectos plásticos, não podemos deixar de considerar que, se por um lado, o excesso de informação de algumas máscaras da Folia de Reis, como a dos palhaços, contrasta com a limpeza nos traços das máscaras teatrais, por outro lado, elas mantêm em comum a exigência para que sejam “feias”. Pois, como afirma Donato Sartori,

herdeiro de uma das mais importantes tradições de máscaras teatrais ocidentais: “máscara bela é máscara morta”<sup>69</sup>.

### **6.1.3 - O ator que veste a máscara ou é a máscara que veste o ator?**

Nas oficinas, após um primeiro momento de observação das máscaras, a indicação era para que cada um escolhesse uma delas e individualmente entrasse em cena para brincar como bem quisessem, sem que eu desse qualquer outra orientação, a não ser a sugestão de que eles conseguissem dar vida a elas através dessa brincadeira. Eu apenas explicava que, antes de mais nada, queria ver como cada um dos atores se relacionaria com as máscaras apenas brincando. Foi interessante perceber que alguns atores, após este primeiro contato com as máscaras, tendiam a fazer relatos do tipo:

*- Foi muito louco, senti um negócio quando estava fazendo.*

*-Eu tava com muito medo dessas mascaras sabe? É engraçado que quando eu peguei essas máscaras do palhaço, elas dão um estado de euforia muito grande, é um negocio estranho, essas máscaras dos palhaços causam uma euforia muito grande, uma sensação de sei lá, uma vontade de explodir.*

Nesses relatos, evidencia-se uma espécie de atribuição de agência à máscara: como se o objeto fizesse algo com o ator e não o contrário. Questão que me parece inerente ao universo da máscara, seja no contexto ritual ou no teatro. Quem em uma oficina de máscara não ouviu a brincadeira de que não é o ator que escolhe a máscara, mas a máscara que escolhe o ator? Wiles (2007), por exemplo, aponta como Charles Dullin, um dos diretores modernistas franceses do início do século XX, se mostrava contraditório a esse respeito. Enquanto, em 1922, ele afirmava que “a vida da máscara não decorre de si mesma, mas da forma como os atores trabalham o corpo”, mais tarde ele vai dizer que “a máscara tem sua vida própria e que nem sempre é a que o escultor queria dar. Há algo que, muitas vezes, escapa ao mascareiro (WILES, 2007, p.93)”<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Afirmação proferida no seminário “A máscara teatral no mundo”, ministrado no Rio de Janeiro em 2008.

<sup>70</sup> Original em inglês: “This life of the mask stems not from itself but from the way it makes actors work the body”. “A mask has a life of its own, not always that wich the sculptor wanted to give it. There is often something tha escape the maker” (Wiles, 2007, p.93).

Saindo do teatro para o contexto ritual, podemos nos reportar novamente às Folias de Reis. Não sei se o leitor reparou, mas não é a primeira vez que expressões como *senti um negócio*, aparecem nesta Tese. No quinto capítulo e no documentário sobre Fidalgo, que está no DVD, há registros de foliões usando expressões similares. O ferramental teórico fornecido por Gell (1998), no entanto, nos permite analisar esta questão sem fazer uma abordagem mistificadora das máscaras. Ao invés disso, ele nos incentiva a não desprezar o fato de que mesmo sendo um objeto, elas podem exercer agência sobre atores e foliões. Afinal, é inegável que a máscara afeta e produz efeitos no corpo do ator que se refletem visivelmente na sua performance em cena. Resta-nos saber como caracterizar esse processo.

Primeiramente, temos que levar em conta que a relação entre o ator e a máscara é de natureza paradoxal e foi muito bem sintetizada numa questão colocada por um dos atores das oficinas: *É o ator que veste a máscara ou é a máscara que veste o ator?* Questionamento que me faz retornar a outro aspecto já discutido aqui, também no quinto capítulo: a agentividade de uma máscara se revela, sobretudo, no fato dela possibilitar que aquele que a utiliza sobre o rosto, seja (in) vestido de uma perspectiva. O que me faz acreditar que as duas possibilidades contidas na pergunta acima ocorram simultaneamente e, por isso, caracterize uma relação paradoxal do tipo (e/e) e não contraditória, do tipo (ou/ou). Existe, entretanto, uma condição para que esta relação se configure de fato: se é verdade que *é o ator quem veste a máscara* quando ele a coloca sobre o rosto, somente será verdade que *a máscara também veste o ator*, se a forma dele se relacionar com o mundo ao redor for precedida de uma percepção anterior de sua relação com a máscara, que em outras palavras pode ser traduzida nesse *dá um negócio*.

Esse tipo de sensação surge de uma aguda tomada de consciência de si em relação à concretude do corpo e aos seus fluxos de energia, detonada pelo contato com a materialidade da máscara, ou seja, seus traços, cores, texturas e cheiros. O que vai alterar o próprio exercício das funções vitais e perceptivas do corpo, como a respiração, a visão, o senso de direção e de equilíbrio e, dependendo da máscara, até a audição. Processo que me parece bem traduzido pelas palavras desse ator de uma das oficinas de Lisboa:

*Quando nós vemos a máscara e quando a pessoa se funde com ela é quando as coisas são mais simples, e se calhar às vezes nós tentamos fazer um esforço para entrar nela, mas às vezes basta só fazer estar com ela, só o teu respirar, só a sua maneira de estar.*

O caso da máscara dos palhaços é bastante exemplar para pensar esta questão, pois, por vezes, os atores relatavam a forma como elas suscitavam certa animalidade ao utilizá-las. O que não é de se estranhar, visto que elas são bastante animalescas. Poderíamos acrescentar a isso, percepções de níveis mais sutis, como Barroso (2007), que observa o quanto o fato das máscaras dos Reisados do nordeste serem feitas de couro e materiais orgânicos ajuda ao brincante se aproximar dessa dimensão mais animal. Desse modo, poderíamos dizer das máscaras o que alguns músicos costumam dizer sobre o couro dos tambores, que ao serem aquecidos voltam a encantar como quando eram animais, assim como o couro das máscaras quando colocado sobre o rosto dos atores ou foliões. Talvez o pedaço de couro utilizado, seja num tambor ou numa máscara, guarde uma espécie de *graça* do animal de onde foi retirado, no sentido que Bateson (1993) atribuiu a este termo.

A forma como as qualidades dos materiais utilizados para confeccionar uma máscara podem alterar a forma de percebê-la me pareceu muito bem traduzida no comentário de uma aluna da graduação em Artes Visuais da Unicamp. Ao final de uma das aulas, ela se disse interessada em pesquisar que tipo de material poderia ser utilizado para confeccionar máscaras como aquelas, mas que dialogassem mais com um contexto urbano, como o de São Paulo, por exemplo. *Como seriam máscaras para o asfalto?* Ela se perguntava. Seus questionamentos vinham do fato dela considerar que as máscaras, por serem de materiais muito orgânicos como o couro, acabavam remetendo para um universo não-urbano e gerando qualidades de energia que talvez não fossem as mais potentes para dialogar com a urbe.

É comum que a palavra *energia* apareça associada aos relatos em que os atores conferem agência às máscaras:

*Cada uma dessas máscaras parece ter uma energia. Eu e muitas pessoas treinávamos a entrada, o cumprimento e a despedida e quando colocávamos a máscara, pelo menos, na maioria das pessoas saía outra coisa completamente diferente, elas faziam algo diferente.*

*Só que é foda, porque você bota a máscara e você é contaminado, não dá pra manter a mesma energia e pronto.*

Cotidianamente não tomamos consciência dos fluxos de energia aos quais estamos submetidos no dia-a-dia, até porque, nossa mente cria recursos para que tenhamos uma percepção de que estes fluxos ocorram de maneira estável no cotidiano, justamente para que não possamos percebê-los conscientemente. Segundo Bateson (1993), é uma estratégia de sobrevivência do homem. A mente humana não poderia dar-se ao luxo de deixar no plano da consciência elementos que podem ser processados no inconsciente. A máscara, contudo, em função das diversas alterações fisiológicas e perceptivas provocadas pelo seu uso, faz com esses fluxos de energia se alterem, ou mesmo, faz com que nossa percepção sobre eles seja alterada e, por conseguinte, passem a ser notados mais facilmente, gerando essa sensação de *dar um negócio*.

Esta expressão, que nada mais é do que fruto de uma tentativa dos atores de expressarem uma experiência difícil de ser traduzida em palavras, poderia ser pensada também, nos termos propostos por Burnier (2001, p. 20), como um sinal de que o ator teria entrado em contato com o “real potencial de energia do seu corpo-em-vida”. Algo que, segundo ele, para ser alcançado, demanda do ator uma integridade no seu fazer, permitindo o livre fluxo de vida entre o corpo e sua pessoa, ao trabalhar com o corpo e mente dilatados. Permitam-me retornar ao contexto da Folia de Reis para lembrar que, quando o folião se refere ao fato de que *vestir a farda dá um negócio*, ele o faz em consequência de uma tomada de consciência do seu papel enquanto folião. Já que ele vai afirmar ter tanto prazer *em dançar diante do dono da casa*, que não conseguiria nunca fazer nada mal feito, mesmo estando muito cansado.

O desafio para o ator é, não só perceber e se conscientizar desses fluxos de energias, mas saber utilizá-los para produzir intensidades distintas de presença para a cena. Na verdade, mais do que perceber temos que deixá-los nos afetar. O que não é algo que aconteça gratuitamente. É preciso haver um aprendizado para lidar com esse universo sensível da máscara. Isto se aplica mesmo para os contextos religiosos. Prandi (2005, p.128), por exemplo, ao estudar os ritos de possessão afro-brasileiros, relata que as

entidades cultuadas manifestam-se em transe no corpo de devotos devidamente preparados para isso. Para esse autor, “os rituais de iniciação dos filhos e filhas-de-santo nada mais são do que uma preparação para que o Orixá que há em cada um possa aflorar e se manifestar no transe, quando se mostra a todos durante as celebrações” (PRANDI, 2005, p. 33).

No contexto teatral, ao ministrar as oficinas e as disciplinas com as máscaras tradicionais brasileiras, percebi que este processo de aprender a lidar com o universo sensível da máscara se divide em quatro etapas:

- Primeira: **O ator diante da máscara** – momento que exige uma educação do olhar para ver, na máscara, possíveis pontes com as quais o ator poderá dialogar;

- Segunda: **O ator por trás da máscara** – momento de aceitar com humildade e honestidade se colocar em segundo plano em relação à máscara e aprender a lidar com as sensações que o contato físico com este objeto nos provoca. Aprendendo a educar os sentidos para perceber que, aquilo que inicialmente pode parecer com uma limitação, como ter a visão e a respiração alteradas, na verdade, se transforma em possibilidades a serem utilizadas a seu favor. Nessa etapa o ator precisa superar a negação involuntária da máscara, que se traduz em comentários como: *está difícil porque não consigo ver! Essa máscara não me deixa respirar*. Ao fazer isso ele começará a aceitar não só a máscara, assim como ela se apresenta, mas também o seu próprio corpo, que vai se tornando o corpo da máscara. Isso é o que vai permitir que ele se deixe afetar de forma mais global, levando em conta as impressões que teve na etapa de observação.

- Terceira: **O ator que se funde com a máscara** – uma vez atravessada a etapa anterior, o ator deixa de se impor sobre a máscara e começa a se perceber nela de forma mais global, não só através da *máscara real* que está sobre seu rosto, mas também através da *máscara imaginária* que se constrói em sua imaginação a partir das impressões iniciais que teve ao observá-la. A partir daí, o ator começa a perceber como se comporta seu corpo e mente e começa a identificar quais os fluxos de energia esse contato produziu. O que faz com que, aos poucos, a distinção máscara-ator desapareça e passemos a ver uma coisa só, ou seja, não vemos mais a máscara, mas o efeito que ela provoca.

Este é um dos momentos mais delicados do processo, pois é difícil conseguir simultaneamente perceber os fluxos de energia presentes no corpo e se manter conscientes

deles enquanto age, ou seja, enquanto se relaciona com os demais elementos ao redor. Seria similar a experiência da vertigem do trapezista descrita por Caillois (1988, p. 161):

Os saltos são efetuados num estado muito próximo da hipnose. A condição necessária é assegurada por músculos flexíveis e fortes e por um autodomínio imperturbável. Mas é óbvio que o acrobata deve calcular o impulso, o tempo, a distância e a trajetória do trapézio. Só que ele vive no terror de pensar em tudo isso no momento decisivo. A atenção tem quase sempre consequências fatais, porque entorpece em vez de ajudar, num momento em que a menor das hesitações é funesta. A consciência é assassina, porque perturba a infalibilidade hipnótica e compromete o funcionamento de um mecanismo cuja extrema precisão não tolera nem dúvidas nem arrependimentos. (...) o acrobata só tem êxito se estiver suficientemente seguro de si para ousar entregar-se à vertigem em vez de tentar resistir-lhe.

Essa imagem do trapezista é bastante esclarecedora, pois, de fato, também na máscara, há um momento em que precisamos pular na imensidão do picadeiro. Mas para isso, precisaremos dar conta de lidar com esse estado de vertigem que a máscara nos proporciona, ao alterar a forma como lidamos com nossos sentidos, exigindo que, para isso, o ator desenvolva uma espécie de consciência ampliada para se perceber e agir na máscara. Algo que, assim como no caso do trapezista, só será alcançado por meio de uma experiência prática de exercícios constantes.

- Quarta: **O ator tornado máscara (mascarado) que se relaciona (brinca) com a platéia.** O mascarado surge quando a etapa de fusão se completa, é a partir daí que ele passará a explorar situações que poderão levá-lo a construir cenas. Neste caso, como observei no capítulo anterior, a fusão de que falo, ocorre entre corpo e máscara e não entre personagem e ator.

Apesar de ter apresentado essas etapas de forma separada, elas não acontecem necessariamente de forma linear, sendo que algumas delas se sobrepõem. Cada nova máscara experimentada exige que o ator passe pelo mesmo processo. A diferença que com o tempo, vamos passando por estas etapas de forma mais rápida. Mas para obter êxito nesse processo é necessário que o ator aprenda a articular seu corpo em função da máscara, ou de cada tipo de máscara que estiver utilizando a partir de um trabalho técnico.



Cabe considerar, no entanto, que mesmo tendo me aprofundado no universo das máscaras da Folia de Reis, a maneira como percebo o trabalho com a máscara teatral, está inevitavelmente influenciada pela metodologia de trabalho “Lecoquiana”, já que esta foi a base de formação dos profissionais com os quais fui iniciado no universo da máscara teatral. Por outro lado, a influência do conhecimento tradicional dos foliões aparece expressa no meu trabalho, por exemplo, quando no início desse capítulo relatei que uma das primeiras atividades das oficinas e disciplinas que ministrei era propor que os alunos brincassem com as máscaras. Acentuar essa dimensão da brincadeira foi o que me permitiu reforçar a dimensão do “aprender fazendo”, que entre outras consequências, leva o ator a ter que lidar com seus medos e limitações diante do público, aprendendo a utilizar o próprio fracasso como elemento constituinte da sua performance, assim como me propôs Leandro: *você nunca vai estar pronto ou vai saber se sabe, enquanto não botar aquela máscara na cara e ir pro meio da roda dar umas mancadas e a gente rir um pouco de você*. Citação que já havia utilizado no segundo capítulo, mas que considero importante o suficiente para ser retomada mais uma vez.

Cabe lembrar também que, por mais que consiga identificar as peculiaridades na forma dos foliões conceituarem e performarem suas máscaras, nem sempre é fácil deixar que esse conhecimento tradicional impregne a minha forma de pensar e atuar as máscaras no teatro. Foi somente, aos poucos, no decorrer dos experimentos práticos, durante as disciplinas e as oficinas, que o meu olhar foi mudando de foco, me permitindo alcançar uma síntese mais equilibrada das influências anteriores da minha formação como ator e o contato com o conhecimento tradicional dos foliões. Uma síntese que nem sempre era fácil de ser processada como pretendo continuar demonstrando a seguir.

#### **6.1.4 – As “técnicas do corpo” a serviço da máscara**

Diante desse quadro, a minha primeira tarefa foi descobrir como repassar para os atores os princípios e procedimentos de atuação dos foliões com as máscaras, que poderiam auxiliá-los a dialogarem criativamente com elas. Não estava preocupado em repassar para os atores os elementos gestuais ou coreográficos das Folias de Reis, ou seja, as codificações adotadas pelos foliões. Mesmo quando estiveram presentes, estes códigos

serviram apenas de apoio e não como guia principal do processo. Minha intenção era fazer com que os atores os reinventassem, ou melhor, que os atores inventassem, cada um a sua maneira, as possíveis formas de estar com estas máscaras. Até porque, neste sentido, estou de acordo com Lecoq (2007, p. 108) que se demonstra bastante crítico ao aprendizado precoce,

de gestos formais pertencentes a estilos ou a códigos tomados de teatros muito elaborados, como os do oriente, por exemplo, ou os da dança clássica. Estes gestos formais, muitas vezes nascidos de uma prática insuficiente, gravam no corpo do ator sequências de movimentos físicos que depois são muito difíceis de justificar, especialmente para os jovens. A maioria das vezes só conservam a forma estética de tais gestos<sup>71</sup>.

Nesse sentido, como observei no final do tópico anterior, as oficinas tendiam a começar sempre de forma despojada para possibilitar que os alunos explorassem ao máximo suas primeiras impressões sobre as máscaras. Mas enquanto eu evitava dar muitas explicações ou orientações de como proceder, não foram poucas vezes em que ouvi os alunos professarem uma série de regras de como se deveria ou não utilizar uma máscara, como no seguinte exemplo:

*Pra mim a dificuldade foi mais com a máscara mesmo, porque ela é muito grande e ai eu fazia algumas coisas que batia e ai quando pegava em mim me incomodava muito, porque tem aquele negócio (Faz um tom de voz grave, como uma advertência): não toque na mascara! (Em seguida, pergunto se eu impus tal proibição) Não. É coisa que já vem. Ai batia e eu perdia a concentração.*

Veza por outra, essa preocupação em não tocar nas máscaras aparecia nas oficinas. Eu mesmo, antes de trabalhar com as máscaras das Folias de Reis, nunca tinha me questionado sobre a convenção teatral de que o toque na máscara quebraria o código ficcional que vinha sendo construído com o espectador. Não há ilusão, contudo, que seja

---

<sup>71</sup> Original em espanhol: “de gestos formales pertenecientes a estilos o a códigos tomados de teatros muy elaborados, como los de Oriente por ejemplo, o los da la danza clásica. Estos gestos formales, a menudo nacidos de una práctica insuficiente, graban en el cuerpo del actor secuencias de movimientos físicos que después son muy difíciles de justificar, especialmente para los actores jóvenes. La mayoría de las veces sólo conservan de tales gestos la forma estética (Lecoq, 2007, p. 108)”.

quebrada quando se tem uma máscara grande como a de um palhaço no rosto, quando devidamente sustentada pelo performer. Durante o trabalho de campo, o curioso foi perceber que alguns mascarados tinham ações características que implicavam exatamente no folião ter que pegar nas máscaras. Como acontece com o Guarda-Mor, em que um dos seus gestos mais interessantes ocorre justamente quando o folião brinca de alisar os fios de sua longa barba branca.

Estes exemplos comprovam que não faz sentido aplicar nas Folias de Reis a veemente advertência de Fo (1999, p. 47) de que “a máscara impõe uma condição especial: não se deve tocá-la. Já vestida sobre o rosto, assim que é tocada, desaparece. (...) A mão sobre a máscara é um ato deletério, insuportável”. Mas foi o frequente incômodo dos alunos das oficinas, em relação a este aspecto, que me fez perceber como algumas dessas convenções do trabalho de máscara são disseminadas de tal modo que, mesmo eu não fazendo nenhum tipo de proibição sobre como a máscara deveria ser utilizada, os próprios alunos se negavam a realizar certas ações.

Para flexibilizar esse comportamento, precisei tornar estes alunos conscientes de que há diversas “técnicas do corpo” que podem ser utilizadas para o trabalho de máscara. Entendendo “técnica do corpo” no sentido atribuído por Mauss (2003-c, p. 401), de que “seriam as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo.” Com este conceito, Mauss nos ajuda a compreender que as diversas formas pela quais nos apropriamos de nosso corpo são circunstanciadas por aspectos sócio-culturais e vão se alterando com o tempo. Como no exemplo da natação, que segundo ele, na sua época, ainda era praticada com o nadador a engolir e cuspir. Procedimento técnico que hoje nos parece bastante bizarro.

Em se tratando de técnicas que tendem a ser codificadas como as da máscara teatral, precisamos estar atentos, como sugere Mauss (2003-c, p. 404), que:

Esses ‘hábitos’ variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição.

Assim, a cada vez que um dos alunos fazia referência a uma das “técnicas do corpo” que eles haviam aprendido como essenciais ao trabalho da máscara, eu chamava a atenção para que pensassem o porquê destas técnicas terem sido concebidas da forma como lhes foram repassadas. Ou seja, primeiro, precisei desconstruir algumas noções do trabalho de máscara as quais os alunos estavam “habituaados”, fazendo-os, por exemplo, passá-las por um processo de historicização e conseqüente desnaturalização de alguns conceitos e procedimentos. Procurava sempre ponderar sobre quais eram os valores que os criadores teatrais do início do século XX estavam comprometidos que influenciaram na estruturação técnica do trabalho com a máscara teatral. Alguns dos quais discuti no decorrer da Tese, sobretudo a partir de Wiles (2007) e Aslan (1989)<sup>72</sup>.

A forma como as “técnicas do corpo” que os alunos haviam aprendido influenciava o trabalho com as máscaras que estava propondo, ficou ainda mais evidente quando fui ministrar as oficinas para os grupos de teatro do norte de Minas. Sendo que a experiência com o grupo “Pirraça em praça” da cidade de Fruta de Leite, revelou-se especialmente paradigmática neste sentido.

No ano de 2008, quando ministrei a oficina, este grupo completava seus dez anos de atividade. Seus espetáculos são apresentados em ruas, praças ou centros comunitários da região. Como a maioria dos grupos do interior de Minas Gerais, seus integrantes acabam por ter uma grande rotatividade em sua participação e uma diversidade de faixa etária bastante razoável. Os treze integrantes, que realizaram a oficina, tinham idades que variavam entre dez e quarenta anos e eram, em sua maioria, trabalhadores rurais. Apesar de não terem muitos conhecimentos técnicos, seja sobre máscaras ou mesmo da arte teatral, havia uma vontade muito grande de fazer, somada a um total desprendimento e disponibilidade para brincar com as máscaras.

No início dos trabalhos, estabelecemos que iríamos tentar descobrir juntos o que poderíamos fazer com aquelas máscaras. Dessa forma, a primeira indicação que lhes dei, após a realização de um aquecimento corporal, foi que cada um escolhesse uma máscara e tentasse dar vida para ela, da forma que bem entendessem. Qual não foi minha

---

<sup>72</sup> Uma boa referência em português para abordar estas questões é a dissertação de Vinicius Machado (2009) sobre a máscara no teatro moderno.

surpresa em constatar que logo nesta primeira tentativa muitos dos atores conseguiram resultados bastante satisfatórios. Como para eles, aquelas máscaras serviam no máximo para assustar as pessoas, não havia uma idealização do efeito que elas deveriam produzir em seus corpos ou na platéia. Usar uma máscara era apenas uma questão de, literalmente, realizar uma brincadeira.

Logo depois da metade do grupo ter feito suas tentativas solicitei que a outra metade comentasse o que viu. Procurando identificar se alguma daquelas máscaras tinha, de fato, vivido. Aos poucos os atores foram apontando aqueles instantes em que a máscara tomou vida e o porquê do êxito ou não de cada tentativa. Em sua maioria, eles apontavam aspectos pertinentes e ficava evidente que eles conseguiam distinguir até onde cada ator tinha conseguido dar vida a aquela forma inanimada.

Nesse primeiro dia de trabalho, a cada nova bateria de tentativas os atores iam conseguindo inferir os princípios fundamentais de atuação com a máscara, cabendo a mim a tarefa de apenas pontuar. É curioso que apesar de não ter colocado qualquer restrição sobre o uso de voz, nenhum dos atores recorreu à fala nessas primeiras aproximações. Outro aspecto que me chamou a atenção foi que mesmo sem ter colocado música para os primeiros exercícios ou ter feito qualquer explanação prévia sobre a natureza das máscaras, os atores tenderam a performá-las a partir de ações dançadas. Fugindo, assim, de uma tendência que seria esperada para este perfil de atores, que seria a de recorrer a gestos óbvios e explicativos. Talvez isso tenha acontecido, porque estas máscaras predisponham os atores a trabalharem num registro não-realista, sobretudo no caso dos palhaços.

A experiência com o grupo “Pirraça em Praça”, me chamou a atenção para uma dimensão que eu já havia observado em outras oficinas, mas que nesta se mostrou bastante evidente: aprende-se muito sobre a arte de se mascarar usando a própria máscara. Nas outras oficinas e disciplinas ministradas eu também obtive resultados bastante satisfatórios, a diferença que como eram alunos que já tinham experiência anterior com a máscara teatral, nem sempre conseguia precisar o quanto o trabalho que eu estava propondo com as máscaras da Folia de Reis estava produzindo efeitos. Foi a partir dessa experiência com o grupo “Pirraça em Praça” que reestruturei as atividades das oficinas para permitir que os alunos tivessem o máximo de contato possível com as máscaras, procurando sempre

valorizar o “aprender fazendo”. Procurava fazê-los potencializar o uso das máscaras, evitando sempre falar em termos de “isso pode” ou “isso não pode”.

Todo meu esforço era para que os alunos compreendessem quais os princípios eram fundamentais para que as máscaras ganhassem vida, levando-os a perceber quando o “corpo do ator estava a serviço a máscara”<sup>73</sup>. A partir daí, levava-os a perceber nas recorrências de alguns elementos, quais seriam as “técnicas do corpo” que seriam mais eficientes no trabalho, ou seja, juntamente com os alunos, procurava mais ver, ouvir e sentir o que as máscaras tinham a nos revelar e menos dizer o que as máscaras deveriam ou não fazer.

## **6.2 - Re-elaboração técnica do conhecimento tradicional dos foliões**

### **6.2.1 - O *pau de palhaço* (bastão) e a construção de uma “corporeidade”<sup>74</sup>.**

Elemento frequentemente encontrado em manifestações mascaradas, o *pau de palhaço* está presente de diversas maneiras nas Foliias de Reis. Em Matozinhos, os Reis Magos o utilizam exatamente com esse mesmo nome. Tendo como principal função auxiliá-los em sua movimentação, servindo também como instrumento musical, já que possui umas pratinhas pregadas nas suas extremidades, como na foto abaixo.



---

<sup>73</sup> Esta expressão é frequentemente utilizada nas oficinas de máscara pelo diretor e mascareiro Fernando Linares (ver nota: 13).

<sup>74</sup> De acordo com Burnier (2001, p. 55): “A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Essa transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física. Por, corporeidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamorítmo. A corporeidade (...) é a forma do corpo habitada pela pessoa”.

Naqueles utilizados pelos próprios palhaços, não existem elementos sonoros. Alguns são esculpidos e pintados com figuras diabólicas, serpentes e dragões. Outrora, contam os palhaços, que este fora um instrumento muito utilizado em lutas corporais que ocorriam entre os mascarados de diferentes grupos de Folia, que ao se encontrarem disputavam a posse da bandeira. Hoje são muito úteis para ajudar os mascarados a se defenderem de intervenções inconvenientes, como as de alguns bêbados de plantão. Este instrumento também auxilia os mascarados a realizar acrobacias que enriquecem a sua movimentação, pois permite que eles façam uma série de deslocamentos do eixo corporal, se colocando em posições que seriam impossíveis sem o auxílio do *pau de palhaço*. Isso pode ser observado também no link do DVD que acompanha a Tese, dedicado ao Festival de Folia de Muqui.

No trabalho de apreensão do jogo destas máscaras para a montagem do Espetáculo *Sereno da Madrugada*, o *pau de palhaço* acabou se constituindo numa espécie de guia para o estudo da movimentação desses mascarados, pois havia toda uma gramática de ações corporais que pareciam estruturadas a partir dele. Na pesquisa para o espetáculo, estávamos atentos não só às ações em movimentos, mas também nos momentos de imobilidade dos mascarados. Eles apresentavam duas qualidades básicas do que chamamos de “paradas”. Uma “parada” em intensidade, em que o mascarado permanecia com o seu corpo imóvel, mas totalmente em alerta, por alguns segundos, e imediatamente explodia com saltos e movimentos muito intensos, que tinham como principal objetivo assustar a platéia, principalmente porque eram ações muito repentinas e imprevisíveis.

Outro tipo do que identificamos como “paradas” eram aquelas realizadas em estado de relaxamento, de repouso, mas uma espécie de repouso presente. Como os foliões tinham que ficar muito tempo utilizando as máscaras, em alguns casos, era possível perceber estratégias de descanso em que eles estavam com o corpo em repouso, mas apoiado no *pau de palhaço*, de forma a não deixar que a máscara perdesse muito de sua expressividade. Apesar de estar bastante ligado a uma série de simbologias, sobretudo no caso dos palhaços das Foliás de Reis, o principal interesse no *pau de palhaço* está na forma como os foliões se relacionam corporalmente com ele, já que foi a partir daí que estruturei a preparação corporal dos atores nas oficinas.





Palhaços do Encontro de Folia de Reis de Muqui (ES)





Palhaços do espetáculo *Sereno da Madrugada*. (Foto: Guto Muniz)

Para utilizar estes *paus de palhaço* com os atores passei a denominá-lo de bastão. Substituição que ocorreu, organicamente, durante o processo de trabalho. E só

depois me dei conta dela. Adquirit alguns bastões com aproximadamente 1.80 de altura e com a espessura de um cabo de vassoura, mas que eram confeccionados numa madeira flexível o suficiente, para permitir que os atores pudessem utilizá-lo como apoio sem ter medo que ele pudesse se quebrar. Como as oficinas ocorriam em salas de superfícies lisas, tive que afixar numa das pontas destes bastões uma espécie de ponteira de borracha para que os alunos pudessem apoiá-los no chão sem que eles escorregassem.

O bastão foi trabalhado menos como um objeto com o qual os alunos tinham que estabelecer uma relação de ação e reação, e mais como um equipamento que devia se fundir ao corpo do ator. Seria como uma perna-de-pau que deve estar ligada ao corpo do ator, alterando suas dimensões e possibilidades. O bastão, apesar de estar livre na mão dos atores, deveria funcionar como um prolongamento das extremidades do corpo, ampliando suas possibilidades e amplitudes de movimentos. A ideia básica era explorar possibilidades de desequilíbrio corporal a partir do uso do bastão, que deveria servir sempre como um apoio. Ou seja, procurei trabalhar com os atores os princípios que observei na performance dos palhaços com este bastão, para que cada ator encontrasse a sua própria movimentação<sup>75</sup>.

A partir do apoio no bastão eram trabalhadas as seguintes estruturas de movimento:

- 1) Manipulação livre para reconhecimento do objeto;
- 2) Equilíbrio precário: pesquisar diferentes formas de apoiar o corpo sobre o bastão, preferencialmente sempre com uma das pernas fora do chão. Com isso conseguia que os atores pesquiassem movimentos que os retirassem de uma verticalidade, difícil de ser quebrada. A através do desequilíbrio eles experimentavam tonos corporais diversos, que depois seriam fundamentais para a sustentação das máscaras. Os alunos também deveriam perceber os ângulos formados pelas linhas do seu corpo em relação ao bastão.
- 3) Orbital: o bastão deveria ser mantido na vertical como um eixo fixo, em relação ao qual os atores se movimentariam, se aproximando e distanciando, pesquisando planos e possibilidades de deslocamento.
- 4) Ações sublimes e grotescas: os atores deveriam distinguir quando estavam trabalhando com qualidades de movimentos

---

<sup>75</sup> Ver o link *Pau de palhaço* no DVD que acompanha a Tese.

abertos, com linhas e ângulos retos, que chamei de sublimes; e quando estavam trabalhando com movimentos fechados, disformes e com o corpo pendurado no bastão, que chamei de grotesco<sup>76</sup>.

5) Paradas: trabalhar os dois tipos de paradas dos palhaços identificadas acima, ou seja, em intensidade e de descanso na ação.

6) Saltos: pesquisar diversas formas de saltar usando o bastão.

7) Acrobacias diversas.

Estes níveis eram trabalhados primeiro individualmente, como num sequência, e depois eram trabalhados de forma intercalada. Algumas vezes, eram sugeridas estruturas rítmicas para que os atores acompanhassem.

O que interessava não era o uso do bastão em si, mas como ele podia contribuir para que as máscaras tomassem vida, ou seja, através do bastão o ator deveria conseguir alcançar diferentes qualidades de tônus corporal e uma movimentação orgânica. Se usado de maneira eficiente, o bastão não deveria chamar a atenção do público ao ser utilizado por um mascarado. Ao fazer esta observação numa das oficinas em que os alunos haviam assistido ao *Sereno da Madrugada*, alguns deles fizeram referência ao fato de que não se lembravam das máscaras utilizarem bastões nesse espetáculo. Seria similar a afirmação de Lecoq (2007) de que o salto mortal dado por um pantaleão não pode ser percebido enquanto tal, mas sim como o reflexo da sua fúria.

O bastão só cumpria seu objetivo quando era assimilado pelo corpo dos alunos, do contrário, poderia resultar numa muleta, num acessório sem utilidade. Mas, na maioria das vezes, os alunos obtinham êxito e os retornos foram bastante satisfatórios, como aparece nos relatos:

*Gostei muito do trabalho com o bastão. Não o vi tanto como limitador, mas um ponto seguro. Às vezes, eu me perdia e tal e eu ia assim... Então péra lá, o bastão, o desequilíbrio. Ai ali, eu já voltava no lugar e começava a construir de novo. (...) é como um ponto seguro, um ponto de início de construção.*

*Fica uma memória no nosso corpo que deixa muito mais fácil você encontrar um eixo que não seja verticalizado após esse trabalho com o bastão, fica muito mais fácil, porque fica muito mais coisa do trabalho anterior.*

---

<sup>76</sup> Esse é um bom exemplo em que se pode notar a influência do trabalho de Lecoq em minhas proposições, já que os conceitos de sublime e grotesco foram fartamente utilizados por esse criador (Cf. LECOQ, 2007).

No início da exploração desses bastões, cheguei a pedir aos atores que construíssem sequências de ações a partir dos diversos apoios e desequilíbrios explorados, para que eles pudessem trabalhar elementos como precisão e limpeza de movimentos, tão necessários para o trabalho com as máscaras. Verifiquei, no entanto, que havia uma certa dificuldade em aplicar essas sequências quando estavam usando as máscaras, porque os alunos não haviam tido tempo suficiente para gravar toda a movimentação, para brincar com ela de forma segura.

Aos poucos, fui abandonando esta proposta e nas últimas oficinas, mais do que fazer os atores decorarem as ações que haviam criado com os bastões, o importante era que eles o utilizassem como estímulo para alcançar movimentações mais ousadas e menos verticalizadas, mesmo que nem sempre os bastões fossem utilizados no momento de performar as máscaras. O que aconteceu frequentemente. A exceção de quando se tratava das máscaras dos palhaços, que por terem grandes dimensões e um registro mais animalesco ou fantástico, acabavam sendo bastante favorecidas pela movimentação proporcionada pelo bastão e, por isso, eram poucas vezes utilizadas sem ele.

Como estas máscaras dos palhaços são muito maiores que o rosto humano, o trabalho realizado com o bastão foi fundamental para ajudar a construir uma “corporeidade”, capaz de dar sustentação àquelas máscaras. Uma “corporeidade” que era potencializada, seja em termos quantitativos por meio do tamanho que o corpo conseguia alcançar, seja em termos qualitativos com a qualidade de tonos e, conseqüentemente, energia para sustentar as máscaras.





Oficina na cidade de Lisboa (PT) – 2009.



Oficina na cidade de Guaxupé (MG) – 2006.

Concluo este t3pico com um relato de uma aluna que traduz bem, os objetivos de usar o bast3o nas oficinas:

*O bast3o tamb3m enriqueceu porque obrigava-me a dar valor 3 tridimensionalidade e tamb3m, ao haver um foco exterior. Tirava a tens3o que havia entre mim e a m3scara ( a luta entre o que funciona ou n3o com ela ) fazendo-me preocupar-me com algo exterior, focando-me em aplicar as no33es que t3nhamos trabalhado com ele nos exerc3cios anteriores, ainda sem m3scara.*

Neste relato, quando a atriz fala de tirar a tens3o entre ela e a m3scara, ela est3 fazendo refer3ncia justamente 3 forma como o bast3o a ajudou a sair da primeira etapa de aproxima33o das m3scaras que, como disse, 3 o de lidar com ela enquanto objeto e deix3-la se fundir no corpo do ator.

### **6.2.2 - Os est3mulos sonoros e a sustent33o de um fluxo**

Se o bast3o proporcionava um treinamento f3sico de base fundamental para a sustent33o das m3scaras, o trabalho com elementos sonoros, seja com sons ou com o uso de m3sica propriamente dita, foi fundamental para ajudar a dinamizar os estados corporais alcan3ados com o trabalho com o bast3o.

Um aspecto evidente, em todos os g3neros de m3scaras observados durante o trabalho de campo, 3 que elas aparecem sempre ligadas a algum elemento sonoro. Isso acontece, n3o s3 nas Folias de Reis, mas em todas as manifesta33es populares com as quais tive contato atrav3s do trabalho de campo. Nas cavalhadas em Piren3polis (GO), os mascarados chamados Cucurucucus utilizam guizos dependurados nos cavalos. O Cazumba, mascarado do Bumba-Meu-Boi do Maranh3o carrega nas m3os uma esp3cie sineta que ele balança durante sua performance. Sem falar no acompanhamento musical realizados pelos performers que n3o est3o mascarados. No Cavalo Marinho, por exemplo, cada figura 3 identificada por uma determinada toada musical. J3 em diversas manifesta33es mascaradas da Espanha, os performers utilizam instrumentos sonoros extremamente pesados, como estes sinos que aparecem nas fotos abaixo. Na verdade, eles n3o s3 produzem sons, mas devido ao seu peso, acabam por influenciar e, muitas vezes, determinar a moviment33o dos mascarados.



Careto (La Vijanera de Silió) – Cantábria – Espanha



Os Caretos de Podence da região transmontana de Portugal, realizam sua performance a partir de sinos um pouco menores dependurados nos quadris. Estes são agitados por movimentos de torção dessa mesma região do corpo, fazendo-os ir de encontro às moças e senhoras que estiverem por perto, numa atitude de conotação claramente libidinosa. Todos estes exemplos me fizeram pensar em maneiras de favorecer a relação das máscaras com estímulos sonoros durante a realização das oficinas.



Caretos de Podence – Trás-os-montes – Portugal

De maneira geral, boa parte das vezes que um dos alunos entrava em cena havia um acompanhamento, seja individual ou em grupo, de outros atores produzindo estímulos sonoros. A interação se dava como nas manifestações tradicionais, ora o mascarado era acompanhado pelos atores com estímulos sonoros, ora os atores propunham estímulos para que o mascarado interagisse. Estes estímulos sonoros poderiam ser, desde sons diversos, até pequenas estruturas rítmicas ou melódicas. Tudo produzido pelos atores a partir de sua interação com o mascarado, sem que houvesse qualquer combinação prévia. Isso exigia dos atores que faziam esse acompanhamento um sentido de escuta e uma atenção muito



aguçada em relação ao mascarado e aos outros atores que, juntos, propunham os estímulos sonoros.

Desenvolvi, no entanto, alguns exercícios especificamente relacionados a esta dimensão sonora. Um deles surgiu a partir da foto de um ritual dos povos Pende, na África, em que um performer da tribo tocava para outro performer mascarado, numa atitude de cumplicidade tão forte que salta aos olhos quando observamos esta imagem.



Ritual de Máscaras dos povos Pende, África. Fonte: Strother, 1998, p. 29.

Passo, a seguir, a descrever o exercício que denominei de “tocar e dançar a máscara”:

Um ator escolhe uma máscara e outro ator um instrumento musical para tocar para esta máscara. A máscara é colocada no chão e a dupla a observa. A seguir, o ator com o instrumento começa a produzir estímulos sonoros que podem ou não configurar uma melodia, ou mesmo várias, desde que esteja dialogando com traços da máscara que está observando. O outro ator deve apenas continuar a observar a máscara e tentar se relacionar com os estímulos sonoros propostos pelo outro ator, internamente.

Algumas vezes, apago a luz para que os dois atores possam verificar mentalmente qual imagem construíram da máscara. É o que chamo de “máscara imaginada”. Em seguida, novamente de luz acesa, eles devem compará-la com a “máscara concreta” que está à

sua frente. Esta fase é importante, pois a performance que eles executarão a seguir, me parece ser exatamente algo intermediário entre a “máscara concreta” que nós, enquanto público, continuamos vendo, somada às impressões que o ator teve sobre ela, ou seja, aquela que se fixou no seu imaginário.

Quando dou um sinal, o ator coloca a máscara no rosto e o outro continua o seu trabalho sonoro com o instrumento. A partir desse momento, os dois atores devem estar em sintonia, sendo que a base preparada pelo ator com o instrumento pode variar de acordo com estímulo fornecido pela máscara em cena, ou melhor, pelo mascarado que se encontra em cena.

A ideia que os dois estejam completamente hibridizados. Para isso, normalmente, eu explicava todo o procedimento antes, para que mesmo durante a observação da máscara eu não precisasse intervir com orientações. Pretendia criar um fluxo contínuo. Por isso, mesmo quando o ator estava em cena com a máscara, experimentei ficar ausente com falas, deixando-o um tempo maior em cena para ver como as coisas se transformavam.

Os comentários posteriores dos atores eram muito significativos, sobretudo daqueles que estavam tocando os instrumentos. Eles diziam que era como se também estivessem utilizando a máscara. Nesse exercício, a proposta era tocar para a máscara, ou seja, se colocar a disposição dela, para que ela despertasse no corpo do outro ator. É diferente de apenas fazer efeitos sonoros de sonoplastia, o som produzido pelo instrumento deve ajudar o ator a alcançar esse fluxo de ações, evitando que ele se coloque pensando demasiadamente no que realizará e se deixe conduzir por um desencadear de ações. Ouvir os estímulos sonoros ajuda o ator a entrar em contato com a máscara e com o seu fluxo, de maneira íntima e profunda, já que a musicalidade que foi proposta, também foi inspirada nas impressões captadas pelo outro ator sobre aquela máscara.

Para mim, a relação que se estabelecia entre o ator que se relacionava com a máscara através do seu corpo, ou seja, dando-lhe estímulos corporais, e o ator que se relacionava com a máscara através dos sons dos instrumentos, dando-lhe estímulos sonoros era bastante peculiar. Ambos, a partir do momento em que estavam em cena, passavam a estar em função da máscara. É curioso perceber como o ator que estava tocando os instrumentos permanecia absorto no jogo do outro ator mascarado. Isso era perceptível em

pequenos impulsos que reverberavam no rosto e no corpo dos atores quando estavam tocando, como se fizessem espelhos dos atores com as máscaras.

Essa relação com a música foi notada da seguinte maneira pelos alunos:

*Tudo bem que nas Folias de Reis tem a coisa da fé, que é muito forte, mas eu não acho que é só a fé. Tem um artifício que eles usam que aqui eu senti que é muito importante, que é a música. Eu senti uma conexão muito grande com a música e as máscaras, sabe? Que pode auxiliar muito no processo de êxito com as máscaras.*

*Era cansativo, mas tinha hora que eu só via, só tava vendo o que tava acontecendo. Assim eu sabia: to fazendo isso, isso e isso, mas não era uma coisa: vou fazer isso. Estou fazendo isso e to vendo o que to fazendo. Tem hora que eu tava fazendo e esquecia onde eu tava, sei que eu tava ali, mais aí vinha a música. Tava indo, assim, acontecendo, sem muito pensar.*

Nesses exercícios, buscava justamente alcançar este tipo de estado em que o ator, ao mesmo tempo em que estava profundamente mergulhado na máscara, era capaz de se perceber agindo.

Esse intenso diálogo com os elementos sonoros e o fato das máscaras serem pouco realistas favoreceram que elas estivessem mais predispostas a dançar, assim como nas Folias de Reis. No entanto, sempre me mantinha atento a observação feita pelo ator Enrico Bonavera, do Piccolo Teatro de Milano, de que através da dança é fácil fazer belos movimentos com as máscaras, mas fazê-las viver é difícil. Numa conversa que tive com ele sobre o assunto, durante uma oficina, ele argumentou que as máscaras do Nô vivem na dança, mas dentro de uma codificação, que não se aproxima em nada do realismo, já as máscaras da *Commedia Dell' Art* teriam um realismo estilizado que não implica em dança. No meio dessas duas possibilidades estariam as máscaras do Topeng Balinês que, segundo ele, dançam, mas logo estabelecem conexão com a realidade, pois realizam ações concretas. E é justamente nesse sentido que orientava a ação dos atores ao usar as máscaras nas oficinas.

Os atores eram incentivados a produzir o que poderia chamar de *ações dançadas*, ou seja, apesar de serem ações que não se estruturavam a partir de uma lógica realista, havia uma preocupação de que o ator estivesse sempre em busca de uma

intencionalidade construída em relação, seja com o espaço, com o outro mascarado ou com a platéia. O mascarado deveria estar atento para provocar um desencadeamento de suas ações de modo que uma fosse se transformando na outra, até que ele conseguisse perceber a partir de que lógica esse desencadear se constituía. Essa percepção se dava com o auxílio do olhar de quem estava de fora, sobretudo através das reações da platéia e de quem estava conduzindo a oficina.

### **6.2.3 - As rimas e o duelo de versos**

Outra dimensão em que o trabalho técnico com as máscaras dialogava com os elementos sonoros era no trabalho com as rimas, presentes tanto na performance dos reis como nos palhaços e bastiões. Um aspecto bastante curioso da técnica utilizada pelos foliões é que, muitas vezes, não se conseguia ouvir o que eles diziam. Com o tempo, percebi que, em alguns casos, isso ocorria em função da máscara que não favorecia a emissão da voz, em outros, era totalmente intencional, sobretudo em relação ao final dos versos. Os palhaços frequentemente embolavam a dicção, falavam mais rápido que o normal, ou simplesmente deixavam inacabadas certas frases, apenas insinuando seu possível significado com um gesto corporal, que facilmente levava as demais pessoas presentes às gargalhadas. Mesmo quando não era possível compreender todo o verso cantado ou falado, isso não era considerado um problema para os foliões porque, muitas vezes, as demais pessoas presentes tinham esses versos decorados, já que alguns são repetidos todos os anos da mesma forma. A esse respeito Duvignald (1983, p. 76) argumenta, ainda, que em muitos rituais, não se entende o que as máscaras falam, porque importa mais como a energia construída pela sonoridade favorece o que ele chama de “comunicação com o invisível”, e não a comunicação direta a qual estamos acostumados.

Já a forma como se configuram as rimas e os duelos de versos foi um dos elementos da performance dos foliões com as máscaras da Folia de Reis, que só fui compreender, de fato, quando pude experimentá-lo na prática, no espetáculo *sereno da madrugada*. Durante o processo de montagem, lembro-me que logo após o nosso primeiro mês de ensaios práticos, fomos levados por sugestão do diretor do espetáculo a fazer improvisações com o público. Dentre os vários elementos que experimentávamos nesses

ensaios, um dos que mais nos desafiava era realizar a disputa ou duelo de versos rimados, jogo típico dos palhaços, chamado de *chula*.

Além da intensa presença física que precisávamos para sustentar aquelas máscaras, era necessário dispor de uma presença de raciocínio muito intensa, não só para agir, mas para dizer versos rimados. Apesar de sabermos que os versos não são todos inventados de improviso, pois na verdade, os foliões possuem um conjunto de versos decorados em que eles mudam apenas uma palavra ou outra em função das circunstâncias em que estiverem se apresentando, era preciso ter rapidez de raciocínio para escolher as palavras corretas para não quebrar a rima. Algo que demanda uma prática razoável. Além disso, por mais que decorássemos versos enormes, assim como fazem também os foliões, o diretor, cada vez mais, nos pedia para fazer versos de puro improviso, na presença do público.

Esta estrutura de duelo de versos rimados e improvisados acabou se tornando uma das cenas do espetáculo. E como eu tinha certa dificuldade para fazer boas rimas, o ator Eberth Guimarães, que duelava comigo, por vezes, se valia disso para construir seus versos, brincando com meus tropeços. Procedimento que apesar de agradar muito à platéia, me deixava um pouco desconcertado, já que expunha ainda mais uma limitação minha enquanto ator. Naqueles momentos, me sentia exatamente como um folião que estava começando a utilizar uma máscara e só me restava a alternativa de, a cada dia, entrar mais atento em cena, ou seja, tinha que “aprender fazendo”.

Foi a partir dessa experiência que resolvi propor o seguinte exercício nas oficinas, que era realizado normalmente no início de cada dia de trabalho, o “jogar versos”:

Numa roda, ensinava os atores a cantar uma ou duas músicas oriundas do norte de Minas, que são conhecidas como música de jogar versos. Há um refrão básico e, nos seus intervalos, os atores deveriam jogar versos, seguindo a melodia proposta.

Inicialmente, de maneira livre, e até usando outros versos que, por ventura, eles tenham decorado. Posteriormente era imperativo que comessem a jogar versos que dialogassem com o contexto real em que estivessem inseridos. O que acabava naturalmente num duelo, já que os atores começavam a fazer versos uns sobre os outros, e que, por conseguinte, deveriam ser respondidos.

Utilizava esse exercício para que os atores treinassem se colocar numa situação de jogo, em que lhes era exigido trabalhar a oralidade, evitando uma racionalização excessiva e, ao mesmo tempo, obrigava-os a estarem ali presentes e atentos ao que estava acontecendo ao seu redor. Características que, independente das rimas serem ou não utilizadas no jogo com as máscaras, eram fundamentais para o trabalho do ator, sobretudo porque as oficinas frequentemente finalizavam com exercícios realizados nas ruas. Alguns relatos dos alunos revelam como este trabalho era percebido:

*Eu ficava tentando pensar no verso, o que eu vou falar. Ai você falou pra eu ir. Eu não estava pensando no verso e eu tive que me virar. E aí eu vi que sem pensar muito da pra você fazer, o verso vai surgindo, ele vai aflorando.*

*Quanto mais a gente faz, mais vem, é engraçado isso, é que estimula a criar né?*

#### **6.2.4 - Dançar conforme o figurino**

Devido à própria definição de *farda* dos foliões, apresentada no capítulo anterior, os trajes, no trabalho com estas máscaras, não devem ser encarados apenas como mais um recurso, mas sim como um complemento essencial do próprio mascaramento. As *fardas* desempenham um papel fundamental para a performance das máscaras da Folia de Reis, bem como em outras manifestações populares. Principalmente porque, como a performance dos foliões ocorre em roda, as máscaras têm que necessariamente atuar em 360 graus. Neste caso, *as fardas* que incluem também os adereços de cabeça das máscaras, chamados de *capacetes*, ajudam muito a permitir que o folião mascarado enriqueça sua movimentação.

*As fardas* e os *capacetes* são feitos, normalmente, de maneira bastante rebuscada e ajudam a dar uma impressão de aumentar o corpo dos foliões, assim como de valorizar a sua performance. Quando o Bastião de Fidalgo, por exemplo, sacode os ombros dançando, mesmo quem estiver de costas verá um corpo bastante expressivo já que os diversos babados de sua roupa se agitam, energicamente, com a sua forte movimentação corporal.

A *farda* de um palhaço, muitas vezes, determinará o seu tipo de movimentação<sup>77</sup>. Algo que ficou evidente quando ainda estava ensaiando o espetáculo *Sereno da Madrugada*. Cada ator ficou encarregado de construir o seu próprio palhaço, mas diante da não existência de padrões de movimentação muito precisos que defina essa figura, optamos por classificá-los de acordo com o tipo de *farda* utilizada. Essa escolha se mostrou bastante eficiente na seleção das ações que cada um utilizaria para seu palhaço. Devido a estas características, a *farda* era um elemento que entrava na parte final das oficinas, mas não era menos importante. Nos últimos dias, depois dos alunos estarem familiarizados com trabalho com o bastão e com as máscaras, trazia algumas fardas que mandei confeccionar para as oficinas e pedia para que continuassem a pesquisa de ações para as máscaras, a partir das possibilidades e limitações de movimentação que cada *farda* imprimia.

Como as oficinas terminavam, normalmente com uma aula aberta realizada na rua, as *fardas* contribuía muito para a construção do jogo com o público. A seguir, exemplos de alguns dos principais tipos de *fardas* dos palhaços, registrados no Encontro de Folia de Muqui:

---

<sup>77</sup> Sobre características das fardas dos palhaços, ver: Monteiro (2005), Chaves (2003), Bitter (2008).









\*\*\*

Gostaria de finalizar este capítulo lembrando que, antes de ministrar estas oficinas, vivenciei cada uma das máscaras, seja no espetáculo *Sereno da Madrugada*, seja durante o trabalho de campo com as Folias de Reis. Este enfoque na importância do pesquisador “experimentar em si mesmo” o universo pesquisado e de valorizar as impressões e sensações dessa experiência na forma de apresentar os resultados da pesquisa, por mais pessoal que possa parecer, talvez seja o que melhor caracteriza este trabalho como fruto de uma pesquisa em Artes Cênicas realizada no Instituto de Artes da UNICAMP.

No momento de escrever a Tese, optei por me concentrar na experiência das oficinas, porque o fato de estar “de fora” me ajudou a ter um mínimo de distanciamento para a reflexão. O “mínimo”, neste caso, não é apenas uma força de expressão, porque se no DVD que acompanha a Tese, há poucas imagens das oficinas, em relação ao grande número de horas aulas ministradas, é justamente porque o próprio processo de conduzir uma oficina de máscara é bastante absorvente. A qualidade de atenção que este tipo de atuação, ou melhor, que esta brincadeira exige, quase não nos deixa brechas para que possamos apenas observar, sem ter uma participação ativa. O que tornava difícil conseguir me desconectar e me colocar “de fora”, para filmar um processo que envolve tal grau de absorção.

Para concluir, selecionei dois relatos de alunos, que me parecem ser bons exemplos de um dos principais objetivos que pretendia alcançar quando elaborei estas oficinas e, até mesmo, empreendi toda esta pesquisa com as máscaras da Folia de Reis.

*Parece diferente da commedia dell'arte que você fica estudando que o pantaleão é assim, o arlequim é assim. Neste caso aqui necessita de uma pesquisa com a máscara, para você ir descobrindo isso, que é muito interno e que demora muito tempo.*

*Eu já tinha um trabalho anterior com máscaras, neutras e de commedia dell'arte (...). Trabalho com máscara clownesca e já fiz uma oficina de máscaras balinesas. (...) Mas nessa oficina de máscaras brasileiras pude quebrar certos códigos que para mim se tornaram regras, o que fechava muito o trabalho. Experimentar*

*outras máscaras, outras formas de se trabalhar com elas, isso abre nosso campo de visão, nossas referências. Não só dentro das máscaras, mas da cultura popular de modo geral.*

Num típico exercício de alteridade, estava interessado em fazer com que os atores trabalhassem com as máscaras da Folia de Reis, não porque eu as achasse melhores do que outras máscaras teatrais, mas por acreditar que esta experiência nos levaria a pensar sobre o sentido do próprio mascaramento no teatro.

## CAPÍTULO 7 - *O arremate*

É chegado, então, o momento do *arremate*, que nas Folias de Reis consiste num último conjunto de ritos que tem como objetivo encerrar o ciclo festivo de um determinado ano. Se até aqui tenho procurado elucidar qual a *graça* das máscaras para atores e foliões, no *arremate* desta Tese, pretendo proceder a retomada de algumas questões discutidas, priorizando aspectos relacionados à recepção de uma performance mascarada. O enfoque estará na caracterização do encantamento provocado pelas máscaras nos processos de interação com o público, no caso do teatro, ou dos *donos da casa* e demais participantes “não mascarados”, no caso da Folia.

### 7.1 - O encantamento das máscaras

Uma possibilidade para explicar o encanto ou o sucesso despertado pelas máscaras em cena, de acordo com Wiles (2007), seria o fato de que as pessoas não as notam – somente seu efeito. Apesar desse enunciado parecer estranho, é um fenômeno facilmente verificado por quem presencia uma performance mascarada, como podemos observar no seguinte relato de uma das alunas do curso de Graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, que participou de uma das disciplinas que ministrei sobre máscaras populares:

*Na última aula, teve uma hora que eu olhei pra Natália, muito engraçado, que não parecia que era ela. Eu olhava o corpo dela, a roupa dela, ela tava o dia inteiro fazendo aulas com a roupa dela, eu sei que é ela. Nossa... É ela? E é engraçado que a Natália tem muitas coisas características dela. Um jeito de andar que é bem marcado. E, de repente, ela sumiu. A Natália ali naquela máscara. Nesse momento, eu fiquei assim, deu uma estranheza sabe? Eu fiquei assim, não com medo, mas meio assim: ai meu Deus! Porque parece que meio foge do controle né? Você não vê mais a atriz ali, ou a pessoa que tá fazendo, usando a máscara. Parece que a máscara se torna um ser. Nesse momento que dá uma coisa.*

Este é um bom exemplo de um tipo de relato que apareceu com certa frequência no discurso dos alunos das oficinas e, também, entre o público que assistia ao espetáculo *Sereno da Madrugada*.

A explicação de Wiles (2007), apesar de pertinente, não nos oferece, contudo, muitas pistas de como o tipo de fenômeno, descrito acima, se processa. Normalmente, costumamos atribuir o mérito apenas ao ator, que foi capaz de manejar adequadamente os princípios técnicos de atuação com as máscaras, muitos dos quais foram discutidos no capítulo anterior. Mas de nada adiantaria o desempenho técnico do ator se ele não conseguir estabelecer com o público um acordo para que as convenções com as quais ele estiver trabalhando sejam aceitas dentro daquela situação de jogo, ou brincadeira, como preferem utilizar os foliões. Acontece que o impacto provocado pela máscara é de natureza tão peculiar e intensa que arriscaria dizer que se trata de “uma forma mais complexa de brincadeira”, como diria Bateson (2002), ao estudar a natureza dos processos de comunicação.

Para esse autor, existem algumas situações de interação entre dois indivíduos em que o jogo é construído não sobre a premissa “isto é brincadeira”, mas, sobretudo, em torno da pergunta “será isto brincadeira?” Trata-se de um paradoxo que está duplamente presente nos sinais trocados dentro de alguns contextos de brincadeira, que é explicado da seguinte maneira por Bateson (2002, p. 92):

Não só uma mordida de brincadeira não denota o que seria denotado pela mordida a sério, por ela representada, como também a própria mordida é uma ficção. (...) Isso leva a uma grande variedade de complicações e inversões nos campos da brincadeira, da fantasia e da arte. Ilusionistas e pintores da chamada escola *trompe l'oeil*<sup>78</sup> se esforçam para adquirir uma virtuosidade cuja única recompensa é alcançada depois que o espectador descobre que foi enganado e é forçado a rir ou maravilhar-se perante a habilidade do enganador.

Se observarmos o relato daquela aluna à luz das teorias de Bateson (2002) sobre a brincadeira e a fantasia, veremos que a pergunta: “É ela?”, remete à mesma ideia expressa na questão “será isto brincadeira?”, que Bateson (2002) atribui como próprias das “formas mais complexas de brincadeira”.

---

<sup>78</sup> Trompe l'oeil é um técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão óptica que mostre objetos ou formas que não existem realmente. A expressão teve origem no barroco, mas a técnica em si era conhecida desde os gregos ou romanos.

Acredito que, por outro lado, o espectador só é levado a formular este tipo de pergunta devido a sua capacidade de recuperar em sua percepção, o que este mesmo autor chamou de, um “sentido de totalidade”, ou seja, é aquilo que o levará a perceber o performer e a máscara não como elementos distintos, mas sim com uma entidade resultante da fusão dos dois. É a forte sensação de estar diante da presença de outro ser que faz com que aquela aluna chegue a duvidar se quem está à sua frente ainda é sua colega de trabalho. Por mais que ela saiba, conscientemente, que não há como não ser ou, pelo menos, ela desconhece mecanismos que possam dar-lhe outra resposta, naquele contexto de sala de aula. O que seria diferente se estivesse num contexto religioso, principalmente aqueles ligados aos ritos de possessão, em que diríamos que a pessoa está incorporada pelo santo.

Poderíamos dizer que esse “sentido de totalidade” resulta da capacidade da máscara de promover uma conciliação entre a perspectiva aceita pela parte direita da mente, para a qual não há diferença entre “representar” e “ser”, e a parte esquerda, que sendo regida pela lógica, não poderia aceitar essa indistinção. Para explicar esse fenômeno, Bateson (1993) recorre a um exemplo retirado da Missa Católica, segundo ele: para o lado direito do cérebro (aquele que sonha), o pão e o vinho manuseados pelo sacerdote católico **são** o corpo e o sangue de Cristo, ou seja, um sacramento. Já para o lado esquerdo do cérebro dos fiéis, o pão e o vinho apenas **representam** o corpo e o sangue de Cristo, são metáforas<sup>79</sup>. Para ele, o sagrado instaura-se a partir da percepção integrada das duas partes do cérebro, ou seja: “A acepção mais rica da palavra ‘sagrado’ é aquela que diz que o que conta é a combinação das duas ideias, que as coloca juntas, (...) o pão **é** o corpo e **representa** o corpo” (BATESON, 1993, p. 339)<sup>80</sup>.

Segundo este autor, como a mente, por natureza, percebe a realidade de forma repartida, o homem precisou criar os espaços e momentos sagrados justamente para que possa exercitar esta percepção integrada da mente. É daí que Bateson (1993) deriva sua

---

<sup>79</sup> Remetendo para o campo artístico, no metadiálogo, “¿Por qué un cisne?”, Bateson (1993) argumenta que uma bailarina ao conseguir alcançar a equivalência da graça do cisne com sua dança, faz com que sua representação deixe de ser apenas metafórica para converter-se também em sacramento, ou seja, ela torna-se o cisne (Bateson, 1991, p. 62).

<sup>80</sup> Original em inglês: “La acepción más rica de la palabra “sagrado” es la que dice que lo que cuenta es la combinación de las dos ideas, que las coloca juntas, (...) El pan es el cuerpo y representa el cuerpo (Bateson 1993, p. 339).

peculiar concepção de sagrado, que está ligada ao desenvolvimento desta capacidade de perceber o todo. Se estivermos de acordo com Bateson (1993) que o mundo ocidental tem cada vez mais maltratado o sagrado justamente por valorizar demasiadamente apenas uma das partes do cérebro, notadamente a esquerda, não é de se estranhar que a máscara tenha perdido muito do seu prestígio no ocidente, já que nos incita a uma “integração da mente”, a qual não estamos acostumados. Esta é uma hipótese que proponho como complementar a aquela sugerida por autores como Wiles (2007), Napier (1986) e Pereira (1973), que consideram que o advento da escatologia Cristã teria sido determinante para influenciar negativamente o status da máscara no ocidente, como apresentei no terceiro capítulo.

Podemos concluir, portanto, que para além dos possíveis sistemas de significados em que uma máscara pode se encontrar inserida, ela acaba por remeter a uma dimensão sagrada a partir do momento em que opera, simultaneamente, nestas duas direções: colocada sobre o rosto do performer, ela é o objeto que permite que ele pareça representar “outro ser”. Por outro lado, para que esse “outro ser” tenha credulidade, precisamos deixar de perceber a máscara enquanto objeto sobre o rosto do performer, o que faz com que tenhamos a sensação de transformação, já que o performer tornou-se outrem. Acredito que é por não estarmos acostumados com este tipo de operação mental, que surge a sensação de estranheza que boa parte das pessoas relata ao estar diante de um mascarado.

É por isso, também, que nas Folias de Reis, a máscara continua exercendo seu poder de encantamento naqueles que a observam em situação de jogo, mesmo que possamos reconhecer, a todo o momento, uma série de características pessoais de um folião na maneira como ele performa uma determinada máscara. Isso acontece, como vimos no quinto capítulo, porque uma vez que o folião está utilizando uma máscara, suas ações, por convenção, passam a pertencer ao ente que a máscara representa. A diferença em relação ao teatro, é que, para os atores, um dos quesitos fundamentais para uma máscara funcionar em cena é que haja a eliminação dos traços identitários do performer que a está utilizando.

Esta diferença bastante significativa entre as expectativas de um ator ou de um folião em relação a como se espera que um performer mascarado se porte diante de quem o observa, me faz pensar que não parece ocasional que as máscaras sejam chamadas de *caretas* em boa parte das manifestações populares, como aponte no capítulo anterior. Claro

que, primeiramente, isto está relacionado com o fato delas serem consideradas feias e, “popularmente, o grande recurso cômico, provocador da hilaridade”, já lembrava Cascudo (1958). Mas o que seriam as *caretas* senão uma máscara facial, em que o executante não desaparece completamente? Mas sem deixar de ser quem ele é, consegue se metamorfosear momentaneamente, deformando o seu rosto. Assim, o que poderia parecer apenas um detalhe de nomenclatura, aponta para um aspecto fundamental, qual seja: nas manifestações populares, a frequente substituição do termo máscara por *careta* chama a atenção para o fato de que a máscara, nestes contextos, é muito mais do que um mero disfarce.

O leitor que, por ventura, estiver mais familiarizado com algumas destas manifestações poderá contestar esta linha de argumentação, dizendo que muitos brincantes e mesmo alguns foliões vêem o ato de mascarar-se como uma brincadeira que se caracteriza pelo disfarce. Outros poderiam recordar que o disfarce também seria o motivo pelo qual a máscara é, por excelência, utilizada no carnaval. Não ignoro, contudo, que a dimensão do disfarce esteja presente na máscara, como argumentei através de Bakhtin (1999) no quarto capítulo. O que tenho procurado destacar é que este não é o motivo central do mascaramento, em muitas manifestações populares como a Folia de Reis. Além dos argumentos que apresentei, sobretudo no quinto capítulo, este aspecto pode ficar mais claro se nos atentarmos para o fato de que há uma pequena diferença entre o que entendemos como disfarce e a forma como esta brincadeira se dá, de fato, na prática, com o uso da máscara. Para tal, recorrerei justamente a um exemplo retirado de um contexto em que a máscara tornou-se emblematicamente conhecida: o carnaval de Veneza.

Para Damisch (1995), mesmo no carnaval de Veneza, a máscara não seria um disfarce, quando muito um incógnito porque raramente as pessoas mudam de roupa e todos se reconhecem. Ele relata um episódio em que, apesar do “Núncio papal estar mascarado, um homem ajoelhou-se diante dele e pediu-lhe a benção” (DAMISCH, 1995, p. 306). A partir desse episódio, Damisch explica que, enquanto o disfarce é feito para enganar, “o incógnito” não impõe uma substituição de identidade, mas pretende no máximo anulá-la e, mesmo assim, nem sempre esse intento será conseguido. Isto o leva a concluir que o grau zero da máscara seria “o incógnito” e não o disfarce, ou seja, “entre as noções de máscara e



de identidade, a relação não é apenas de exclusão, nem tão-pouco de anulamento, mas de complementaridade ou mesmo de cumplicidade” (DAMISCH, 1995, p. 304).

Apesar deste tipo de relação de cumplicidade ser observada de forma similar também no teatro, como discuti no quinto capítulo através das considerações de Taviane (1989) sobre a *commedia dell'arte*, é na Folia de Reis que esta relação pode ser mais facilmente observada. Para os foliões, importa mais a manifestação da alteridade, seja divina, no caso dos Reis Magos, ou diabólica, no caso dos palhaços, do que a substituição da identidade cotidiana do folião que utiliza a máscara pela de uma personagem. Ou seja, complementando a argumentação sobre a noção de *mascarado* realizada no quinto capítulo, diria que o *mascarado* na Folia de Reis se aproxima mais de um agente de presentificação da alteridade, do que de um personagem. Desse modo, se o foco dos foliões está na alteridade, quanto mais as máscaras forem “diferentes” e “estranhas”, ou seja, se distanciarem de traços ou elementos que sugiram um rosto, tanto melhor. A presença da máscara por si só produz um efeito de presença do “outro”, mesmo que o folião continue agindo como cotidianamente o faz. Isso me parece explicar o fato de boa parte das máscaras populares serem máscaras, aparentemente, muito simples do ponto de vista da confecção, às vezes, se restringindo apenas a um pano que recobre o rosto. Nestes casos, fica evidente como o restante da indumentária que cobre, ou melhor, que mascara o restante do corpo é fundamental para que se efetive o efeito de presença dessa alteridade, como nos exemplos abaixo:



Caretos de Podence – Trás-os-montes - Portugal



Mascarados das Cavalhadas de Pirenópolis (GO)





Madamas ou Matrafonas – Podence - Trás-os-montes - Portugal



Madamas ou Matrafonas – Podence - Trás-os-montes - Portugal

Reparem que a primeira foto dessa sequência, mostra uma máscara em que é possível perceber nitidamente as marcas de um rótulo que não nos deixa ter dúvidas sobre a origem do material utilizado em sua confecção. A própria máscara, neste caso, trás informações que nos remetem a um universo que nada tem a ver com o universo simbólico do ser que se pretende presentificar, pois aqueles escritos não querem dizer nada além do que dizem de fato: são rótulos de uma marca de óleo diesel. Este tipo de ocorrência parece evidenciar como, nestes contextos, é o mascaramento mais do que a máscara em si o que importa. Tanto que, em muitos casos, as indumentárias têm muito mais destaque do que a máscara em si, como nestas máscaras dos Caretos de Podence que, por serem pequenas, acabam quase que por serem engolidas pela *farda*. O mesmo acontece com os mascarados das Cavalhadas de Pirenópolis, que aparecem retratados na foto seguinte, em que só é possível perceber a sugestão dos olhos, boca e nariz, na máscara negra.

O caso mais extremo, no entanto, me parece ser as *Madamas* ou *Matrafonas*, também figuras mascaradas do carnaval de Podence, em Portugal, retratadas nas duas últimas fotos da sequência anterior. Elas seriam uma manifestação contundente do que mais importa é o mascaramento, em função da sua capacidade de produzir o efeito de presença de uma alteridade. Estes seres sem rosto e sem nome que são denominados genericamente de *Madamas*, nada mais são que uma manifestação de um outrem. Ao olharmos para o seu rosto em busca de uma identidade, como estamos acostumados a fazer, não obteremos nenhuma informação, a não ser que elas são seres sem rosto, supostamente femininos. Nestes casos, não há mais uma cabeça nua e um corpo revestido, mais uma entidade, uma figura, um *mascarado* como dizem os foliões.

Enquanto no teatro ocidental estamos acostumados a valorizar um processo de construção identitária de um personagem em que o rosto ainda é muito levado em conta, nestas manifestações populares tradicionais o foco está mais na presentificação de uma alteridade. Por isso, não é de se estranhar que as máscaras tradicionais da cultura popular brasileira não tenham despertado maior interesse nos estudiosos do campo das Artes Cênicas, a julgar pela quantidade ínfima de estudos existentes, se comparados à enorme variedade de manifestações mascaradas que estão espalhadas por todo o país e que, certamente, permitem uma série de abordagens para a cena.

Mesmo que, como argumentei no decorrer deste texto, ainda me encontre bastante influenciado por ideias e práticas como as de Lecoq (2007), que estão enraizadas em minha formação como ator e diretor, espero ter conseguido fazer algumas proposições relevantes para a elaboração de uma abordagem para a máscara no teatro, a partir de um referencial brasileiro. Uma abordagem que encontra sua melhor tradução na ideia de atribuir *graça* às máscaras, assim como os foliões o fazem no universo das Folias de Reis, por ser um termo que remete tanto às dimensões do fazer rir e do causar interesse, como o de evocar o sagrado.

Não se trata, no entanto, de mistificar a máscara, já que, mesmo entre os foliões, e em diversos outros contextos estudados, ela comporta-se mais como um veículo, a partir da qual deuses e diabos podem se manifestar, do que um objeto para ser apenas venerado. Cientes disso, talvez possamos aliviar a importância que acostumamos atribuir a uma abordagem muito tecnicista e secularizada da máscara enquanto fazer artístico, que como nos mostrou Wiles (2007), foi ideologicamente construída em função de ideias positivistas e científicas, como as que aparecem expressa, de certa forma, nesta fala de Lecoq (2005, p. 123):

O jogo da máscara não é uma ciência exata, mas sim uma arte exata. Um discurso profundo sobre este argumento não pode ser outra coisa além de poético (lá onde as palavras disparam). A parte não dita é a maior, como em todas as artes. Sem usar o termo “mágico”, que daria um tom misterioso ao sujeito, diria antes de tudo, que se trata de um deslocamento da geometria a serviço das emoções<sup>81</sup>.

Ainda assim, não sei se Lecoq consegue escapar totalmente à presença do mistério em sua fala, ao admitir que “a parte não dita é a maior”. Na literatura consultada, não raro encontrei autores que se apresentam tomados pelos encantos desse peculiar “objeto”: Artaud (1999), diante das máscaras Balinesas, Barroso (2007) que intitulou sua Tese sobre máscaras dos Reisados do nordeste de *Teatro como encantamento* e Icle (2006),

---

<sup>81</sup> Original em italiano: “Il gioco della maschera non è una scienza esatta bensì un’arte esatta. Un discorso profondo su questo argomento non può essere che poético (là dove le parole sragionano). La parte non detta è la maggiore, come in tutte Le arti. Senza adoperare il termine “magico” che dorebbe un tono misterioso al soggetto, direi piuttosto che si tratta di uno spostamento della geometria al servizio dell’emozione”.

que propõe um estudo do ator como xamã a partir do clown, que é considerada a menor máscara do mundo. E Caillois (1988), que faz interessantes correlações entre a máscara, a vertigem e o transe, chega mesmo a fazer a seguinte consideração:

Este acessório enigmático e sem uma finalidade útil é mais comum que a alavanca, o arco, o arpão ou o arado. Populações inteiras ignoraram os utensílios mais humildes e mais preciosos, mas conheciam a máscara. (...) Não há utensílio, invenção, fé, costume ou instituição que mais una a humanidade do que o uso da máscara (GLOTZ, 1975 apud DAMISCH, 1995, p. 317).

Por mais que Caillois não nos apresente dados suficientemente convincentes para provar que a máscara seria uma espécie de indício da unidade do gênero humano, sua afirmação nos faz refletir sobre a importância cultural que esse artefato possui. Por outro lado, a desmesura de sua afirmação serve como uma advertência tanto para nosso espírito generalizador, como para que fiquemos atentos ao poder de encantamento que a máscara exerce sobre nós. Se pensarmos que é um artefato capaz de encantar dessa maneira, até mesmo um “teórico de gabinete” como Caillois, quem dirá pesquisadores que se aventuram a investigá-la em termos práticos, como acontece no campo das Artes Cênicas. Lopes (1990, p.9), por exemplo, é autora de um dos relatos mais radicais que encontrei nesse sentido. Observem como ela descreve uma de suas primeiras experiências com a máscara teatral em Paris:

À revelia de meu mestre Kawahara, levei sua máscara de Pantaleão para o meu apartamento. (...) Passei a noite inteira pesquisando suas nuances de interpretação e, quando quis parar, não consegui tirar a máscara do rosto. Saí do apartamento, andei pelas margens do rio Sena, tentando abordar as poucas pessoas que ainda andavam pela rua naquela madrugada de inverno.

Aqui, cabe lembrar que o tipo de situação de perda de controle descrita pela pesquisadora, não é desejada nem mesmo em contextos religiosos em que o transe e a possessão estão envolvidos. Como nos lembra Prandi (2005), estes fenômenos se manifestam sob uma série de prescrições que são aprendidas e compartilhadas pelos membros de um determinado grupo religioso, que estabelecem modos, tempos e espaço para estas manifestações.

O encantamento de que falo, em relação às máscaras, não é do nível do ocultismo ou do incontrolável, mas de um efeito capaz de simplesmente nos envolver num jogo, numa brincadeira. De nos encantar com o faz-de-conta, que no caso da Folia de Reis, tem uma peculiaridade difícil de ser encontrada num mundo em que os chamados *Reality Shows* têm feito tanto sucesso. Ao invés de espia-mos, distanciadamente, uma suposta vida real por meio de câmeras de TV, cada Folia, ao adentrar as casas, leva a fantasia, o onírico, o mundo dos sonhos e do outro, tão bem representado pelas máscaras, para invadir e tornar-se parte daquele cotidiano. Dimensão que procuramos manter quando realizamos a montagem do espetáculo *Sereno da Madrugada* e que nos fez passar por situações inusitadas como a que relatarei a seguir, a título de conclusão.

Numa das apresentações do referido espetáculo na cidade de Guaxupé, em 2006, havíamos combinado com a dona de uma casa, uma senhora com mais de 60 anos, para nos ceder a sua janela, para que pudéssemos fazer uma das cenas. Mas ao chegarmos com o público em frente a sua casa, ela parece ter acreditado que, de fato, estava diante de uma Folia. Então ela fez com que a atriz que deveria apenas se posicionar na sacada de sua janela para fazer uma cena, levasse a bandeira que portávamos no espetáculo, para que visitasse todos os cômodos da casa, como é típico de se fazer nas Folias. Só depois disso que conseguimos seguir com o espetáculo e realizar as cenas que estavam previstas para outras casas. O mais impressionante para nós, no entanto, foi quando depois de terminado o espetáculo, ao passarmos em frente a essa mesma casa, essa senhora veio chorando nos dizer que estava muito feliz com nossa visita, pois ela achava que morreria sem que os Santos Reis visitassem sua casa de novo, e que nós havíamos realizado o seu sonho. Nesse momento, ficção e realidade se fundiram de uma maneira tal, que nós não conseguíamos dar conta, a não ser nos emocionando também com aquela senhora, que nos deixou a todos com lágrimas nos olhos.

Este exemplo demonstra que não é apenas a intencionalidade de quem utiliza um objeto que vai fazer com que ele seja ressignificado, mas sim o contexto que está ao seu redor. Ou seja, as máscaras em contextos similares aos da Folia de Reis, mesmo fora de situação ritual declarada, já que estavam num espetáculo, continuavam agenciando relações sociais no seu entorno do mesmo modo como acontece na Folia de Reis. Este exemplo

talvez seja um indício de que não era tão improvável uma especulação muito freqüente dos foliões fazerem durante a pesquisa: *quem sabe vocês não serão as Folias do futuro?* Por mais que eu me mostrasse interessado apenas na parte teatral das Folias, sobretudo pelas máscaras, os foliões sempre foram favoráveis à minha pesquisa, justamente porque acreditavam que eu, de uma forma ou de outra, contribuiria para divulgar sua devoção em nome dos Santos Reis. O que de fato, inevitavelmente, vai acontecer com quem tiver algum contato com esta tese.

## **7.2 - Da anunciação à despedida**

*Podia ser meia noite, quando os galos bantos cântaro  
Arriaro seus camelos, os três Reis Magos viajaro  
Guiados por uma estrela, viajaram noite e dia  
A procura do menino filho da virgem Maria  
Tinha uma estrela que brilhava mais do que as outras porém  
Caminharo, caminharo, para o lado de Belém  
Os três reis que viajaro porque o tempo era chegado,  
Jesus Cristo era nascido na manjedora do gado.*

Versos de anunciação,  
Aldemar Gasparelo,  
Folião da cidade de Muqui/ES.

Foi no rastro da estrela que guiou os Reis Magos e que serve de referência para os foliões realizarem sua *jornada*, que realizei o processo de pesquisa que deu origem a esta Tese. Assim como os Reis Magos e os foliões, também tive que percorrer longas distâncias: seja entre Campinas, onde está situada a UNICAMP, e Belo Horizonte, onde ministrei aulas de interpretação até o início de 2006, na UFMG; seja para visitar os diversos grupos de Folias de Reis e de outras manifestações mascaradas em cidades de Minas Gerais, Goiás, Espírito Santo, São Paulo, Maranhão e Portugal, país em que realizei o estágio de doutoramento; seja para apresentar o espetáculo *Sereno da Madrugada* ou para ministrar as oficinas com as máscaras da Folia de Reis; seja para os diversos congressos no Brasil, na Argentina e em Portugal, em que pude apresentar e debater elementos desta pesquisa. Seja, também, no sentido teatral de viajar de um corpo a outro, por intermédio das máscaras.

O mais importante destes percursos, no entanto, se deu entre “*o terreiro e o palco*”, ou seja, entre o trabalho de campo e as experimentações criativas realizadas no



espetáculo *Sereno da Madrugada* e nas oficinas. A compreensão que adquiri das máscaras da Folia de Reis é fruto de um ir e vir entre estes dois espaços. Ou seja, o processo de pesquisa se deu numa via de mão dupla. De um lado, a maneira de proceder nos ensaios, oficinas e apresentações e o conhecimento prévio sobre máscaras teatrais influenciavam a forma como as máscaras da Folia de Reis eram percebidas em campo; do outro, os modos de fazer dos foliões e todos os seus conhecimentos tradicionais me obrigavam a rever e a questionar a minha perspectiva sobre a atuação com as máscaras teatrais.

Esse processo me levou a concluir que uma investigação em torno do fenômeno do mascaramento implica em pelo menos três abordagens fundamentais e que me parecem indissociáveis: o estudo da máscara enquanto tradição, enquanto objeto e enquanto jogo ou *brinquedo*. Talvez, apesar disso não ter sido, suficientemente, evidenciado no decorrer do texto, foi a partir de um jogo de inter- relação entre estas três dimensões que estruturei todo o discurso sobre o mascaramento presente nesta Tese.

Se os foliões recorrem às profecias registradas nos livros para auxiliá-los a reconhecer os sinais deixados pela estrela, também recorri a uma série de livros, neste caso, predominantemente de teatro e antropologia, com a preocupação de seguir uma observação de mestre Bejo que é também muito cara ao discurso acadêmico: *Tudo que eu falar vocês podem me perguntar que eu vou saber dizer o livro que está*. O desafio foi tentar contemplar de forma harmônica as informações destes dois campos do conhecimento, mantendo como predominante a perspectiva teatral, mas sem ofuscar o conhecimento tradicional dos foliões e as evidências das atividades práticas do trabalho criativo. A idéia foi buscar uma estrutura que favorecesse a escrita de um texto que estivesse na interseção destas duas áreas, evitando, assim, que a tese ficasse fracionada em duas: uma parte sobre o trabalho de campo que apontaria para um ponto de vista mais antropológico e outra sobre o trabalho criativo no teatro. Por mais que não tenha conseguido eliminar por completo essa separação, procurei aliviá-la ao máximo possível.

Outro aspecto importante a ser recuperado é que à medida que fui tomando consciência de que me encontrava numa espécie de “entre lugar” nas mais diversas instâncias da pesquisa, seja enquanto ator e diretor, neto de folião, graduado em antropologia ou devoto de Santos Reis, fui desistindo de forjar uma máscara única e

coerente para me posicionar enquanto pesquisador. Resolvi, então, assumir como inevitáveis as possíveis contradições que possam surgir da condição liminar em que me encontrava, explicitando-a para o leitor. Ou seja, ao invés de tentar sintetizar ou cunhar uma máscara que me permitisse ter uma única perspectiva no decorrer da pesquisa, resolvi trabalhar explicitamente com a sobreposição de perspectivas, mesmo que muito remotas, como aquelas da minha infância, apresentadas no primeiro capítulo.

Este estudo partiu de um olhar focado nas máscaras dos Santos Reis de Fidalgo e Matozinhos, em Minas Gerais, para, aos poucos, ser ampliado para o universo de outras máscaras da Folia de Reis, como os palhaços, até atingir outras máscaras brasileiras e portuguesas, sem deixar de dialogar com a máscara teatral de origem europeia. Espero com este percurso, ter contribuído para dar a conhecer uma parte de um rico e vasto conjunto de saberes tradicionais sobre as máscaras presentes em boa parte do território brasileiro, mas que ainda me parece pouco explorado no campo das Artes Cênicas.

Após oito anos desenvolvendo esta pesquisa percebo que muito mais do que me tornar um especialista na forma de performar as máscaras das folias de reis como um sistema fechado em si, este mergulho no universo das máscaras tradicionais brasileiras me fez repensar, tanto a máscara e o mascaramento no teatro, como o próprio ofício do ator. Oito anos se passaram, entre o meu reencontro com as folias de reis até o momento de concluir a escrita desta tese. Espero que possa me considerar liberado de minhas obrigações com os Santos Reis, já que cumpri como todo bom folião, pelo menos os sete anos de folia; sete anos saindo em companhia dos Santos Reis.

Como os mascarados costumam fazer sua despedida em verso, assim também o farei. Para tal recorrerei a um verso que ouvi do Palhaço Ventania no Encontro de Folia de Reis de Muqui (ES), em 2003, o qual direciono ao leitor desta Tese, mas principalmente para todos os mestres, foliões, alunos das oficinas e os parceiros de trabalho com os quais tive o prazer de compartilhar muitas jornadas de pesquisa:

*Primeiro peço favor, depois peço licença  
Se faltar alguma coisa, desculpe da minha presença  
Não é toda coisa que a gente fala  
Que sai do jeito que a gente pensa.*

*E viva Santos Reis!*

## REFERÊNCIAS<sup>82</sup>

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza:** uma abordagem antropológica da estética do Cavalinho. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

ALVES, Ana Cláudia L. Minotauros, capetas e outros bichos na festa do Divino de Pirenópolis, Goiás. In TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et al, (Org.) **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização.** Brasília: ICS-UNB, 2004. p. 183-189.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

\_\_\_\_\_ **Danças dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, v.1,2,3, 1982.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Folia de Reis de Cunha. **Folclore nacional,** São Paulo, p. 133-161, 1964.

ARNOLDI, Mary Jo. **Criação, imaginação e conhecimento nas máscaras e marionetes do Mali.** Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004. Catálogo da exposição Sogobò: máscaras e marionetes do Mali.

\_\_\_\_\_ Ndòmò Ritual and Sogo bò Play: Boy's Masquerading among the Bamana of Mali. In OTTENBERG, S. & BINKLEY, D. (Org.). **Playful performers: African children's masquerades.** New Brunswick (USA) and London (UK): Transaction Publishers, p 49-66, 2006.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASLAN, Odette (org.). **Le Masque – Du rite au Théâtre.** Paris: CRNS, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de Francois Rabelais.** São Paulo: Hucitec, Edunb, 1999.

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: **Introdução à cultura africana.** SOW, A. I.(org.). Lisboa: Edições 70, 1977.

---

<sup>82</sup> Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Ed. UNICAMP. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006.

BARROSO, Oswald. A Cena Tradicional e a Renovação do Teatro. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (Orgs.) **Etnocenologia**: Textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

\_\_\_\_\_ A performance no teatro popular tradicional. In TEIXEIRA, João Gabriel L. C. & GUSMÃO, Rita, org. **Performance, cultura e espetacularidade**. Brasília: UNB, 2000, p.85-102.

\_\_\_\_\_ **Teatro como Encantamento**-bois e Reisados de caretas. Tese (Doutorado em Sociologia) – UFC, Fortaleza, 2007.

BATESON, Gregory. **Pasos hacia una ecología de la mente**. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1976.

\_\_\_\_\_ **Una unidad sagrada**: pasos ulteriores hacia una ecología de la mente. Barcelona: Gedisa Editorial, 1993.

\_\_\_\_\_ Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In RIBEIRO, Branca e GARCEZ, Pedro (Orgs.). **Sociolinguística interacional**. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 85-106.

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BEDOUIN, Jean Louis. **Les Masques**. Paris: Presses Universitaires de France, 1961 apud PEREIRA, Benjamim. Máscaras portuguesas. Lisboa: Museu de Etnologia do Ultramar, 1973.

BELAS, Carla Arouca. A propriedade intelectual no âmbito dos direitos difusos. In TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et al, (Org.) **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UNB, 2004. p. 190-203.

BIÃO, Armindo. O obsceno em cena, ou o tchan na boquinha da garrafa. **Repertório Teatro & Dança**, v.1, n. 1, p. 23-26, 1998.

- BITTER, Daniel. **A Bandeira e a Máscara**: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis. Tese (Doutorado em Antropologia) - UFRJ, IFCS, Rio de Janeiro, 2008.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Deus te salve Casa Santa**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- \_\_\_\_\_ **Memória do Sagrado**: Estudos de religião e ritual. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.
- \_\_\_\_\_ **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_ **Sacerdotes de viola**: Rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Vozes, 1981.
- \_\_\_\_\_ A Folia de Reis de Mossâmedes. **Cadernos de Folclore**, n.20, p.1-36, 1977.
- BRANTES, Eloísa. **A espetacularidade da performance ritual no Reisado do Mulungu** (Chapada Diamantina - Bahia). *Religião & Sociedade*, vol. 27, n.1, p. 24-47, 2007.
- BRITO, Rubens José Souza. Análise matricial: Uma metodologia para a investigação de processos criativos em Artes Cênicas. In SILVA, Armando Sérgio da. **J. Guinsburg**: Diálogos sobre teatro. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 277-286.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- \_\_\_\_\_ **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- \_\_\_\_\_ **O ponto de mudança**: Quarenta anos de experiências teatrais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BUENO, André Curiati de Paula. **Palhaços de Cara Preta**: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, Parentes de Macunaíma no Bumba-bois e Folia de Reis – MA,PE,MG. Tese de Doutorado - FFLCH, USP, 2004.
- BURNIER, Luiz Otávio. **A arte de ator** - Da técnica à representação: Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: De patrimônio cultural a indústria de entretenimento. **Série Antropológica**, n.354, Brasília: UNB, p. 1-21, 2004.

\_\_\_\_\_ O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. **O percevejo**, n.8, p. 19-40, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. Superstições e costumes; pesquisas e notas de etnografia brasileira. Rio de Janeiro: Antunes & Cia, 1958.

CASSIANO, Célia Maria. **Memórias Itinerantes**: um estudo sobre a recriação da Folia de Reis em Campinas. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CASTRO, Zaíde Maciel de & COUTO, Aracy do Prado. Folias de Reis. **Cadernos de Folclore**, n.16, p.1-22, 1977.

CAVALCANTI, Maria Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 19, nº 54, p. 57-79, fev. 2004.

CHARBONNIER, Georges. **Arte, linguagem e etnologia**: entrevista com Claude Lévi-Strauss. Campinas: Papirus, 1989.

CHAVES, Wagner Neves Diniz. **A bandeira é o santo e o santo não é a bandeira**: práticas de presentificação do santo nas Folias de Reis e de São José. Tese (Doutorado em Antropologia) - MN / PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_ **Na Jornada de Santos Reis**: uma etnologia da Folia de Reis de mestre Tachico. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - MN / PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

CIRIO, Norberto P. “Vistiendo las ropas del santo”. Atributos afro en la personalidad de san Baltazar a través de algunos cargos devocionales en su culto en la Argentina. **Música & Sociedad**, Nº 15, 2003, pp. 125-132.

CONNERTON, Paul. **Como as Sociedades Recordam**. Oeiras: Celta Editora, 1993.

- CÓRDOVA, Isabel C. e BABILONIA, Jaime A. *Fiesta de negros en el norte del Cauca: Las Adoraciones del Niño Dios*. Cali: Universidad del Valle, 1982.
- CORREA, José Ribamar Guimarães. **Festa do Reisado em Caxias**. Fundação Cultural do Maranhão, p.1-24, 1977.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil. **Sala Preta** (USP), v. 6, p. 71-78, 2006.
- COURTNEY, Richard. **Jogo, Teatro e Pensamento** – Origens sociais do teatro. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DaMATTA, Roberto . **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar,1997.
- DAMISCH, Humbert. Verbete: **Máscara**. Enciclopédia EINAUDI, V. 32, Liboa: Imprensa Nacional, 1995.
- DREWAL, Margaret T. **Yoruba Ritual: performers, play, agency**. Bloomington: Indiana University Press, 1992 apud WILES, David. *Mask and performance in greek tragedy: From ancient festival to modern experimentation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- DOS SANTOS, Inaicyrá Falcão. **Corpo e ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: Ed. UFBA, 2002.
- DULLIN, Charles. **Souvenirs et Notes de Travail d'un Acteur**. Paris: Odette Lieutier, 1946 apud LOPES, Elizabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. Tese (Doutorado em Artes) – IA/UNICAMP, Campinas, 1990.
- DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Fortaleza: Ed. UFCE/ Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- EMIGH, John. **Masked performance: The play of self and other in ritual and theatre**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- FERREIRA, Felipe. Cultura popular. **Revista Digital Art&.**, ano V, n. 08, out. 2007.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.
- FRIGERIO, Alejandro. Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas. *Scripta Ethnologica. Supplementa* 12: 57-67, 1992. CIRIO, Norberto P. ¿Cómo



suenam a música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. **Revista Transcultural de Música**, n.11, 2007.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2001.

GELL, Alfred. **Art and Agency**: an anthropological Theory. Oxford: University Press, 1998.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'água editores, 1997.

GLOTZ, Samuel (Org.). **Le Masque dans la Tradition européenne**. Catalogue de l'exposition, Musée international du carnaval et du masque, Binche, 1975 apud DAMISCH, Humbert. Verbete: Máscara. Enciclopédia EINAUDI, V. 32, Lisboa: Imprensa Nacional, 1995.

GOLDMAN, Irving. **The Cubeo**: indians of the Northwest Amazon. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1979.

GOMES, Núbia P. M. e PEREIRA, Edimilson de A. **Flor do não esquecimento** – cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_ Peregrinos do sagrado: um estudo da Folia de Reis. In: E. Pereira e N. Gomes, **Do presépio à balança** – representações sociais da vida religiosa. Belo Horizonte: Ed Mazza. pp. 17-185, 1996.

GRANDO, Beleni Saleti. **Cultura e Dança em Mato Grosso**. Cuiabá: Central de Textos, 2002.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo : Perspectiva, 2004.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HOBBSBAWM, ERIC J. **A tradição inventada**. São Paulo: Paz e Terra 2008.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

IGLESIAS, Salvador Muñoz. **Los evangelios de la infancia, IV**. Madrid: Ed. Bac, 1990.

JOHNSTONE, K. **Impro**: improvisación y el teatro. Cuatro Vientos Editorial. Santiago de Chile, 1990.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KATZ, Helena. **Danças populares brasileiras**. São Paulo: Rhodia, 1989.

KRAUSE, Fritz. Máscaras grandes do Alto Xingu. **Rev. do Museu Paulista**, São Paulo, n.s., n.12, p.87-124, 1960.

KONIGSON, Elie. Le masque du démon. Phantasmes et métamorphoses sur la scène médiévale. In ASLAN, Odette e BABLET, Denis. **Le masque**. Du rite au théâtre. Paris: Éditions du CNRS, p. 103-119, 1988.

LAGROU, Elsje Maria. O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? **MANA** 8(1), p. 29-61, 2002.

\_\_\_\_\_. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha** Florianópolis, v.5, n.2, dezembro de 2003, p. 93-113.

LECOQ, Jacques. **El Cuerpo Poético**. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. La geometria al servizio dell'emozione. In SARTORI, A. (Org.). **L'arte magica di Amleto e Donato Sartori**. Centro Maschere e Strutture Gestuali, p. 119-125, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das máscaras**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante**: no Contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho. Dissertação (Mestrado em Artes) - IA/UNICAMP, Campinas, 2009.

LODY, Raul. **O povo do Santo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

LOPES, Elizabeth Pereira. **A máscara e a formação do ator**. Tese (Doutorado em Artes) – IA/UNICAMP, Campinas, 1990.

LOPES, Paula de Siqueira. **Zambiapunga**: Cultura e Política no Baixo Sul da Bahia. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

LUCAS, Glaura. **Os sons dos Rosário**: O Congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MACHADO, Vinicius Torres. **A máscara no teatro moderno**: do avesso da tradição à contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) ECA/USP, São Paulo, 2009.

MAGNANI, José G. Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. Vivências Emaranhadas – O requebro do Cazumba. **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore** – São Luís, 2002.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. In **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003 (a).

\_\_\_\_\_ Uma categoria do espírito humano: A noção de pessoa, a de “eu”. In **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003 (b).

\_\_\_\_\_ Noção de técnica do corpo. In **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003 (c).

\_\_\_\_\_ As relações jocosas de parentesco. In OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **Marcel Mauss: Antropologia**. São Paulo: Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais:11, pp. 164-176, 1979.

\_\_\_\_\_ Parentescos de Gracejos. In **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. **A Folia de Adão**: representação documental e estudo de uma manifestação do catolicismo popular. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – ECA/USP, São Paulo, 2002.

MEYER, Marlyse. **Pireneus, Caiçaras**: Da Commedia Dell`arte ao Bumba-meu-boi. Campinas: Ed Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_ **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

MNOUCHKINE, Ariane. Le Masque, une discipline de base o Théâtre du Soleil. In ASLAN, Odette e BABLET, Denis. **Le masque**. Du rite au théâtre. Paris: Éditions du CNRS, 1988.

MONTEIRO, Ausônia Bernardes. **O palhaço da Folia de Reis**: dança e performance afro-brasileira. Tese (Doutorado em Teatro) – UFRJ, Rio de Janeiro 2005.

Museo Internazionale della maschera. **L' arte magica di Amleto e Donato Sartori**: Catálogo. Abano Terme (Itália), 2005.

NAPIER, A. David. **Masks, transformation and paradox**. Berkeley: University of California Press, 1986.

NICHOLLS, Robert W. Omepa and Onyeweh Childre's Masquerades. In OTTENBERG, Simon & BINKLEY, David, (Ed.) **Playful performers: African children's masquerades**. New Brunswick (USA) and London (UK): Transaction Publishers, 2006. pp 129-141.

NOOTER, Marry H. (ed.) **Secrecy: African Art that Conceals and Reveals**. New York: The Museum of African Art, 1993 apud YOSHIDA, Kenji. Kalumbu and Chisudzo: boys' and girls' masquerades among the chewa. In OTTENBERG, S. & BINKLEY, D. (Ed.). **Playful performers: African children's masquerades**. New Brunswick (USA) and London (UK): Transaction Publishers, 2006. p. 221-236.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o cavalo-marinho Estrela de Ouro (Condado/PE)**. Recife: SESC-Piedade, 2006.

OLIVEIRA, Mariana Silva. O jogo da cena do Cavalo Marinho: diálogo entre teatro e brincadeira. Mestrado (Dissertação em Teatro) – PPGT, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda dourado**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Braziliense, 1994.

OTTENBERG, Simon and DAVID A. Binkley, (Ed.), Introdução. In **Playful Performers: African Children's Masquerades**. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2006. p. 1-49.

PAULINO, Rogério Lopes da S. Ator ou folião? Interações entre pesquisadores e pesquisados no universo das Folias de Reis. In 13º Congresso Brasileiro de Folclore, 2008, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: Cefet, 2008a.

\_\_\_\_\_ As máscaras dos palhaços da Folia de Reis: Imagens e ações do mal no catolicismo popular brasileiro. In 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2008, Porto Seguro. **Anais...** Porto Seguro: UFBA, 2008b.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_ Análise do espetáculo intercultural. In GREINER, Christine e ARMINDO, Bião (Orgs.) **Etnocenologia: Textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 147-157.

PEREIRA, Benjamim. **Máscaras portuguesas**. Lisboa: Museu de Etnologia do Ultramar, 1973.

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

PRANDI, Reginaldo. **Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- RABETTI, Beti. Memória e culturas do ‘popular’ no teatro: o típico e as técnicas. **O perceiverjo**, n. 8, p.3-18, 2000.
- RADCLIFFE-BLOWN, Alfred R. **Os parentescos por brincadeira**. Estrutura e função na sociedade primitiva. Petrópolis: Vozes, 1973.
- RAPOSO, Paulo. «Caretos» de Podence. Um espectáculo de reinvenção cultural. In **Rituais de Inverno com Máscara**, Catálogo de Exposição, Comissário Benjamim Pereira, Museu Abade de Baçal/IPM – Bragança, 2006.
- REILY, Suzel Ana. **“Renuimo`s Fulião”**: um estudo etnomusicológico das companhias de Reis na grande cidade. Tese (Doutorado Antropologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1990.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- RUBIERA, Javier & HIGASHITANI, Hidehito (Trad. y edición) **Zeami Fushikaden**. Tratado sobre la práctica del teatro Nō y Cuatro dramas Nō. Madrid: Editorial Trotta-Unesco, 1999.
- SAHLINS, Marshall. **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Os palhaços nas manifestações populares brasileiras**: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano. Dissertação (Mestrado em artes)- UNESP, São Paulo, 2008.
- SANTOS, Leslye Revely dos. **A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino**: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80. Dissertação (mestrado) UNESP, São Paulo, 2006.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- \_\_\_\_\_ Waehma: space, time, identity and theatre at New Pascua, Arizona. In **The future of ritual** - writings on culture and performance. London and New York: Routledge, 1993. p. 94-130.
- SILVA, Affonso M. Furtado da. **Reis Magos: história, arte, tradições: fontes e referências**. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 2006.

- SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os estudos culturais. **Travessia**, Vol. 1, Num. 1, 2007.
- STOLLER, Jean & STOLLER, Paul. **The Cinematic Griot The Ethnography of Jean Rouch**, Chicago: The University Of Chicago Press, 1992.
- STROTHER, Z. S. **Inventing Masks**. Agency and History in the Art of the Central Pende. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- TAVIANI, Ferdinando. **La Comedia del Arte**. Conferência no Centro Cultural "Conde Duque" de Madrid, trad. Sergio Brumel (Odin Teatret). Não publicado. abr. 1983.
- \_\_\_\_\_ Positions du Masque dans la commedia dell'arte. In: ASLAN, Odette (org.). **Le Masque – Du rite au Théâtre**. Paris: CRNS, 1989.
- TELLES, N.; FREITAS, V. A. Com fé e Folia: a performance do palhaço da Folia de Reis no Triângulo Mineiro. **Opsis**, Universidade Federal de Goiás, v. 04, n. 01, p. 25-34, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2000.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.
- TWYLCROSS, Meg & CARPENTER, Sarah. **Mask and masking in medieval and early Tudor England**. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2002.
- UKAEGBU, Victor. **The use of masks in Igbo theatre in Nigeria**. The aesthetic flexibility of performance traditions. New York: The Edwin Mellen Press, 2007.
- VALVERDE, Paulo. Carlos Magno e as artes da morte: estudo sobre os Tchiloli da ilha de São Tomé. **Etnográfica: Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)**, vol. II, n. 2, 1998.
- VEGA, Carlos. **La ciencia del Folklore**. Buenos Aires: Editora Nova, 1960.
- VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. In. **Mana**, Vol. 7, n.2. Rio de Janeiro, Museu Nacional/UFRJ, p. 133-140, 2001.
- VIANNA, Hermano. Tradição da mudança: a rede das festas populares brasileiras. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). Revista Patrimônio N° 32: **Patrimônio Imaterial e Biodiversidade**. Brasília: IPHAN, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana** 2. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Contra Capa, pp. 115-144, 1996.

WILES, David. **Mask and performance in greek tragedy**: From ancient festival to modern experimentation. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ZALUAR, Alba. **Os homens de Deus**: um estudo dos Santos e das festas do catolicismo popular. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

ZARRILLI, Phillip B. What does it mean to "become the character": power, presence, and transcendence in Asian in-body disciplines of practice. In **By means of performance**: Intercultural Studies of Theatre and Ritual. SCHECHNER, Richard & APPEL, Willa (Ed.) Cambridge: Cambridge University press, 1990.

### **VÍDEOS, FILMES E DVDs**

A Folia de Adão. Direção Cláudia Mesquita, 60', 2000.

Antônio Nóbrega em Lunário Perpétuo. Direção de Walter Carvalho, realização Brincante e Central do Brasil, 120', 2003.

Apapaatai. Direção Aristóteles Barcelos Neto, produção Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP, 20', 2007.

Cavalo Marinho Estrela de Ouro. Realização ADCE Produções, 120', 2007.

Death Cult Dances (região alto rio Paraguai), realização Harold Schultz, 4', 1962.

Going around of the Sapokuyana masks, índios Waurá, realização Harold Schultz, 3' 1964.

Plaiting a Kokrit mask (índios Kraho, Mato Grosso), realização Harold Schultz, 1962.

Goli – dança com máscaras Baulé (Costa do Marfim), realização Daner e Hans Himmlheber, 8', 1969.

Mask dances aruanã, realização Harold Schultz, 20', 1962.

Wauja a Dança das Grandes Máscaras Amazônicas. Direção Aristóteles Barcelos Neto, produção Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP, 22', 2006.

### **Anexo**

#### **Questionário aplicado, por e-mail, no final das oficinas.**

- 1) O curso contribuiu de alguma forma para o aprimoramento do seu trabalho de ator?
- 2) O uso do bastão auxiliou de forma positiva ou trouxe algum tipo de limitação/prejuízo no trabalho corporal para a máscara?
- 3) Ao final da oficina ficou claro quais eram os meus objetivos ao propor o curso? tais objetivos lhes parecem pertinentes?
- 4) Houve alguma atividade ou orientação proposta que você não compreendeu, achou desnecessária ou sem sentido?
- 5) O curso atingiu a sua expectativa quando se inscreveu para fazê-lo ou foi diferente do que você imaginava?
- 6) O trabalho te despertou o interesse de conhecer um pouco mais sobre as máscaras populares?
- 7) Quando você lembra deste curso, o que ficou de mais importante?
- 8) Você sentiu falta de ter contato com os vídeos mostrando o material da pesquisa de campo?
- 9) Há alguma coisa de qualquer outra ordem que você gostaria de dizer?
- 10) Houve algo que você estranhasse com relação ao uso das máscaras populares em relação às que você conhecia? Cite se possível que tipo de máscara você trabalhou.