

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS LENTES AFROAMERICANAS: A PERFORMANCE DO PALHAÇO DA FOLIA

AUSONIA BERNARDES MONTEIRO

Performances marcam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, e contam histórias. Performances - artísticas, rituais ou cotidianas - são feitas de “comportamentos duplamente exercidos”, “comportamentos restaurados”, ações performadas que as pessoas treinam para fazer, que têm que praticar e ensaiar. (Schechner, 2002: 22).

Os Estudos da Performance, desde os anos 60, abrangem especialmente as formas artísticas como um ponto numa linha de continuidade que vai dos ritos/ritualizações animais (priorizando os humanos) até os acontecimentos da vida cotidiana, incluindo as relações familiares e sociais. Mas é a sua condição de instrumental teórico proposta por Richard Schechner¹, a ser utilizado nos estudos dos comportamentos artísticos, ritualísticos e cotidianos, que será o ponto de partida estabelecido para a linha de estudo que desenvolveremos a seguir.

Inicialmente, a partir destes questionamentos e contribuições, apontaremos o aspecto inclusivo dos Estudos da Performance. Com esta condição, aproximamo-nos da tarefa de entender a complexidade das dramatizações dos festejos religiosos, nas quais se insere a figura do palhaço da Folia de Reis.

O conceito de performance, desenvolvido por Richard Schechner como um termo abrangente, apresenta-nos um sistema que pode ser configurado de dois modos: primeiro, de forma linear, e para isso usa a imagem de um leque, quando observa que a palavra “performance” liga-se linearmente aos diversos significados de cerimônias, xamanismo, crises, acontecimentos cotidianos, esportes, entretenimentos, arte, rituais e outros. Em seguida, apresenta a imagem de uma rede, e com esta mesma seqüência relacionada acima criam-se novas relações. A partir dessas idéias, Schechner expandiu suas pesquisas; com elas, os estudos de teatro transformaram-se, alcançando um critério particular, quando o teatro

¹ Baseados em mais de 25 anos de prática como diretor teatral, escritor e professor da New York University, USA.

ambientalista, ponto de arbítrio de seu foco, inter-relacionou desde os ritos e o xamanismo pré-históricos até as situações de competição e crise dos comportamentos modernos. Formando essa imagem de rede, que não é linear, nem uniforme, e tendo o teatro ambientalista como um dos tópicos aonde se pode vincular, o sentido de performance provoca uma conexão que se amplia, com todas as interações podendo ser feitas entre si, não tendo um só ponto de partida fixo, com diferentes e possíveis estruturas sendo criadas dinamicamente.

Com esse olhar, aproximamo-nos de todas as manifestações sócio-culturais, ampliando a noção do cênico, do espetacular, permitindo-nos pesquisar as ricas articulações propostas com as demais áreas de conhecimento, como a História, as Ciências Políticas e Sociais. No campo da antropologia, em especial, Victor Turner (1982), por sua vez, liga-se aos Estudos da Performance, percebendo o comportamento do homem como ações performáticas, na medida em que elas são expressivas. Nesta concepção, as ações cotidianas, como as situações sociais, apresentam uma estrutura dramática, induzem e contêm processos reflexivos que geram outras molduras culturais, fazendo com que o sentido de performance abranja mais que uma implicação estruturalista de manifestar “forma”, contendo mais a idéia processual de “levar a completar”, de “realizar”. Turner leva em conta o processo vital que está sendo estudado e que deve estar inerente à observação, investigando a sociedade a partir dos elementos cognitivo, afetivo e volitivo, que, intimamente relacionados, permitem sua apreensão enquanto experiência viva. Também Clifford Geertz (1978) contribui para o nascimento da teoria contemporânea da Performance, ao usar a metáfora da teatralidade do mundo, a partir dos seus estudos sobre os jogos sociais absorventes, que influenciará o entendimento das atividades humanas. No Brasil, Roberto Da Matta (1997:99), estudando as formas de se ritualizar o cotidiano nacional, atenta para o sentido que o mundo do teatro, com sua artificialidade e arbitrariedade, comove e desperta empatias. Ele vê no artificial e no representado “uma reapresentação do meu mundo social”, um cotidiano que se manifesta, deslocando-se e formando novos sentidos, através dos comportamentos e cerimônias festivas.

A partir destas conexões construídas pelos Estudos da Performance entre as diversas áreas de conhecimento, sedimentamos uma fundamentação teórica para organizar os gêneros de performance, os comportamentos e atividades performáticas, inserindo-a neste contexto para a nossa pesquisa sobre o palhaço da Folia de Reis. Esta é a base em que nos apoiaremos no presente estudo, para investigar os movimentos, a dança e dramaticidade deste brincante, procurando articulá-los com a questão mais ampla do processo histórico e cultural da formação da sociedade brasileira.

Em seguida, trabalharemos mais especificamente com o conceito de performance que tem sido usado para entender o cotidiano e as cerimônias comemorativas dos povos que se desenvolveram a partir da tradição oral, particularmente atentando para o caráter festivo, atravessado de religiosidade, que seus ritos ainda celebram. Buscaremos através das reflexões da performance afro-americana, particularmente as que enfocam nosso país, subsídios para embasar a pesquisa da nossa hipótese de que a brincadeira do palhaço da Folia de Reis é dança que se inscreve na tradição cultural afro-brasileira.

A partir dos anos 80, os estudos da arte e da performance são influenciados pelas teses pioneiras de Robert Farris Thompson, discutidas principalmente após a edição de suas obras *The Four Moments of the Sun* (1981) e *Flash of the Spirit* (1984). Nelas, o autor expõe suas pesquisas sobre as matrizes de civilizações africanas e suas influências nas tradições estéticas e filosóficas dos povos das Américas, o que tem representado uma contribuição teórica fundamental para o entendimento da performance afro-americana que se apresenta matizada entre as influências Congo-Angolanas e Gege-Iorubás.

Essa contribuição será discutida em relação com o estudo das performances na diáspora afro-americana, feito por Alejandro Frigério (1992), que ressalta a importância geradora de “princípios gramaticais inconscientes”, valores que sustentam e marcam o comportamento, similares na música, na arte gráfica e na motricidade, que estão presentes nas manifestações culturais afro-americanas.

Inserido no contexto dos estudos afro-americanos, Zeca Ligièro, em seus trabalhos “A Performance do Samba” (2000), “Performances Procissionais Afro-Brasileiras” (2003) e *Malandro Divino* (2004), tem realizado pesquisas sobre diversas representações artísticas, celebrações, esportes e jogos, de onde extrai elementos para a compreensão das matrizes africanas. Essas matrizes contêm uma unidade estética e filosófica e historicamente sua formação é fruto de um processo de trocas e influências, onde podemos destacar o importante papel desempenhado pela tradição oral. Os africanos transportados como escravos para o Brasil não tiveram acesso às letras, nem lhes foi possível trazer objetos pessoais e de culto, mas ainda assim trouxeram os saberes e as artes inscritas nos próprios corpos.

No recorte que aqui fazemos, três postulados da teoria da performance, enunciados por Schechner, são particularmente pertinentes para o nosso trabalho:

- 1) O conceito de “comportamento restaurado” ou “duplamente exercido”, que caracteriza as ações repetidas, desempenhadas ou ensaiadas, observável na arte, no ritual e no cotidiano.
- 2) A relação entre teatro e ritual, enquanto estudamos a Folia de Reis como um rito religioso dramatizado, encenado a cada Natal.
- 3) A discussão sobre as funções desempenhadas pelo ator, o intérprete e o xamã – e sua aplicação ao desempenho do palhaço da Folia de Reis.

Em relação ao primeiro aspecto destacado acima, sobre o conceito de “comportamento restaurado” ou “duplamente exercido”, Schechner (1985) analisa a capacidade do comportamento humano de se refazer, independentemente dos sistemas sociais, psicológicos e tecnológicos que o originaram. Sob essa análise, tais comportamentos têm vida própria; re-arranjados ou reconstruídos, são como comportamentos recortados do seu contexto global, que fazem novo sentido quando surgem em outra situação. Essa condição é possível porque a "verdade" ou "fonte" que causou aquela conduta pode se perder, ou se transformar. O comportamento restaurado é “comportamento vivo, manejado como um diretor de cinema

edita tiras de filme”. Como no cinema, os pedaços de fitas, feitos em determinado processo de trabalho e enquadrados em certa ordem, podem ser recortados e inseridos em outro momento do filme, sendo percebidos então como formadores de um novo processo. O conceito de “comportamento restaurado” ou “duplamente exercido” indica que, similar aos pedaços de fitas de um filme, o comportamento destaca-se, indo além do processo de significação das coisas, constituindo-se, em sua essência, no "material" mesmo dessas coisas, que contém a capacidade de gerar outros processos significativos. Assim, com tal deslocamento, o mesmo comportamento apresenta-se em novas condições de espaço e tempo - muitas vezes assumindo características de um ritual duradouro em determinada tradição, ou apresentando-se como um gesto cotidiano característico de qualquer sociedade.

A restauração do comportamento, conforme Schechner (1985), é a característica mais importante a ser observada nas performances: do xamanismo ao transe, do ritual à dança e ao teatro estético, dos ritos de iniciação aos dramas sociais. Muitos desses comportamentos se baseiam em seqüências, ou partituras de movimentos, os quais, a exemplo do teatro, existem como um roteiro de ações, configurando-se separadamente do ator ou intérprete que as põem em prática. Esse material preservado, existindo separadamente daquele ator que o incorpora, permite ser arquivado, transmitido, e transformado - como algo bem vivo.

Traçando um paralelo com a performance do palhaço da Folia de Reis, podemos analisá-la como uma partitura corporal, englobando o recitar dos versos e o dançar da chula que distinguem sua atuação. É possível observar um material preservado, arquivado, transmitido oralmente e transformado através de gerações de palhaços da Folia.

O palhaço experiente apresenta um tipo de movimento com espaço e ritmo definidos, assim como os versos, com temáticas e rimas características. Essa partitura corporal, ou “material”, será trabalhada e desenvolvida pelo palhaço iniciante, seja nos ensaios,

os mais livres que se organizem, ou seja através do contato entre o mestre e o iniciante, nas próprias apresentações das Folias.

Há um momento de transmissão desse conhecimento entre aqueles que têm a experiência, que já desempenharam com responsabilidade aquele “papel” em alguma Folia, e os outros que se iniciam. Muitos relatos de palhaços que entrevistamos referem-se ao fato de quando criança terem assistido e acompanhado as Jornadas das Folias. Evidencia-se então o quanto eles se impressionavam com os palhaços, e como o gosto e a admiração despertados pela intensidade dessas performances constituíram fatores decisivos para eles mesmos se transformarem em foliões, a partir dali.

Outras referências dão testemunho de que era durante os Encontros e Jornadas dos grupos de Folias que eles iam se aperfeiçoando e apreendendo o que fazer e como se portar, observando naquele instante a criação, a improvisação e a forma final da brincadeira do palhaço mais experiente.

Pudemos observar recentemente um bom exemplo deste processo de aprendizado na apresentação da recém-criada Folia “Sagrada Família”, da Mangueira, no dia 6 de dezembro de 2003, na Lapa, centro do Rio de Janeiro. Durante a chula, um jovem palhaço recitava versos ainda de forma muito insegura, pois esquecia e interrompia a recitação várias vezes (no ano anterior tínhamos escutado esses versos muito bem recitados pelo palhaço Gigante, na apresentação da Folia do Teixeira, outro grupo da Mangueira). Mas agora, ali ao lado, estava o Mestre Gigante, observando o novo colega que se iniciava – e certamente informando-o depois do resultado de suas observações.

A Folia de Reis, especialmente no que se refere à observação dos palhaços, constitui-se num reservatório próprio de material, com a capacidade de gerar outros processos formadores. Os depoimentos que expressam a dinâmica da criação, processada entre o mestre e o iniciante, afirmam também uma das características mais fortes da cultura oral:

a transmissão do conhecimento através do contato direto e da participação ao vivo nos festejos e comemorações populares.

Com os palhaços, é possível observar a existência de um reservatório de seqüências de movimentos e versos, que é desenvolvido nos ensaios e nas apresentações, e que pode ser apreendido por todos que participam das Jornadas. Múltiplos elementos vão sendo despertados: o talento e o desejo de memorizar as rimas; a criação e recitação de novos versos; a capacidade de brincar e fazer as acrobacias, improvisar, agir; o entendimento dos mistérios que cercam esse brincante. Nos momentos em que o palhaço da Folia está se apresentando, sua performance configura-se em essência no "material" mesmo desses elementos, que são capazes de gerar outros processos criativos.

O segundo aspecto da teoria da performance, particularmente ligado ao nosso estudo, é a relação entre o teatro e o ritual. O aspecto da natureza teatral das ritualizações das sociedades humanas é captado por Schechner (1988.b). Seus estudos sobre o ritual e as encenações teatrais, nas primeiras sociedades nômades, vieram demonstrar que cada grupo possuía uma rota tempo-espaço mais ou menos definida regularmente, que se ajustava às estações do ano, tal qual um festival, criando rituais e arte nestes percursos. Em seu deslocamento, os grupos percorriam os caminhos, organizando-se em cerimônias de confraternização e eventos teatralizados; essas expressões de celebração incluíam a reunião de diversos grupos, para trabalharem ou dividirem os alimentos, para fazerem dança, música, ou simplesmente diversão. Dessa forma o ritual e o entretenimento surgiram ao mesmo tempo, interligados, transformando os centros de cerimônia desses espaços naturais em espaços culturais - locais ornados com pinturas, esculturas e marcados por essas intervenções. São indicações que nos possibilitam identificar os primeiros teatros que nasceram como espaços de cerimônia, e o quanto esses eventos tinham a função de manutenção de relações amigáveis, troca de mercadorias e tecnologias, apresentação de danças, músicas e histórias.

Delineia-se, a partir do formato dessas primeiras reuniões das antigas sociedades humanas, a natureza teatral que irá caracterizar a estrutura básica da performance: o encontro, o desenvolvimento de uma ação e em seguida, a dispersão.

Como estudar a Folia de Reis contando com esse aporte da teoria da performance sobre a natureza teatral e ritual das manifestações sociais?

O que é chamado de ritual ou teatro depende muitas vezes do contexto ou da função que eles podem estar exercendo. Igualmente para as performances, podemos caracterizá-las como teatro ou ritual quando elas são feitas sob determinadas circunstâncias. Tomemos algumas dessas funções/circunstâncias para podermos traçar um caminho para o nosso entendimento sobre a relação entre o teatro e o ritual.

O objetivo da performance é causar transformações. No teatro realizam-se transformações que podem ser entendidas em seu caráter temporário, tal qual uma convenção teatral, que transforma parcialmente o *performer*, através dos figurinos e máscaras. Mas podemos falar que a performance é ritual quando ela apresenta efeitos, com algumas dessas qualidades: ligar-se a um outro ausente, usar um tempo simbólico, ter o artista em transe, ter uma audiência participativa e ser uma criação coletiva. Frequentemente ela é entendida como um ritual, quando apresenta uma transformação em caráter duradouro, muitas vezes causando mudanças permanentes no intérprete, como cicatrizes, circuncisão, *piercings*.

Como entendermos a Folia de Reis sob o parâmetro de um teatro ritualizado? Na verdade, o palhaço, quando observado pela tradição religiosa cristã da Folia, é o soldado do rei Herodes, instrumento do poder que irá matar o Menino Jesus e que participa da cerimônia sempre sob o estigma da desconfiança de incorporar o mal. Ele se disfarça com máscara e figurino especiais, associa-se com o mundo dos espíritos, transformando-se então no representante dos poderes ocultos. Esse jogo que o palhaço realiza é semelhante ao jogo teatral, que dispõe de mecanismos de transformações como figurinos, máscaras, luz, músicas, os quais auxiliam o ator a se transformar no personagem, a existir em outro lugar, em outro

tempo. Semelhante ao personagem paradigmático das festas da sociedade brasileira, descrito por Da Matta (1997:81), o palhaço inverte os papéis, de uma certa forma carnavaliza a Folia, mediando não somente o poder, mas a poesia, a dança, a fantasia, a alegria.

Ao mesmo tempo, o palhaço segue uma tradição na Folia de Reis: seu vínculo religioso implica no compromisso de um voto, uma obrigação de sair de palhaço durante sete anos. O “personagem” imprime no *performer* (brincante) uma transformação e uma marca pessoais, que nos parecem próprios do ritual, semelhantes à idéia da prolongada transformação que acontece no transe ou no êxtase.

É através da performance que procuraremos estudar em profundidade o palhaço, considerando as contribuições da natureza teatral das ritualizações sociais e entendendo no processo da sua apresentação o exemplo concreto da inversão carnavalizada: ao redor da chula (os versos, as danças e as brincadeiras do palhaço), dá-se um momento de encontro social e desenvolve-se uma ação dramática que, depois de finalizada, irá dispersar-se e divergir para outras direções.

A chula do palhaço é apresentada reunindo todos os foliões, devotos, assistentes e curiosos, criando um grande círculo na rua, onde ele atua. Sua ação divertida opõe-se à narrativa da visita dos Reis Magos e dos cantos religiosos da Folia. Ao mesmo tempo, introduz a crônica maliciosa do momento, com a esperteza e rapidez das brincadeiras sobre o cotidiano das comunidades visitadas. Imediatamente após a atuação dos palhaços ocorre o momento da dispersão da Folia, que segue em cortejo para outra visita, continuando o giro comemorativo da visita dos Reis Magos ao Menino Jesus. Inserida nessas apresentações da religiosidade cristã, a chula se faz espaço teatral, no qual as etapas do reunir, agir e dispersar falam de uma consciência social espontânea e temporária e, ao mesmo tempo, de uma espécie de cerimônia organizada com regularidade, anexada ao ciclo natalino. Configura-se como uma cerimônia de festividade e troca, desenvolvendo-se como entretenimento e ritual para toda uma população de foliões.

Com o terceiro e último aspecto da Teoria da Performance, retomaremos a discussão levantada pelos estudos do teatro ambiental, a partir dos anos 60, sobre a similaridade das funções desempenhadas pelo ator, o intérprete e o xamã. Em seguida, estabeleceremos de que forma esses conceitos se aplicam à atuação do palhaço da Folia de Reis. Neste sentido é importante apontar que “uma evidência histórica e estrutural liga o xamanismo com o teatro grego, chinês, japonês, hindú e coreano; e também com muitas cerimônias proto-teatrais realizadas na Europa, no Oriente Médio e na América do Norte e do Sul” (Schechner, 1988.a: 238)

Em suas pesquisas sobre o teatro ambiental, Schechner desenvolve uma importante reflexão sobre o xamã, o ator e o intérprete. Nela aponta para a existência de importantes laços entre experiências de êxtase religioso e relações significativas sobre o xamanismo africano, como o vodu e o transe no candomblé, além de recordar que o cristianismo primitivo já apresentava muitos outros elementos xamânicos, nas Américas.

Tomemos algumas dessas relações para analisar o palhaço da Folia de Reis, considerando certas afinidades estruturais entre estes *performers*. Provavelmente uma das mais interessantes é o fato de que todos - o xamã, o ator, o intérprete e o palhaço da Folia – fazem desempenhos que se baseiam na (re)criação de acontecimentos, personagens e coisas, atualizando-os no presente, usando o próprio corpo enquanto campo de trabalho.

O xamã trabalha atuando com as formas do canto, da dança, criando e invocando o transe, transformando-se em animais ou outros seres humanos. O xamã funciona como “depositário dos desejos e não-desejos da comunidade”, alerta Schechner (1988.a:250); e também como uma espécie de bufão, mediante que expressa tudo o que os demais reprimem. Não é necessariamente o guardião do sagrado: pelo contrário, o sagrado é que o guarda e joga com ele, tratando-o como um instrumento através do qual se manifesta. A representação xamânica funciona na contradição e expressa as crises e dificuldades de uma comunidade.

O ator tem recebido através dos séculos uma capa de trapaceiro, de falso, e ao mesmo tempo de sagrado e de maravilhoso. O ator vende o que faz mais abertamente e libera as pessoas para rirem-se dos acontecimentos mais escondidos, guardados e controversos. O ator desperta admiração e encantamento pela sua atuação, independente do que esteja sustentando ideologicamente seu brilho.

Diferentemente do ator, conforme assinala Schechner, o intérprete se direciona no sentido de conseguir pertencer a uma comunidade, existindo como parte de um conjunto, de um grupo. Adestra-se para encontrar os caminhos de entrar e sair de estados de consciência, aceitando o transe e a possessão, preparando-se em seus ensaios para estar consciente, “escolhendo o permitir-se”. Isso tudo, para que no momento decisivo da cena seja capaz de livrar-se de tudo e de atuar sem premeditação, de cair completamente no feitiço da representação, de ceder seu consciente adiante da ação.

Indo além nesta reflexão sobre o xamã, o ator e o intérprete, Schechner termina por identificar dois processos que de certa forma dão uma base comum a esses diversos *performers* que se transformam no ato de representar. São processos descritos dinamicamente como interligados e tensionados entre si. Primeiro, o êxtase, eliminando resistências e obstáculos do próprio organismo, e analisado como subtração de si como pessoa, causando uma espécie de esvaziamento. O segundo processo é o transe, quando há a adição do personagem ou o tornar-se capaz, através de ensaios, com exercícios de memorização, de atuar “como se” fosse outro.

O que o palhaço da Folia de Reis tem então de ator, intérprete, xamã? Naturalmente, ele circula por meio desses perfis enunciados acima. Como um xamã, ele é particularmente um bufão quando verbaliza o que as pessoas reprimem, ao parodiar situações críticas ou ao fazer versos e contar histórias do cotidiano do seu grupo. Depositário do que as pessoas desejam ou não, o palhaço encarna os espíritos, torna visível o invisível ou atua mesmo na contradição e na ambigüidade entre o sagrado e o profano. Ele é, por sua vez, o protetor que

toma conta da Folia nas encruzilhadas das ruas, local que simboliza mudanças, crises e dificuldades.

Enquanto ator, ele desperta a admiração, veste-se com roupas coloridas e impactantes, transforma-se com a máscara de couro de animal, atrai a todos com o brilho independente das idéias ou temas que aborda. É ao mesmo tempo próximo e reverenciado, e congrega as pessoas, quando recita, dança e faz acrobacia. Ao atuar, distancia-se do plano existencial e simultaneamente marca com seu pertencimento à comunidade, recebendo dinheiro no instante da chula, definindo o vínculo da Folia com o mundo real.

Como o intérprete, ele pertence à comunidade que forma seu grupo, atua como o guardião, especialmente quando exerce a função de Mestre dos palhaços. Está presente e corresponde ao seu grupo, que o tem como porta-voz. Aceita entrar e sair dos estados de consciência, abrindo-se à criação do momento em seus improvisos e incorporações. Assemelhando-se aos espíritos dos ancestrais africanos, que encarnados nos mascarados das cerimônias dos mortos, transforma-se na leveza da volta à sua comunidade.

No entanto, além desta leitura, podemos pensar o palhaço da Folia a partir de uma outra base comum já apontada anteriormente, deflagrada na atuação do *performer*: a capacidade de êxtase que, através da eliminação das resistências do organismo, prepara o corpo para receber outras energias; e o transe propriamente dito que, numa espécie de adição, com ensaios e memorização, faz o *performer* transformar-se no outro. Parece-nos que estes processos originam-se dos comportamentos rituais observados nas cerimônias de preparação dos palhaços, antes de partir para a Jornada; e nas experiências relatadas por eles de como assumem a máscara e a função, orgulhando-se de seu papel e respeitando com devoção os mistérios da sua transformação.

Como vimos, o palhaço desempenha, na (re)criação de acontecimentos e de personagens, a projeção do passado que brinca no presente, abrindo com seu corpo as tensões e transformações anunciadas com a festa de nascimento do humano que se quer divino.

Permeando o êxtase, quando elimina resistências e obstáculos, considera-se um pagador de promessas, instrumento do sagrado e esvaziado de qualquer reivindicação individual. E atravessando o transe, transforma-se, através de ensaios, por meio de exercícios de memorização, “como se” fosse o outro – um outro mais genérico, que reconstitui a herança da tradição na comunidade.

Concluindo, estas questões remetem-nos ao conceito de performance que na segunda metade do século XX adquiriu conotações múltiplas, as quais vão além da referência mais usual sobre o atuar ou o desempenhar das ações dramáticas. Com a sua condição de instrumento teórico, estes conceitos possibilitam-nos um novo olhar sobre as artes, a vida social e política, afirmando a abertura para analisarmos a Folia de Reis encravada no contexto das expressões culturais e artísticas, das suas origens históricas até os dias atuais. No entender de Diana Taylor (2002), a memória é um fenômeno do presente, uma espécie de encenação atualizada de um evento que tem suas raízes no passado, e que através da performance torna-se memória coletiva.

Com a lente metodológica dos Estudos da Performance, observamos o palhaço da Folia de Reis, tomando como princípio a restauração de comportamentos ritualísticos e performáticos enquanto ação do presente. Este brincante, ativando um repertório de passos e danças, à margem do conhecimento codificado e sistematizado, remete-nos à necessária articulação entre o presente e o passado - no tempo e no espaço onde estas relações com o ambiente político, social e artístico acontecem, permitindo desenvolver as relações que estabeleceremos a seguir, ao focar a performance afro-americana.

I A Performance Afroamericana

Frigério (1992) define seis qualidades da performance artística afro-americana: 1) ela é multidimensional, ocorrendo em vários níveis sucessivos, a exemplo da capoeira, que funde os elementos luta, dança, música, jogo, canto, ritual, teatro, mímica; 2) ela tem uma

qualidade participativa. Público e *performer* se relacionam, construindo uma linha tênue entre o artista e a platéia; 3) ela é onipresente na vida cotidiana, isto é, não existe separação rígida entre situações de representação e a realidade; 4) ela é coloquial, estabelecendo-se na interação entre o solista e o coro, entre os tambores que devem dialogar, entre o solista e a resposta instrumental que realça suas frases, entre o dançarino e o tambor; 5) ela afirma o estilo pessoal, pois espera-se que o artista tenha um estilo próprio; 6) por fim, ela cumpre funções sociais - sendo possível destacar seu papel socializador e aglutinador, na medida em que estas performances são sempre realizadas pela comunidade.

É importante ressaltar que vários desses aspectos são comuns a muitas manifestações culturais de outras sociedades, mas na contribuição de Frigério é o conjunto dessas características que dá o sentido único da performance artística afro-americana, a qual deriva principalmente dos povos do Oeste e do Centro da África: Congo e Angola, pertencentes ao grupo lingüístico banto.

Em que medida podemos propor que a chula do palhaço da Folia de Reis seja estudada dentro desta caracterização de Frigério sobre a performance afro-americana? A par do que já desenvolvemos anteriormente, enfatizaremos três aspectos apontados em seus estudos, que nos remetem diretamente às atuações dos palhaços da Folia.

Em primeiro lugar, tudo o que foi dito sobre a multidimensionalidade da performance afro-americana: esta característica de interpenetrar, de fundir vários elementos é a principal marca das artes negras, que faz delas uma forma artística única, dando-lhe uma densidade peculiar. Essa performance simultânea que se observa nas diversas manifestações afro-americanas, e que aqui merece ser considerada, exemplifica-se especialmente com as religiões de origem africana, pois todas elas apresentam uma expressão fortemente vinculada entre a dança, a música, o canto, a mímica e outros elementos significativos. Essa característica multidimensional da performance artística afro-americana também distingue outras manifestações profanas como a rumba cubana, o carnaval baiano, o *candombe* uruguaio,

o *electric boogie* americano, o repertório gestual que acompanha as interações verbais negras, assim como as diversas lutas ou jogos, tal qual a capoeira no Brasil.

Muitos desses aspectos não só se expressam independentemente como uma forma artística, mas também constituem um todo simbólico diferenciado – “o todo que se consegue a partir da fusão de suas partes constitutivas e tem como resultado formas artísticas que são novas, diferentes do somatório das que a constituem” (Frigério, 1992:3). Este é precisamente o caso da Folia de Reis, que resulta da mistura de várias manifestações artísticas e da hibridização de heranças culturais.

A segunda qualidade da performance afro-americana apontada por Frigério é sua característica de participação, que está plenamente representada na relação entre os foliões e seu público. Assim como há uma interdependência entre as formas de expressão artística próprias das culturas afro-americanas, há também uma relação estreita entre público e *performer*. Eles se relacionam, construindo uma linha tênue entre quem faz e quem assiste, sendo possível entrever na forma participativa dos cantos e das batidas de palmas uma forma de interação que a assistência provoca e recebe dos artistas. Some-se a isso o fato que muitas dessas manifestações artísticas afro-americanas são desvinculadas de contextos religiosos ou profissionais, muitas vezes afirmando-se de forma espontânea, como uma festa, uma brincadeira popular.

Na observação que fizemos sobre a atuação do palhaço da Folia constatamos que os momentos mais centrais da sua apresentação são marcados por um uso do espaço, tipo semi-círculo ou circular - formato cênico que privilegia a interação entre todos, e que imprime à ação desenrolada um mesmo nível de plano espacial, ligado ao chão, sem barreiras de som e de altura, visíveis, e a céu aberto. Ao lado do palhaço organizam-se os foliões que tocam os instrumentos, dando-lhe o suporte musical. Em volta do palhaço dispõem-se os assistentes, que não se resumem em admirar, mas que por meio de palmas, sons e gestos incentivam

a presença do palhaço. Comentários, aplausos, gritos, interjeições, risos e desaprovações são assimilados pela performance que naquele instante incorpora todos esses elementos como material de criação. É a partir de um gesto de alguém (dos foliões ou do público) que o verso pode se reestruturar e imediatamente surgir em novo conteúdo ou direção temática.

A ubiqüidade na vida cotidiana, terceira característica da performance afro-americana, está presente na Folia de Reis. Assim como vimos anteriormente que não existem rígidas separações entre as formas artísticas, e também entre as performances e o público, não existe uma rígida separação entre situações de representação e da vida comum. O que torna possível pensar que cada pessoa é um *performer* em potencial, e que nas situações corriqueiras sempre há uma pequena performance se apresentando.

Para Frigério, essas questões relacionadas à teatralidade nas interações da vida cotidiana das populações afro-descendentes têm sido identificadas mas pouco analisadas. Denota-se a pertinência do estudo destas manifestações, hoje, na periferia das grandes cidades, como o Rio de Janeiro, quando será observada a sobrevivência de uma tradição – a perpetuação do gesto – e a incorporação de novos traços ou influências. Frigério aponta em suas pesquisas para uma textualidade “representativa” na vida cotidiana, a partir de sua experiência de jogar capoeira durante sua estadia em Salvador, Bahia. Era necessário algo mais que dominar a técnica corporal numa roda de capoeira, “algo próximo à vivência daquela sociedade onde se realizava a performance, e estar interagindo em vários níveis ao mesmo tempo” (Frigério, 1992:7). São muitos elementos da vida cotidiana que se tornam teatralizados ou performáticos, como o gingado e o modo de se expressar, a forma de se vestir e de falar - e que transmitem uma mensagem sobre o que se diz e sobre quem produz esses enunciados. Gerando estilos que afirmam a individualidade, moldam comportamentos e enfatizam valores subjacentes a estas manifestações, a exemplo de:

Como afirmei anteriormente, atividades cotidianas como certa forma de caminhar, a roupa que se usa e um sem-número de elementos adicionais (óculos, bonés, relógios e pulseiras) se transformam em fortes enunciados visuais que transmitem significados sobre o indivíduo. Isso se percebe claramente na importância da roupa e acessórios nos mundos do *hip hop* americano (Hager, 1984), do *black* Rio (Vianna, 1988), ou na importância que os jovens baianos dão ao que chamam de ‘o visual’. (Frigério, 1992:11)

Estes enunciados visuais, que ressaltam o estilo individual de muitos artistas afro-americanos, contribuem também para o entendimento das características comuns das culturas africanas e para explicar as semelhanças entre determinados aspectos das manifestações culturais dos afro-descendentes.

II O Estudo da Performance Afrobrasileira

No Brasil, as culturas africanas, submetidas ao regime escravocrata, foram forçadas a se tornar invisíveis, simbólica e socialmente, para sobreviver. Trezentos anos após a destruição da maior experiência de resistência dos africanos, que foi a República dos Palmares, e mais de cem anos depois da abolição da escravatura, muitas questões continuam atestando as restrições impostas pela sociedade escravocrata à cultura negra.

Neste contexto, entendemos que muitas dessas culturas restauraram comportamentos primordiais de suas etnias, motivando a oportunidade de serem percebidas especificamente no campo da representação. Aplicando aqui o conceito de Geertz (1978) sobre a existência de uma “produção simbólica” e de “um sistema de símbolos” que limitam os grupos e as sociedades, buscamos exatamente configurar o campo das representações referentes à dança e às formas dramáticas que o palhaço da Folia de Reis constrói, articulando-se enquanto performance afro-brasileira.

José Jorge de Carvalho (1996), estudando sobre comunidades formadas pelos negros escravos que fugiram do trabalho forçado e resistiram à recaptura pelas forças escravistas, aponta para vários níveis de isolamento cultural que cercearam a experiência histórica

do negro escravo no Brasil. Internamente, “nossa compreensão da influência comunitária negra tradicional - seja quilombola, escrava ou pós-abolição - é ainda muito dispersa e incompleta”. Além disto, informações sobre a escravidão negra nos outros países da América são escassas, privando-nos de um sentido histórico mais amplo.

O silêncio em relação à escravidão tornou-se uma condição para a vitalidade mítica das religiões afro-brasileiras tradicionais. A partir dos mitos religiosos afro-brasileiros, todas as manifestações que herdamos como cerimônias e festejos comemorativos trazem inscritos silêncio e sujeição, conflitantes até hoje com o som dos batuques.

A importância de se analisar estas evidentes contradições², a partir dos Estudos da Performance, reside em que, diferentemente das abordagens tradicionais, ela permite examinar o fenômeno da produção em si, e não apenas através dos materiais decorrentes como objetos de arte, textos, depoimentos e informações. A performance coloca o sentido da confrontação direta do vivido e oferece-nos um vasto campo de investigação, cobrindo os vazios e as rupturas dos comportamentos vivenciados, encenando o lembrado e o esquecido. Neste sentido, parecem-nos bastante reveladoras as formulações desenvolvidas sobre outra forma de representação devocional afro-brasileira, os Congados :

As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. (Martins, 2002:72)

Também sabemos que os africanos cultivavam suas diferenças étnicas, organizavam-se aprofundando laços raciais e identidades e tinham orgulho destas diferenças – como afirma João José Reis (1997). Este sentimento de pertencimento a uma nação funcionou no desenvolvimento das suas sociedades e afirmou a prática da solidariedade como fator de

² Amantino (2001), nos estudos sobre as formas de expressão das comunidades quilombolas negras, refere-se a danças que representam manifestações típicas do período colonial. Estas danças dramatizadas, parte dos autos encenados, apresentavam cenas do cotidiano daquelas comunidades, como disputas territoriais, conflitos entre índios, negros e outras questões limites da sociedade escravocrata. Simbolizam ainda momentos significativos como a coleta de alimentos, que eram consumidos festivamente em grupo, e a circulação de dinheiro, entre os brincantes e assistentes, que se aproximam das formas tradicionais da Folia.

coesão social. Provavelmente, estes espaços foram conquistados através da organização e manutenção das festas e solenidades, que se desenvolveram no âmbito deste sistema de crenças e garantias religiosas. É este sistema que nos permite compreender o palhaço da Folia e articular sua atuação com as expressões culturais e artísticas apresentadas nos festejos do Brasil como registros originais de resistências, memórias, representações (são bons exemplos a coroação do Rei e da Rainha do Congo, os reisados, as congadas e as embaixadas de cristãos contra os mouros). Vimos que estas formas de danças e teatralizações, com sentido ritualístico, seres encantados e mitológicos, com dramatizações de animais, recordam práticas sócio-culturais originais, relacionando-se intimamente com os fatos históricos e sociais da época colonial. Igualmente, se pensarmos o Brasil a partir da colonização dos portugueses e espanhóis, encontramos similaridades com outras experiências históricas da América.

Os Estudos da Performance aplicados à cultura afro-brasileira devem incluir a análise dos seus diversos elementos e componentes, mergulhar nas matrizes culturais africanas, apreendendo suas dinâmicas próprias - para então compreender a sua continuidade nas performances contemporâneas brasileiras.

Como compreender estas matrizes? Apontamos para as relevantes pesquisas que têm abordado as culturas afro-brasileiras, especialmente a partir dos anos 30, quando Salvador, na Bahia, surge como o centro desses estudos, com a fundação do Instituto Nina Rodrigues por Arthur Ramos e Edison Carneiro. Anteriormente, Nina Rodrigues, com seu livro *Os Africanos no Brasil*, publicado em 1935, estudara principalmente as contribuições das culturas então chamadas de “sudanesas”, em especial as Iorubá e Fon, provenientes da África Ocidental (Nigéria, Togo e República de Benin). Logo se realiza o “1º Congresso Afro-Brasileiro”, em Recife, 1934, organizado pelo antropólogo Gilberto Freyre, que acabara de publicar *Casa Grande e Senzala*, onde desenvolve teses fundamentais sobre a igualdade entre o branco, índio e o negro na formação do povo brasileiro. Em seguida, Édison Carneiro e Arthur Ramos organizam em Salvador, 1937, o “2º Congresso Afro-Brasileiro”, referendando as influências

sudanesas nas culturas africanas encontradas no Brasil. Esta tendência será compartilhada pelos estudos posteriores de relevantes pesquisadores, particularmente os franceses radicados no Brasil, como Roger Bastide e Pierre Verger.

Mas é a partir dos anos 70 que surgem as teses pioneiras sobre a origem banto nas manifestações da cultura popular no continente americano, fundamentais para o entendimento da performance afro-brasileira, considerando que nossas tradições estão permeadas das expressões culturais provenientes das culturas negras sub-saharianas. São elas: Winifred Vass, com o livro *Bantu Speaking Heritage of the United States* (1979), e Robert Farris Thompson, com ênfase nas pesquisas sobre as influências culturais africanas, em seus já citados livros *The Four Moments of the Sun* (1981), *Flash of the Spirit* (1984) e *Faces of the Gods* (1993).

Ligiéro (1998.b), pesquisando sobre Carmen Miranda e o ambiente carioca do samba entre os anos 30 e 40, procura aprofundar a análise sobre aquele contexto cultural, e leva-nos a entrever o percurso vivido por Carmen, quando se veste de baiana, ginga como uma cabrocha e transforma suas heranças portuguesas em algo muito mais próximo da África do que se poderia imaginar. Logo sua performance populariza-se, seu sucesso no rádio dá frutos - e ela se transforma em estrela maior no nascente mercado fonográfico, encarnando a “Pequena Notável”. Os estudos desenvolvidos sobre Carmen Miranda mostraram seu estilo, suas poses, seus adereços convertendo-se em produtos estilizados, populares, mas que na raiz puderam ser identificados como fundamentalmente derivados da cultura afro.

Thompson aponta para diversos tipos de dança-canto-percussão, criados a partir das comunidades negras, os quais, após sucessivas transformações, passaram a ser absorvidos imediatamente pela crescente indústria cultural, comercializando-se e transformando-se em símbolos nacionais. Podemos também ilustrar este fenômeno com outros exemplos das fronteiras afro-americanas: no Brasil, o “samba”, que na língua Quicongo quer dizer “dançar”

ou “implorar”; na Argentina, o “tango”, “festejar” em Quicongo; em Cuba, o “mambo”, que em Quicongo significa “resolver problemas”.

Ocasionalmente as constantes mutações e trocas que modelam as relações dessas culturas criam novos estilos que podem dificultar sua diferenciação. Percebemos no bojo dessas transformações o avanço das indústrias fonográficas, as trocas decorrentes das investidas comerciais entre os países e os estilos que se entrelaçam .

Neste processo, alguns grupos mantêm a cor e o sabor local das antigas tradições milenares africanas, enquanto outros abriram férteis trocas com outras etnias, misturando seus estilos próprios de batucar/dançar/cantar com elementos ocidentais. Em muitos casos, uma vez rotulados como produtos nacionais, esses estilos foram apropriados e manipulados por elites de descendência européia, deixando de ser reconhecidos como originários dessa ou daquela etnia africana. (Ligièro, 2003:19)

Como articular esse estudo à nossa observação sobre o palhaço da Folia de Reis? É possível que o processo de “embranquecimento”/europeização cultural também seja aplicável nesse caso?

Observamos que a maioria dos estudos sobre a Folia de Reis, uma das festas religiosas populares católicas, enfatiza suas origens européias. Autores como Araújo (1949), Brandão (1977), Moreira (1979), Porto (1982) e Frade (1997) são unânimes em definir a Folia de Reis como um ritual religioso cristão, que comemora a Jornada que os Reis Magos fizeram até Belém, em visita pelo nascimento de Jesus Cristo. Sobre as origens dos palhaços, a relação estabelecida em geral é que eles representam os soldados de Herodes, os quais, disfarçados, acompanhavam a viagem dos Magos, para encontrar e matar o Menino Jesus. Estas origens do comportamento do palhaço apontam na direção dos elementos da tradição do histrionismo dos bufões, que divertiam e informavam a população medieval. No entanto, alguns trabalhos como os de Monte-Mór (1992), pesquisando na Mangueira, e Chaves (2003), em Rio das Flores, estabelecem relações sugestivas para a existência de vínculos entre os palhaços e as representações simbólicas de Exu.

Para Ligiéro (2004), há uma ligação a ser estabelecida entre as performances do palhaço da Folia de Reis e a dos espíritos dos ancestrais representados pelos mascarados em várias etnias africanas. São tradições difundidas por toda a África Sub-sahariana, através de mascarados que, usando peças feitas de couro de animal, de metal ou madeira, incorporam espíritos das florestas e ancestrais das suas tribos. Eles se manifestam como acrobatas, dando saltos mortais, piruetas, correndo e interagindo com os participantes.

Um outro exemplo de mascarado que será legítimo mencionar aqui é o do espírito do Abakuá cubano, descendentes dos Ejagham da República dos Camarões e da Nigéria, que com figurinos e adereços apresenta-se muito próximo ao das formas mascaradas dos palhaços da Folia de Reis.

Neste momento, é pertinente tocarmos na dificuldade com que nos defrontamos hoje: lidar com padrões culturais africanos transmitidos oralmente, os quais, assimilados através de gerações, já são reconhecidos “oficialmente”, mas preferencialmente incluídos na noção genérica de “cultura nacional”, aceita enquanto resultado híbrido. O termo “afro-brasileiro” coloca a questão das origens das manifestações oriundas das culturas negras trazidas ao Brasil e carrega o sentido de reavaliação das contribuições sócio-culturais geradas pela população de afro-descendentes. Nesse olhar sobre a performance do palhaço da Folia de Reis, buscaremos estabelecer a relação que julgamos pertinente com os elementos culturais de raízes africanas.

Tomemos duas dentre as linhas de reflexão sobre a questão da vivência, ou do vivido, aplicadas à atuação do palhaço da Folia de Reis, que a performance pode nos indicar conforme exposto acima: primeiro, as formas de celebração das tradições afro-brasileiras nas procissões; segundo, a indissociabilidade da tríade “batucar-dançar-cantar”, nas formas expressivas africanas.

As performances processionais afro-brasileiras, segundo Ligiéro (2004), são importantes testemunhas da restauração dos comportamentos medievais europeus, mas seu significado vai além, enquanto fonte valiosa de material expressivo dos costumes

e tradições africanas. Rugendas, Debret, Martius, Spix, Agassis e Freyress, em meados do século XIX, confirmam essa herança através de um acervo pictográfico, onde registraram a progressiva invasão das formas africanas de celebração nas principais festas da cidade do Rio de Janeiro. Estes relatos davam conta de como estas contribuições eram surpreendentemente diferentes e exuberantes.

São numerosos os relatos, ainda no século XVII, das procissões da festa de Corpus Christi na Bahia, nas quais os mascarados africanos cantavam e dançavam. Outro exemplo significativo são as comemorações em homenagem ao primeiro bispo de Mariana, Minas Gerais, já em 1748, quando é descrito que os escravos negros vinham à cidade, “formados em duas alas, com bandeiras, tambores e instrumentos e cantos a seu modo”, conforme atestam as referências da época:

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

Provavelmente as formas devocionais dos africanos nos festejos e procissões católicas potencializavam o divertimento, a fantasia e o lazer. Mas não só: através da ênfase no elemento “batuque-dança-canto”, onde o transe e a fé os transformavam, persistiam as maneiras de sentir e manifestar as suas origens.

Comparativamente, a Folia de Reis tem um caráter processional, que se popularizou no Brasil em torno de grupos rituais, transitando no limite da religiosidade popular para comemorar a visita que os Reis Magos fizeram ao Menino Jesus. Deslocando-se à semelhança dos “brinquedos ambulatórios” de Mário de Andrade (1959), que percorrem as ruas, esse folguedo tem algo de quase litúrgico, com narrativas, cantos e danças dramáticas. Após os foliões cantarem as Profecias, vem o momento em que os palhaços dizem seus versos

e apresentam seus saltos e acrobacias. Em conjunto todos cantam, brincam e honram o divino, consagrando o presente daquela comunidade. Todos se envolvem no festejo em memória dos Reis sábios, que atravessaram fronteiras guiados por uma estrela - renovando-se na fé da profecia sobre a vinda do Salvador, que dividiria seu saber com o povo eleito.

No que esse ritual religioso aproxima-se das imagens das procissões descritas acima? Será possível creditar às tradições africanas essa forma tão arraigada de criar através do dançar, cantar e tocar?

Vejamos o sentido que o filósofo congolês K.K.Fu Kiau, em *Bulwa Meso, Master's Voice of Africa*, vol. I, inédito, encontra na sua cultura. O toque do atabaque é uma linguagem espiritual que se articula e o cantar é percebido como a interpretação dessa linguagem para a comunidade naquele instante mesmo em que se realiza. A inseparabilidade das palavras-chave da música e do divertimento, “batucar-cantar-dançar”, permite que o círculo social quebrado seja religado (*reiligare*), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos. E dançar seria a “aceitação das mensagens propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (*Kinenga*) da vida - além de constituir um sentido “amarrado” indivisível e que se completa como um *continuum*.

Contínuo movimento, performance que abrange em *continuum*, noites de Reis que varam a madrugada, resistência extraordinária: no Brasil do século XIX, também Rugendas (1989) se refere com admiração à capacidade que tinham os negros escravos de se recuperarem do dia intensivo de trabalho. E se espanta ao constatar que os “mais barulhentos prazeres produzem sobre o negro o mesmo efeito que o repouso”. Seu relato e desenhos documentaram as danças dos escravos africanos no Brasil em meados do séc XIX: o batuque, o lundu, a dança militar e a capoeira. Danças que estão nas origens das chulas dos palhaços das Folias de Reis - e que nas Jornadas apresentam-se inseparáveis.

A figura ambivalente do mascarado da Folia de Reis sugere que as festas populares no Brasil possam ser pensadas à luz da sua duplicidade, já que herdamos diversas manifestações comemorativas que, aparentemente a serviço dos costumes europeus, foram alimentadas pela sujeição dos escravos, em oposição ao som dos seus batuques. Assim um duplo sentido infiltra-se na base da sociedade que hoje festeja e expressa este conflito.

A lente metodológica da performance permite analisar eventos como comportamentos políticos, lutas ou questões étnicas, realizados ou reproduzidos cotidianamente na sociedade; ao entender o fenômeno das disjunções e resistências que percebemos através da performance afro-brasileira, essa visão sugere o seu alcance de instrumental epistemológico. Seguiremos na tarefa de dimensionar a dança do palhaço da Folia de Reis enquanto um fenômeno “real” e “construído”, que na prática junta historicamente o que foi separado e mantido como unidade, com discursos ontológicos e epistemológicos supostamente independentes (Taylor, 2002).

Assim, é nosso entendimento que as matrizes culturais africanas integram os fundamentos da dança do palhaço, que hoje pesquisamos tentando compreender o porquê do seu embranquecimento, tantas vezes afirmado. As celebrações dos negros nas procissões, o mascarado que tem parte com o Exu e o amarrado da sua dança, no verso e na música, são sinais da resistência e dos silêncios das culturas africanas encontrados na performance do palhaço da Folia brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1959.
 *Os cocos*. 3ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. Folia de Reis de Cunha. In: *Revista do Museu Paulista*, 3:413/464, 1949.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A Folia de Reis de Mossâmedes. In: *Cadernos de Folclore*, nº 20. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/ FUNARTE, 1977.
- CARVALHO, Jorge José. *O Quilombo do Rio das Rãs*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1996.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FRIGERIO, Alejandro. Artes Negras: uma perspectiva afrocêntrica. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 23, p. 175-190. Rio de Janeiro, Dezembro, 1992.
- FU-KIAU, Bunseki K.K. *Bulwa Meso, Master's Voice of Africa*, Vol. I, inédito.
 *Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo concept of time*. In: ADJAYE Joseph K. (ed). *Time in the black experience*. Westport and London: Greenwood Press, 1994.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- LIGIÉRO, José Luiz Coelho. A Performance do Samba. In: *O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Programa de Pós Graduação em Teatro, UNIRIO. Ano 8, nº 8, p.87-97. Rio de Janeiro, 2000 .
 Performances Procissionais Afro-Brasileiras. In: *O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Programa de Pós Graduação em Teatro, UNIRIO. Ano 11, nº12, p.84-98. Rio de Janeiro, 2003.
 *Malandro Divino*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.
 & Dandara. *Umbanda: Paz, liberdade e cura*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela & ARBEX, Márcia (Orgs). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. P.69-91. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG, 2002.
- MOREIRA, Yara. De Folia, de Reis, de Folia de Reis. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, vol. 3, nº 2, p. 123-154, 1979. Instituto de Artes / Universidade Federal de Goiás.
- PORTO, Guilherme. *As Folias de Reis no Sul de Minas*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1982.
- REIS, João José. Identidades e diversidades étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão. In: *Revista Tempo – Universidade Federal Fluminense*, vol.3. Rio de Janeiro: Relume-Dumará ,1997.
- RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- SCHECHNER, Richard . *El Teatro Ambientalista*. México: Árbol Editorial, [1973] 1988a.
 *Performance Theory*. New York, London: Routledge. [1977]1988b.
 *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.
 *Performance Studies: an introduction*. New York/London: Routledge, 2002.
- TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela & ARBEX, Márcia (Orgs). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. P. 13-45. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras / UFMG, 2002.
- THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy*. New York: Vintage Books, 1984.

- *Face of the Gods*. New York: Prestel, 1993.
- & CORNET, Joseph. *The Four Moments of the Sun*. Washington: National Gallery of Art, 1981.
- TINHORÃO, José Ramos. *As festas do Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TURNER, Victor. *The Ritual process: structure and anti-structure*. Ithaca: Cornell University, 1969.
- *From Ritual to Theater*. New York: Paj Publications, 1982.

DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS (NÃO EDITADAS)

- AMANTINO, Márcia. *O mundo das feras: índios e quilombolas no Sertão Oeste de Minas Gerais - séc. XVIII*. 2001. Tese de Doutorado em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CHAVES, Wagner Neves Diniz. *Na Jornada dos Santos Reis: uma etnografia da Folia de Reis do mestre Tachico*. 2003. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, apresentada ao Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- FRADE, Maria de Cásia Nascimento. *O Saber do Viver, redes sociais e transmissão do conhecimento*. 1997. Tese de Doutorado em Ciências Humanas, apresentada ao Departamento de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- LIGIÉRO, José Luiz Coelho. *Carmen Miranda : da cabeça aos pés*. 1998b. Tese de Doutorado em Estudos da Performance. New York University.
- MONTE-MÓR, Patrícia. *Hoje é o Dia do Santo Reis: Um estudo de cultura popular no Rio de Janeiro*. 1992. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social apresentada ao Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RIO DE JANEIRO, 18 DE FEVEREIRO DE 2010