

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

FLÁVIA ANDRESA OLIVEIRA DE MENEZES

ESPACIALIDADE E GESTUALIDADE:
a prática performativa dos caretas e dos *brinquedos* da *reisada*

São Luís
2008

FLÁVIA ANDRESA OLIVEIRA DE MENEZES

ESPACIALIDADE E GESTUALIDADE:
a prática performativa dos caretas e dos *brinquedos* da *reisada*

Monografia apresentada ao Curso de Educação Artística da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção de grau de licenciado em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª. Ms.^a Tânia Cristina Costa Ribeiro.

São Luís
2008

FLÁVIA ANDRESA OLIVEIRA DE MENEZES

ESPACIALIDADE E GESTUALIDADE:
a prática performativa dos caretas e dos *brinquedos* da *reisada*

Monografia apresentada ao Curso de Educação Artística da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do grau de licenciado em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas.

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA

Profª Tânia Cristina Costa Ribeiro (Orientadora)
Mestre em Ciências Sociais
Universidade Federal do Maranhão

Profª Arão Nogueira Paranaguá de Santana
Doutor em Artes
Universidade Federal do Maranhão

Profª Luis Antônio Pereira Freire
Universidade Federal do Maranhão

Menezes, Flávia Andresa Oliveira de

Espacialidade e gestualidade: a prática performativa dos caretas e dos brinquedos da reisada / Flávia Andresa Oliveira de Menezes. – São Luís, 2008.

115f.

Impresso por computador (Fotocópia).

Orientadora: Tânia Cristina C. Ribeiro.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de Educação Artística, 2008.

1. Reisada – Gestualidade 2. Reis Magos 3. Brincadeira I. Título

CDU 732.028.3: 398.332

À Deus e a São Pedro pela iluminação
dos caminhos

À Lenir Oliveira e toda família pelo
apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

Para que esse trabalho fosse concluído muitos foram os que contribuíram:

Em primeiro lugar à minha orientadora Tânia Cristina Ribeiro, pela paciência, empenho e envolvimento com o qual exerceu o direcionamento da construção deste trabalho, sem a qual este não seria metade do que hoje é.

À todos os professores do Departamento de Artes em especial a Arão Paranaguá, Luiz Pazzine, Ana Socorro Braga, Luís Antônio, novamente Tânia Ribeiro; e à Gisela Vasconcelos e Cássia Pires (ex-professoras), pela grande contribuição que deram para a minha formação acadêmica nas disciplinas cursadas respectivamente com cada um.

Aos colegas de disciplina, pelas contribuições durante as discussões.

Aos integrantes e ex-integrantes do Grupo ACAIA por toda construção de conhecimento vivenciada grupalmente, de forma corporal e intelectual, que aqui deixo representados por Mundinha Freitas, Silleny Gomes e Gelson Nogueira.

Aos integrantes da Reisada desde seu responsável Luís Domingues a todos os outros que concederam as entrevistas, fontes principais do conhecimento aqui sistematizado, que muito bem me acolheram, estando sempre dispostos aos diálogos.

À Jandir Gonçalves, que me mostrou o caminho a essa fonte tão rica de estudo e ao Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, na pessoa de sua ex-diretora Maria Michol Pinho de Carvalho, por ter possibilitado o acesso aos conhecimentos sobre cultura popular.

A Nini Beltrame, Tácito Borralho, Sandra Cordeiro e ao Grupo Casemiro Coco, pela ótima experiência no Encontro dos Elementos Aninados do BMB;

À minha mãe Lenir Pereira dos Santos Oliveira grande responsável pela minha vida e crescimentos pessoal, moral e intelectual, pelo seu apoio constante e a Laura e Lila Pereira e Eduardo Menezes;

Ao meu pai José de Ribamar Machado de Menezes, pelo incentivo e cobrança, com sua célebre frase: “quando é que a monografia sai?”;

Ao meu padrinho Antônio Santos e à todos os meu familiares pelo respeito que é mútuo;

Ao meu namorado Rodrigo Maia pelo companheirismo constante, incentivo e ajuda que foi fundamental;

Às “Flores de Laranjeira”, Josinelma Rolande, Elisabeth Serra, Alice Lima e Milena Silva, que me acompanharam semanalmente neste processo.

À minha grande companheira de devaneios pela escrita acadêmica, dentre outras atividades, Clícia Adriana Abreu Gomes (M.M), com a qual pude aprender muito durante toda a pesquisa monográfica, bem como pelos aprendizados anteriores

Às minhas amigas e amigos, sempre presentes e com uma palavra de incentivo, em especial, Fabiana Oliveira, Joselma Rangel, Josiane de Jesus, Cleudiane, Carol Aragão, Elisene Mattos, Eloy Barbosa, Edyene, Diego Bogéa, Hosangela Souza, Odara Freitas, Washigton, Michelli Parodi, Jorge, Anderson Pinheiro, Leandro Lago, ao amigo indireto Eduardo Gaspar e todos os que não citei, mas que estão aqui representados.

“Quando uma ciência natural faz progressos, ela nunca o faz no sentido do concreto, e sempre os faz no sentido do desconhecido”.

Marcel Mauss

RESUMO

Através de estudo sobre a *reisada* de Nazaré do Bruno, brincadeira do ciclo natalino. Faz um estudo eucinéutico e coreológico da gestualidade e da movimentação espacial dos *brinquedos* da *reisada* e destaca a forma como tais elementos são aprendidos. Aborda elementos históricos a respeito do culto aos reis magos, na Europa da Idade Média, posteriormente focando a Península Ibérica e o Brasil, dando enfoque as concepções dos participantes que residem no Povoado Nazaré do Bruno. Descreve a brincadeira situando seu período de acontecimento, a forma como acontece e os motivos que levam os indivíduos a dela participar. Deixa registro sobre a brincadeira e se caracteriza como contribuição para a corrente de estudo da etnocenologia.

Palavras-chave: *Reisada*. Reis Magos. Brincadeira. Espaço. Gesto.

RÉSUMÉ

À travers l'étude sur la *reisada* de Nazaré du Bruno, jouer du cycle natalino, fait un abordage à niveau eucinético et coreológico de gestualidade et de du mouvement spatial des jouets de ce jouer et détache la forme comme tels éléments sont appris. Il discours sur des éléments historiques concernant le culte aux rois Mages, en Europe de l'Âge Moyen, ultérieurement en focalisant la Péninsule Ibérique et le Brésil, en donnant a détaché les conceptions des participants qui habitent au Ville Nazaré du Bruno. Décrit le jouer en plaçant sa période, la forme comme il développe sa structure scénique et les raisons qui motivent les personnes pour décider participer. Laisse registre sur le jouer et se caractérise comme contribution pour l'étude de l'etnocenologia.

Mots-clef: Rois Mages. *Reisada*. Jouer. Pratique Espace. Geste

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	p
Ilustração 1 - Cruzeiros no Monte Carvalho	28
Figura 1 - Cruzeiro.....	30
Figura 2 - Igreja Nossa Senhora de Nazaré	31
Figura 3 - Busto de Zé Bruno	31
Figura 4 - Mestre Zé Bruno	32
Figura 5 - Pessoas enfeitando com balões o salão de umbanda.....	49
Figura 6 - Filha do responsável pela <i>reisada</i> confeccionado enfeite	49
Figura 7 - Mulheres retocando o couro e a barra do boi.	49
Figura 8 - “Palhas” expostas ao sol.	49
Figura 9 - Grupo em frente ao altar	50
Figura 10 - Procissão.....	50
Figura 11 - Chegada na igreja.	50
Figura 12 - Os quatro caretas	52
Figura 13 - Grupo chegando à porta.	53
Figura 14 - Burrinha.....	56
Figura 15 - Boi.....	60
Figura 16 A - Cabeça do Peão girando	62
Figura 16 B - Peão	63
Figura 17 - Babau.....	65
Figura 18 - Foto do interior do pequeno oratório	70
Figura 19 - Caretas e a Bandeira da <i>Reisada</i>	70
Figura 20 - “Mulher que carrega o santo”	74
Figura 21 - Partitura eucinéctica da burrinha e dos caretas	80
Ilustração 2 - Mapa coreológico da entrada da burrinha e do seu posicionamento.	80
Figura 22 - Modificação na estrutura coreológica.....	82
Figura 23 - Partituras eucinécticas do boi.....	83
Ilustração 3 - Variação no posicionamento coreológica dos brincantes	84
Figura 24 - Matriz coreológica e partitura eucinéctica.....	85
Figura 25 - Posicionamento coreológico Babau e Caretas	86

SUMÁRIO

	p.
INTRODUÇÃO	12
1. CAMINHO METODOLÓGICO	17
1.1 Sobre o local onde acontece a pesquisa.....	25
2. BUSCA DOS REFERENCIAIS HISTÓRICOS: ONDE ESTÃO AS RAÍZES DO CULTO AOS REIS MAGOS?	34
2.1 “Et nunc euntes dicete quia natus este”	34
2.2 Passando pela Península Ibérica	37
2.3 Destino: Brasil; última parada: Nazaré do Bruno	38
3. O OBJETO DE PESQUISA EM QUESTÃO: Como acontece a Reisada?	42
3.1 Identificando outras características da brincadeira com seus antecedentes históricos	42
3.2 O período de acontecimento da <i>reisada</i> e o trajeto da <i>jornada</i>	46
3.3 A <i>Brincadeira</i>	51
3.4 Motivos de entrada e permanência e as relações desenvolvidas entre os envolvidos com a <i>reisada</i>	66
4. ESPACIALIDADE E GESTUALIDADE: a prática performativa dos caretas e dos <i>brinquedos</i> da <i>reisada</i>	76
4.1 O Espaço influenciado pelas “Práticas Performativas”: dinâmicas de movimentação	79
4.1.1 A <i>Burrinha</i>	79
4.1.2 O <i>Boi</i>	82
4.1.3 <i>Peão</i>	84
4.1.4 <i>Babau</i>	86
4.1.5 <i>Os caretas</i>	88
4.2 Sobre o aprendizado e uma regra bem interessante	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS	95
APÊNDICES	99

INTRODUÇÃO

Indivíduos de diferentes condições econômicas estão envolvidos com fazeres múltiplos, nos quais exploram suas habilidades corporais em diversos momentos da vida cotidiana, seja no lazer, no esporte, nas artes, dentre outros. No entanto, é importante salientar que em geral esses fazeres acontecem em um dado espaço, onde se desenvolvem gestos e movimentações específicas para a sua execução.

Tratando dos temas espaço, movimento e gesto, conceitos com os quais tive contato durante os estudos acadêmicos na minha formação em Educação Artística na habilitação Artes Cênicas, surgiu o interesse em identificar estes elementos na atuação dos participantes da manifestação conhecida como *reisada*, (uma expressão cênica não-acadêmica), que ocorre no povoado Nazaré do Bruno, localizado em Caxias, município do Maranhão. Tal estudo resultou na elaboração deste trabalho monográfico.

Antes de chegar ao objeto de estudo apresentado e para esclarecer as razões desta escolha, cabe retomar alguns fatos passados. O meu primeiro contato com o que ficou conhecido por “Reisado de Caretas” deu-se em 1998 quando ainda iniciava os estudos secundaristas e passei a trabalhar com bolsa de auxílio estudantil para exercer a função de monitora do circuito de exposições do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, hoje intitulado Casa da FÉsta¹, onde um dos espaços expositivos continha materiais específicos deste folguedo.

Neste período, tinha-se notícia de apenas uma publicação a respeito desta brincadeira, intitulada “Festa do Reisado em Caxias”, datada de 1977, de autoria de José Ribamar Guimarães Corrêa, que faz uma descrição, destacando dentre outros aspectos, o período de acontecimento, alguns personagens e os instrumentos musicais utilizados na brincadeira. Isso mostra a escassez de informações bibliográficas sobre o assunto, implicando em certa limitação na aquisição de conhecimentos acerca de tal manifestação popular. Foi necessário então recorrer a outras fontes de informação, tais como relatos orais feitos por funcionários da instituição, a citar Jandir Gonçalves e Lenir Oliveira, que já haviam observado a brincadeira anteriormente.

Ao concluir o estudo secundarista, encerrou o contrato de estágio. Porém, o ingresso na universidade possibilitou o meu retorno ao trabalho de monitoria na mesma

¹ A escrita é esta, o termo une Fé e Festa, por isso o uso das duas primeiras letras em caixa alto, e do acento agudo: FÉsta.

instituição, sob a condição de estágio extra-curricular. Neste momento o Museu já havia se expandido e a exposição fora dividida entre mais dois prédios, com acervos temáticos, nos quais estagiei primeiramente, para depois voltar ao prédio onde se encontrava a exposição relacionada aos Caretas.

O quadro de informações ainda era o mesmo, e assim, logo cogitei o tema como possível foco de estudo monográfico, intenção reafirmada com a oportunidade de observar Grupos de Caretas durante apresentações em programações de natal do órgão já citado.

Em 2003, 2004 e 2006, nos meses de dezembro e janeiro, pude ver outros grupos de Caretas, tanto em apresentações em São Luís, no Centro de Cultura, como nos locais sedes, a citar no município de Caxias e em Nazaré do Bruno² e em Caraíbas, povoado de São João do Sóter. Considerando as especificidades de cada grupo e a necessária delimitação temática própria de um trabalho monográfico, mantive em foco apenas um dos grupos observados: a reisada de Luis Domingues, do povoado Nazaré do Bruno.

A escolha deste grupo se deu a partir de novas visitas que fiz à comunidade, na qual tive maior contato com seus moradores e com o organizador e outros participantes da brincadeira. Estas primeiras observações e alguns relatos obtidos junto a esses informantes já se configuraram como fontes de familiarização com a brincadeira. Uma singularidade já observada foi o fato de neste povoado o folguedo ser conhecido também como Boi de Reis, enquanto nas outras é conhecida por Careta³.

Definido o objeto empírico, cabia ainda definir a metodologia a ser empregada. A escolha do espaço, da movimentação e do gesto se deu pela oportunidade que tive de participar do ACAIA – Grupo de Estudos e Práticas Corporais, no qual eu e os outros integrantes tínhamos como parte das atividades a criação e reflexão sobre os nossos gestos e movimentos. Assim, porque não fazer o mesmo com a reisada, já que não identificamos a existência dessa abordagem sobre o grupo selecionado, nem sobre outro reisado no Maranhão?

Desta forma, dei início às investigações conceituais e à delimitação do direcionamento a ser dado nas entrevistas e observações da brincadeira. Alguns capítulos trazem temáticas cujo objetivo é deixar o leitor mais familiarizado com a manifestação, e assim aproximá-lo do objetivo do trabalho, que é o estudo do espaço, da movimentação e dos gestos. A monografia apresenta então 4 (quatro) capítulos.

² Temos notícias de grupos de Caretas nos municípios de São João do Sóter, Vargem Grande, Timon, etc. Ver quadro em apêndice.

³ Existem ainda outras formas de se referir ao folguedo, como por exemplo: Reisado.

O primeiro capítulo intitula-se “Caminho metodológico”, e tem por objetivo delimitar os procedimentos técnicos de busca ao objeto empírico, bem como o panorama conceitual adotado. Há ainda o sub-tópico intitulado “Sobre o local onde acontece a pesquisa”, em que discorro sobre a formação do povoado Nazaré do Bruno, onde reside o responsável pela brincadeira, sendo também o local de início e de encerramento da reisada. O intuito é apresentar ao leitor o espaço onde acontece o ponto de partida e o encerramento da manifestação.

No segundo capítulo, denominado “Busca dos referenciais históricos: onde estão as raízes do culto aos Reis Magos?” fiz um resgate histórico, com o enfoque inicial na Europa medieval, devido à grande expressividade de seu teatro religioso, dando destaque a alguns dos elementos que se relacionam a estrutura dramática das encenações. Na *brincadeira* em estudo, como em tantas outras, encontra-se o caráter sacro, não só devido ao período em que se realiza a reisada (que é o ciclo natalino, 25 de dezembro a 06 de janeiro), mas também pelo fator motivador de sua ocorrência: a promessa. A relação de compromisso com o sagrado é revelada pela devoção dos participantes aos “Santos Reis”, conforme a afirmação de Oswald Barroso (2000, p. 93-94):

A concepção sagrada do universo está inscrita ainda no caráter devocional e de missão dos folguedos populares (...) E por ser sagrada, essa brincadeira abençoada é encarada como um dever, uma missão obrigatória que deve ser cumprida pelo devoto com todo empenho até o fim da vida.

Considerando que as relações com o plano celeste se dão de uma forma pactual, o rompimento implicaria em uma “dívida” com o santo.

Ainda no capítulo de resgate histórico, além do período já citado, em outro tópico intitulado “Passando pela Península Ibérica” destaquei as semelhanças entre determinadas manifestações inseridas no contexto de Portugal, e de certa forma também da Espanha, e outras daqui do Brasil, mas especificamente a reisada de Nazaré do Bruno, devido ao processo de colonização portuguesa sobre o Brasil, que durante este período vivenciou diversas trocas culturais, não só devido à relação imediata com este país, mas também com outros, que por aqui passaram (e ainda passam).

Direcionando o olhar às festas e fazeres ligados à religiosidade popular, foi a partir da afirmação de Edson Carneiro, quando este se referiu às “Folias do Divino” e aos “Reis do Congo”, afirmando que ambos vieram de Portugal e representam os “setores branco e negro, respectivamente, da população” (CARNEIRO, 1982, p.85), afirmando ainda que existem influências vindas de pontos distintos, pude então perceber claramente aquela

consideração sobre as trocas culturais. Desta forma, acrescento que Carneiro, enquadra essas manifestações na “lúdica popular brasileira”, que abrange, é claro, uma série de expressões de caráter festivo, popular, dentre outros. Portanto, no terceiro tópico deste capítulo, intitulado “Destino: Brasil; última parada: Nazaré do Bruno”, as atenções se voltaram para a manifestação no Brasil, onde essas influências se difundem e ganham traços característicos em cada localidade em que se instalam, e vão se remodelando com o repasse da tradição oral e com a observação, adquirindo suas formas atuais e assim construindo o que mais tarde Oswald Barroso (2000) chama de “tradição cênica popular brasileira”. Por fim, neste tópico o olhar também foi direcionado às concepções dos próprios brincantes sobre a reisada estudada, acerca da trajetória da *brincadeira*.

Para o terceiro capítulo coube descrever a brincadeira estudada. Intitulei-o: “O objeto de pesquisa em questão: sobre como acontece a *reisada*”. No primeiro tópico o objetivo foi de reafirmar que existem elementos comuns entre o fazer cênico da Idade Média e o fazer dos brincantes da reisada de Nazaré do Bruno, justificando a necessidade do resgate histórico. Destaquei alguns dos que pude perceber a partir das leituras teóricas e da observação em campo. No segundo tópico tratei do período de acontecimento dessa *reisada* e o trajeto que o grupo faz para se apresentar nas portas das casas em outras localidades. No terceiro tópico descrevi a forma como se desenvolve a apresentação, dando destaque aos nomes e à caracterização dos caretas e dos *brinquedos* (os personagens), às suas músicas, e no último tópico falei sobre os motivos que levam as pessoas a participarem da brincadeira, o que julguei ser importante, pois sem essas pessoas e seus motivos possivelmente a brincadeira não existiria.

Por fim, no quarto capítulo, “Espacialidade e gestualidade: a prática performativa dos caretas e dos *brinquedos* da *reisada*”, cheguei às considerações específicas sobre os movimentos, gestos e espaço, descrevendo as movimentações registradas, em seu nível conjunto e individual, dando destaque à atuação de cada *brinquedo* e dos caretas.

Para dar conta desses objetivos, unindo-os em único estudo, respaldei-me nas considerações da etnocenologia que, segundo Bião (1999, p. 58 apud Chérif Khaznadam):

(...) estuda, documenta e analisa as formas de expressão espetaculares dos povos, quer dizer, as manifestações que são fruto de uma elaboração de uma premeditação, de uma memória coletiva, e as que são atos ponderados e repetidos, seguindo regras estabelecidas.

Tal proposição possibilitou o enquadramento do estudo em uma linha teórica específica. Obtive informação sobre a sua existência da etnocenologia através da prof^a Cássia Pires, durante uma conversa sobre a execução desta pesquisa, o que ajudou muito, pois assim pude inserir meu estudo monográfico em uma área interdisciplinar e assim fazer uma ligação entre as abordagens antropológicas e as artísticas.

Os referenciais teóricos mais expressivos adotados por mim foram:

Para as questões voltadas à metodologia, utilizei como base teórica Ceres Vítora, o que auxiliou no esclarecimento dos procedimentos de coleta e tratamento do material empírico. Sobre os aspectos históricos, os trabalhos de Margot Bertold, Paul Bourcier e Afonso Furtado da Silva foram fundamentais para a abordagem de questões voltadas à área da dança e do teatro, e aos aspectos do culto aos Reis Magos no mundo.

As discussões de Marcel Mauss ampararam a abordagem sobre a dádiva e as técnicas corporais. Patrice Pavis, Rudolf Laban e Kênia Kemp, auxiliaram nas definições conceituais sobre espaço, na busca dos termos para descrever o movimento corporal e da identidade do corpo, e Ana Claudia Oliveira, Ana Maria Amaral, Milton de Andrade e Samuel Petry, no esclarecimento de conceitos como gestualidade, animação, coreologia e eucinéica.

1. CAMINHO METODOLÓGICO

O objetivo deste capítulo é explicitar os caminhos percorridos para chegar à produção textual, identificando os procedimentos usados na pesquisa de campo, no tratamento dos dados e a sua transformação em texto. Primeiro identificou-se em que correntes de produção textual este trabalho melhor se enquadraria e selecionou-se o referencial adotado, que foi o do método da pesquisa qualitativa⁴, com o qual se pôde fazer uma ponte com o método histórico-antropológico, que tem como proposta captar “os aspectos específicos dos dados e acontecimentos no contexto em que acontecem” (CHIZZOTTI, 2005, p.79), para depois partir para o cruzamento entre os dados etnográficos⁵ e os de diversas fontes bibliográficas consultadas. Tais propostas de estudo foram complementadas pelo conceito de “Análise-reconstituição” (PAVIS, 2005), que se fez importante por ser fruto de estudo específico da área das artes, e que segundo o seu autor centra-se “no estudo do contexto da representação, a questão sendo, pois, conhecer a natureza e a extensão desse contexto” (Ibid., pág. 7). Assim encontrou-se um elo entre a pesquisa antropológica e a pesquisa em artes cênicas, neste caso fazendo uso dos pressupostos da etnocenologia⁶.

Para a coleta do material etnográfico, usou-se elementos que Víctora (2000, p.54) identifica como sendo os "três tipos de dados: registros escritos, observacionais e discursivos, os quais são complementares e podem ser usados na triangulação de informações". Para os primeiros, os dados bibliográficos, fez-se seleção de literatura própria da área da “antropologia”, “folclore”, “artes cênicas”, “etnocenologia” e demais áreas que se tornaram relevantes no decorrer da pesquisa, como por exemplo, a do “teatro animação” e “gênero”. A abordagem de tais referenciais foi útil no esclarecimento e na escolha de determinadas visões sobre alguns conceitos, dentre eles os de “tradição”, “espaço”, “espetáculo”, “performance”, “jogo”, “gesto”, “animação”, bem como para contextualizar historicamente manifestações outras que possuam relação com a estudada.

⁴ "métodos qualitativos de pesquisa (...) basicamente úteis para quem busca entender o contexto onde algum fenômeno ocorre. Assim sendo permitem a observação de vários elementos simultaneamente em um pequeno grupo" (VÍCTORA, 200, p. 37)

⁵ Entende-se por etnografia a “descrição dos processos e das situações em que estão envolvidas pessoas singulares” (BEAUD; WEBER, 2007, p. 199).

⁶ De acordo com Khaznadar (1997, in: BIÃO, 1999, p. 58): “A etnocenologia estuda, documenta e analisa as formas de expressões espetaculares dos povos, quer dizer, as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo (...). As formas espetaculares que entram no campo da etnocenologia são aquelas que são próprias de um povo, que são expressão particular de sua cultura, que não pertencem ao sistema codificado do teatro tradicional”

Coletou-se materiais nas *visitas* às bibliotecas “Roldão Lima” do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, Central e Setorial da UFMA, e à Biblioteca Pública de Fortaleza, esta última por ocasião do Congresso Brasileiro de Folclore, evento em que foi possível o contato com o pesquisador de Reisado Oswald Barroso e também a aquisição de um livro que enfoca aspectos históricos do culto aos Reis Magos em suas diversas formas, e muitos referências bibliográficos que tratam do tema, o qual foi uma importante fonte de informação para o estudo. No Congresso, pôde-se perceber como andam as pesquisas sobre as manifestações populares e quais olhares estão sendo aplicados, bem como estabelecer algumas relações de semelhança e disparidade entre os estudos que focavam temáticas semelhantes, porém, não encontramos nenhum trabalho que fizesse o mesmo estudo que esta monografia propõe. Os grupos de trabalho e palestras vivenciados serviram para abrir algumas questões e para encorajar a execução desta pesquisa.

Para os dados observacionais e discursivos fez-se necessária a ida ao local onde acontece o evento pesquisado, a fim de observar, interagir com os envolvidos e registrar as atividades. Esse procedimento se encaixa nos pressupostos da pesquisa etnográfica, que tem “como base a idéia de que os comportamentos humanos só podem ser devidamente compreendidos e explicados se tomarmos como referência o contexto social onde eles atuam (...) que nos conduz ao ponto de vista do nativo”⁷ (VÍCTORA, 2000, p.53), o que é feito a partir da presença *in loco* do pesquisador, que, nesse trabalho, ocorreu entre os dias 06 e 07 de janeiro de 2007 e 05, 06 e 07 de janeiro de 2008.

Dentre os métodos de “coleta de dados” (Ibid., p.61) usou-se a “observação participante”⁸ da “manifestação espetacular”⁹ em seu local de acontecimento, e entrevistas com pessoas ligadas ao grupo pesquisado. O uso da observação participante se justifica porque a “observação na pesquisa qualitativa não é uma observação comum, mas voltada para a descrição de uma problemática” (Ibid., p. 62). Como nesta pesquisa o nosso enfoque é o movimento, o espaço e o gesto, a observação (e o registro em audiovisual) se fez fundamental

⁷ O ponto de vista do Nativo à qual a autora se refere é explicado quando a mesma coloca “*O espírito do nativo*, segundo Malinowisk, são os pontos de vista opiniões expressas, os ideais, os motivos e os sentimentos que impulsionam o indivíduo a ação” (VÍCTORA, 2000, p.54).

⁸ “Observação participante pode ser definida como: ‘processo pelo qual mantém-se a presença do observador numa situação social com a finalidade de realizar uma observação científica. O observador está em relação face-a-face com os observados e, ao participar da vida deles no seu cotidiano natural, colhe os dados. Assim o observador é parte do contexto sob observação, ao mesmo tempo, modificando e sendo modificado por este contexto”. (VÍCTORA, 2000, p64, apud Schwartz & Schwartz, apud Cicourel, 1990, p.89)

⁹ Termo retirado da etnocologia, pois assim esta trata os eventos sociais de diversas ordens, inserindo também, segundo César Huapaya (S.l.: s.n) conceito de “práticas performativas” (candomblé, congo, boi, etc) x “artes performativas” (teatro, dança etc.).

para que fosse possível descrever e compreender a dinâmica de encenação da *brincadeira* estudada.

Sobre as entrevistas realizadas, estas foram “semi-estruturadas com roteiro definido” e de caráter “mais ou menos formal” (Ibid., p.65), e foram importantes para que se fizesse o cruzamento entre as observações do pesquisador e o ponto de vista dos envolvidos com a manifestação.

Algumas visitas à comunidade em estudo já haviam sido realizadas nos anos de 2003 e 2006 (as quais não se pode especificar a data, mas provavelmente se deram nos meses de dezembro ou janeiro e duraram cerca de dois dias cada), quando foi possível aplicar a observação da “materialidade do espetáculo” (PAVIS, 2005, p. 14), ou seja, presenciar as apresentações e perceber as seqüências de entrada e saída dos personagens envolvidos e seus gestos, e movimentações individuais e em grupo, “sem pressa em reduzir a representação a seus signos” (Ibid.). Tal postura científica teve como objetivo inicial a familiarização com o objeto de estudo, a observação de comportamentos e a assimilação de terminologias específicas deste universo, sem grande preocupação com o estabelecimento de relações com teorias relativas ao estudo do espaço e do gesto, para que, nas visitas posteriores, com a observação mais apurada, se pudesse conduzir de forma mais objetiva as entrevistas, e assim recolher relatos que tocassem diretamente nos pontos de interesse do estudo.

Durante a estada no povoado nos períodos já especificados, executou-se o registro em áudio das entrevistas com os brincantes, bem como de algumas apresentações, em fitas micro cassete e gravação digital, o registro visual através da fotografia e em áudio-visual através da filmagem. A gravação em vídeo foi feita em dois momentos: em 2007 e em 2008, para que também se pudesse estabelecer relação entre as movimentações nos dois anos e assim, perceber, de forma geral e específica, se há uma “partitura” ou uma “matriz corporal” que possa ser percebida visualmente ou não.

Os entrevistados foram selecionados levando-se em consideração sua disponibilidade de tempo, vontade de ceder um depoimento, e participação direta na *Reisada*. O roteiro de perguntas foi semi-aberto, pois apesar de já haver uma noção dos dados que se objetivava recolher em campo, sabia-se da possibilidade de aprofundamento sobre determinado aspecto com um entrevistado X, a exemplo, ou pela não obrigatoriedade de fazer determinados questionamentos a um entrevistado Y.

O período em que foram realizadas as entrevistas foi o mesmo em que se observou a brincadeira (entrevistava-se durante o dia e observava-se a brincadeira à noite), visto os grandes custos que a viagem de pesquisa exigia. Caxias situa-se ao leste do

Maranhão, a cerca de 360 km da capital e para ir ao povoado onde fica a sede do grupo em estudo gastam-se cerca 2 (duas) horas, em transporte por vezes precário. Outro fator é que até o período em que se fez a pesquisa não existiam hospedarias, tendo-se que ficar instalado na casa de pessoas já conhecidas, e como estas sobrevivem de aposentadorias e o comércio de alimentos na localidade é escasso, tornava-se complicado a permanência por um longo período.

Algumas das preocupações constantes durante a realização das entrevistas foram: o que motiva essas pessoas a participarem da *reisada*? Que força maior as faz permanecer *rente*¹⁰ todos os anos? Tais questionamentos se originaram pela consciência de que aquelas pessoas percorrem um longo trajeto durante os dias de *jornada*, nos quais passam a noite andando e brincando, e pouco descansam durante o dia, fato importante para que se possa compreender certos fatores que possibilitam que esta *brincadeira* se mantenha viva.

A orientadora deste trabalho conduziu o tratamento das entrevistas, utilizando a transcrição integral dos depoimentos, com grafia fiel à forma falada e quando usadas citações das falas, tendo cuidado em na primeira vez que aparecer o nome de um entrevistado, colocar entre parênteses a idade e o local de residência ou nascimento dos mesmos; e o uso de interrogações entre colchetes ao lado das palavras ou expressões não compreendidas o que aconteceu algumas vezes devido ao linguajar de cada um dos interlocutores, pois às vezes a intensidade da voz ficava muito baixa, ou falavam as palavras rapidamente.

Apesar de haverem algumas palavras incompreensíveis, estas não foram em número que afetasse o entendimento do que o entrevistado falou, visto a boa qualidade das gravações.

Deu-se preferência em realizar as entrevistas dentro da casa onde todos estavam, ou na porta da rua, e em geral as pessoas próximas contribuía com seu silêncio e ao mesmo tempo atenção ao que o outro dizia.

Depois de transcrever as entrevistas, identificou-se as temáticas abordadas em cada uma delas, fez-se uma tabela para maior percepção de quantas pessoas tocaram em um mesmo assunto, e em seguida, aproximou-se os que tinham familiaridade ou completavam-se, tendo-se como resultado um organograma, onde pode-se definir os pontos para a construção de alguns textos.

O cruzamento das entrevistas foi importante para que se definissem alguns termos “êmicos”, que em geral foram grafados em itálico, e que se referem ao “conhecimento próprio

¹⁰ Termo utilizado por vários entrevistados para descrever o ato de se fazer presente, junto.

do indivíduo pertencente a uma cultura determinada, expresso na lógica interna do seu sistema de conhecimento. (VÍCTORA, 2000, p.37. nota de rodapé). Assim apropriou-se de determinadas expressões, a citar:

Jornada: pra dirigir-se ao percurso que o grupo faz se apresentando nas localidades;

Visita: para falar sobre o ato de chegar à casa onde o grupo foi se apresentar (brincar);

Brinquedo ou *passos*: para referir-se aos personagens;

Brincar: ao ato de estar em cena.

Brincadeira: refere-se ao grupo e à própria apresentação.

Reisada: como se referem à *brincadeira*, diferente de outras localidades e estudiosos, que usam o termo no masculino, *reisado*.

Adotou-se também o uso de palavras com iniciais maiúsculas quando referir-se a um dos brinquedos ou ao nome dos caretas, por exemplo: Careta Velho, Tapioca, Macambira, Mucunzá, Miudinho, Peão, Babau, Burrinha e Boi e palavras com iniciais minúsculas quando englobasse o sentido de grupo, como: *caretas*, *brinquedos* ou *passos*. E por fim referiu-se ao responsável pela *reisada* como Luís Domingues, pois é assim que é conhecido por todos, apesar de seu nome ser Luís Francisco dos Santos. Também se optou por colocar o nome dos entrevistados ao usar suas falas, com o fim de valorizar e reconhecer a importância das afirmações obtidas.

Durante esse período de recolhimento de dados, acumulou-se o total de:

ANO	ÁUDIO	VÍDEO	FOTOS	TEMPO
2004	1 (uma) – gravação em fita mini-cassete.	-	-	Cerca de 30 min.
2007	16 (dezesesseis) – gravações digitais.	2 (duas) – gravações em fita VHS C.	390 (trezentas e noventa) – imagens digitais.	Áudio – 4h 02min 37seg Vídeo – 1h 34min
2008	26 (vinte e seis) – gravações digitais.	1 (uma) – gravação em fita VHS C.	230 (duzentas e trinta) – imagens digitais.	Áudio – 07h 21min 54seg Vídeo – 36 min

Cabe destacar que o material em vídeo colhido nos dois anos se refere ao momento da última *brincadeira*, o dia da morte dos *passos*. Isto explica-se pela possibilidade de uso de energia elétrica, uma vez que a câmera usada necessitava desta alimentação para funcionar de forma a servir como um parâmetro de um mesmo momento para a análise das

movimentações e gestos. Ainda foram presenciadas outras *brincadeiras*, que se realizaram no dia anterior ao da morte.

Observa-se no quadro uma queda nos registros, isso se deu porque em 2007, a viagem havia sido feita juntamente com Clícia Abreu (estudante do curso e pesquisadora) e Michelle Parodi (também pesquisador), que auxiliaram na coleta das imagens, principalmente em vídeo, ajuda esta que foi de grande importância, pois enquanto fotografava-se eles revezavam-se nas filmagens, e em 2008 todo este trabalho foi feito individualmente e aqui convém destacar-se as dificuldades que se apresentam em um trabalho de pesquisa como este. Porém houve um aumento nas gravações em áudio, pois, neste ano pode-se conversar com um maior número de pessoas.

Como as gravações tinham por objetivo estabelecer um paralelo entre as movimentações dos brincantes de um ano e de outro, de forma a perceber-se como o espaço das suas movimentações é modificado, e assim identificar em que nível há uma “partitura” ou uma “matriz corporal”, cabe então explicitar alguns conceitos que orientaram a compreensão do objeto.

Nas discussões sobre espacialidade, destaca-se a dinamicidade do deslocamento dos personagens do Boi de Reis, e para discorrer sobre a materialidade das movimentações, se faz necessário estabelecer a diferença entre “Performance” e “Prática Performativa” bem como entre “Partitura” e “Matriz Corporal”.

O primeiro contato com o uso do termo performance para referir-se ao “jogo cênico” (PAVIS, 2005) dos brincantes¹¹ das manifestações culturais foi a partir do estudo de Barroso (2000), no artigo intitulado “Performance no Teatro popular Tradicional”, o que incitou certa curiosidade pois buscava-se um termo da área das Artes Cênicas que melhor definisse o fazer em cena do objeto estudado. Como no artigo citado o autor não se refere a nenhum pesquisador da performance buscou-se outras referências.

Em conversa com outro estudante do curso Anderson Pinheiro obteve-se a informação de um estudioso da performance que possivelmente se enquadraria neste estudo: Richard Schechner, cujos estudos são uma das referências de abordagem etnocenológica,

¹¹ “Mais do que apresentar ou que representar o termo brincar parece mais adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira, rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também faz parte da brincadeira. E aqui se usa o termo brincar, na acepção mesma de brincadeira infantil. Mas de uma brincadeira infantil coletiva (como são mesmo a maioria das brincadeiras infantis, na qual os brincantes, a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem uma ou outra vida, uma vida de faz de conta, improvisando livremente” (BARROSO, 2004, p. 84-85)

pois, ele considera que “performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos” (SCHECHNER, s/l, p.3), e acrescenta:

Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento, e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (Ibid.)

Já que o objeto de estudo são os gestos e a movimentação empregada pelos *brinquedos*, e se caracteriza por conter diversas ações que são vistas e por uma gama de relações desenvolvidas entre os brincantes em seu universo social, pode-se classificá-lo enquanto performance. Porém após a leitura de um artigo de César Huapaya(s/l)¹² chegou-se ao termo “prática performativa”, o autor fala:

No teatro a etnocenologia rompe com o conceito de teatro, criando o de artes performativas e práticas performativas (...) A antropologia do teatro e a etnocenologia têm como objetivo realizar estudos interdisciplinares das práticas performativas (carnaval, candomblé, congo) e das artes performativas (teatro, dança, arte corporal, performance e a arte ação) de diversos grupos e comunidades

Diferente do termo performance, que tem em sua origem um emprego para outras formas de expressão artística, posteriormente outros estudiosos tentam ampliar sua utilização. Acredita-se que esta outra terminologia diferencia e cria um lugar específico para essas maneiras de expressão que não estão inseridas nas formas de arte que ocupam os teatros e são desencadeadas de um processo acadêmico, mas, que ainda assim possuem princípios semelhantes a estas, com a possibilidade de serem observadas por uma platéia e o próprio uso do movimento corporal.

Cabe discorrer agora sobre os termos “Partitura” e “Matriz Corporal”. Sobre Matriz Corporal é importante a citação de Andrade e Petry (2005 apud FERRACINI, 2001 p. 191): “Conforme define Ferracini, uma matriz corporal é uma base pré-expressiva com a qual o ator dá início à coleta de seu vocabulário individual de ações físicas e orgânicas, que servirá a uma possível aplicação cênica”, em outro artigo complementam “segundo Burnier, as matrizes corporais servem ao desenvolvimento de uma técnica de ‘improviso com códigos

¹² Texto recolhido na internet, outra forma bastante utilizada para conseguir referências teórico que elucidassem algumas questões sobre a etnocenologia. Apesar de o artigo não possuir data é importante citar que deu-se preferência por usar materiais que tivessem ligação com alguma universidade do país, ou a algum grupo de pesquisa, como é o caso deste.

fixos” (Id. s/l apud BURNIER, 2001, p.14), ou seja, o que existe é um repertório de gestos e a partir destes os atores trabalham as suas movimentações. Sobre partitura Pavis (1996) coloca:

Stanislavski é talvez o primeiro a usar o termo técnico de “partitura”, aplicando-o tanto ao papel do ator quanto aos que participam da representação. A partitura é para ele a soma dos detalhes que cada representação reproduzirá e que deverá restabelecer a supertarefa do autor.

Pavis (2005) considera dois tipos de “Partitura” uma “preparatória”, que se refere aos gestos desenvolvidos no período de ensaio e, uma “terminal”, aquela que é apresentada ao público. Como não se identificou a existência de ensaios na reensada, será usado o termo na sua forma simples, partitura. Pois sobre a partitura terminal Pavis completa: “mesmo sabendo que ela nunca está concluída ela carrega traços da partitura preparatória” (Ibid., p.90). Ou seja, como um tipo depende do outro para existir torna-se inviável o uso destes termos separadamente.

Ambas as afirmações referem-se a movimentos que são sistematizados. Com uma diferença, a matriz corporal, não necessita ser seguida à risca, ela pode ser utilizada ou não. Já a partitura é algo construído e retomado de forma fiel. As partituras e as matrizes corporais serão abordadas em dois níveis, o coreológico e o eucinéutico, sobre o que Andrade e Petry (2007, p.180) explicam o significado.

A eucinéutica, segundo Rudolf Laban, é a pesquisa da composição do movimento num domínio no qual são identificados os aspectos dinâmicos da ação. No nível eucinéutico da partitura, são determinados os segmentos da ação, as diversas qualidades de energia, as variações do ritmo e a orquestração das relações entre as diversas partes do corpo do ator. A coreologia trata dos desenhos e das projeções do movimento expressivo no espaço geral, amplificado para fora e além do corpo do ator-dançarino em forma de desenho espacial.

Aplicar-se-á o termo partitura, a nível eucinéutico, já que trata do movimento específico do ator-dançarino-animador, devido ter-se identificado uma série de gestos que se repetem, e o termo matriz corporal a nível coreológico, já que percebeu-se que os deslocamentos em grupo seguem um padrão, que se adapta ao espaço onde realizam a *brincadeira* e ao jogo que irá se desenvolver entre os brincantes.

A análise tem por base o “trinômio espaço/tempo/ação”, já que: “o tempo manifesta-se de maneira visível no espaço; a ação concretiza-se em lugar e momento dados; e o espaço, situa-se onde a ação acontece, se desenrola com uma certa duração” (PAVIS, 2005,

p. 139). Assim será possível traçar um panorama sobre o comportamento desses corpos no espaço.

Definidos os procedimentos práticos e conceituais cabe destacar que para a construção textual, concordando com Zamboni (2001), não excluiu-se a visão individual e pessoal do pesquisador sobre determinados aspectos, visto não se considerar a análise como um processo científico fechado. Ou seja, houve um espaço para o olhar e pensar do pesquisador sobre o objeto. Nessa mesma perspectiva, também é válido o que Bourdieu (2004) considera sobre a diferença entre os objetos científicos e os sociais, pois diferente do primeiro, no segundo pode-se descobrir questões a partir do que a pessoa age e pensa a respeito de um acontecimento. Para tanto, foram cruzados os olhares do pesquisador e dos envolvidos com a manifestação estudada, a partir da sistematização dos dados colhidos pelo pesquisador durante a observação da *Reisada in locuo*, ou seja, os registros audiovisuais e as entrevistas, resultando assim neste trabalho em questão.

1. 1 Sobre o local onde acontece a pesquisa

“São Miguel tá na balança
Pesando o povo de umbanda
São Miguel tá na balança
Pesando o povo de umbanda
Pese, pese São Miguel
Os seus filhos fiel.”
(Doutrina cantada por Antônio Goiano)

Essa doutrina descreve bem o povoado Nazaré do Bruno, local onde reside o responsável pelo grupo sobre o qual desenvolveu-se os trabalhos de pesquisa. Situa-se à cerca de 60 km da cidade de Caxias, sede do município homônimo, no Maranhão, como já referido. É interessante discorrer sobre esta localidade devido a sua história peculiar, e por se acreditar ser importante para compreender alguns momentos da *brincadeira* e o contexto em que ela insere-se.

Esse povoado é um lugar envolto em misticismo e que tem sua formação populacional diretamente ligada à Umbanda¹³ e à vinda de José Bruno de Morais, conhecido por todos na região pela alcunha de Mestre Zé Bruno, para essas terras.

As informações que seguem foram baseadas na entrevista feita com Antônio Goiano, morador do povoado, seguidor de Mestre Zé Bruno, dono da tenda Santo Antônio e, como se auto-intitula, diretor do culto de umbanda no povoado; e em informações extraídas de um livro de cordel, produzido na própria localidade que fala sobre a história da mesma. Mestre Zé Bruno nasceu no Piauí numa localidade conhecida por Barro Duro¹⁴, posteriormente mudou-se para Teresina, de onde se transferiu para uma localidade de Caxias, chamada Vacas e de lá, a partir de uma iluminação de seu Guia de Cabeça, o Príncipe Ariolino Juremal¹⁵, comprou de seu primo Raimundo da Serragem uma área de terra chamada nesse tempo de “Unha de Gato”, e que hoje é o povoado em questão, onde se instalou em 1938 segundo disse Arnaldo Machado da Costa, no livro de cordel intitulado “Conheça a história do mito da Umbanda: José Bruno de Morais”.

Esse pedaço de terra é uma região cercada por morros e chegando nesse local, Zé Bruno que então já tinha se iniciado na religião Umbandista, e provavelmente já devia ter um conhecimento bastante avançado, fruto também dos ensinamentos do seu Guia, encontrou um olho d'água ao qual benzeu, tornando suas águas medicinais, pois até período era apenas

¹³ Segundo Prandi (2004, p.01) “No início do século XX, enquanto os cultos africanos tradicionais eram reservados em seus nascimentos brasileiros, uma nova religião se formava no Rio de Janeiro, a umbanda, síntese dos antigos candomblés banto e de caboclo transplantados da Bahia para o Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o XX, com o espiritismo kardecista, chegado da França no final do século XIX. Rapidamente disseminada por todo o Brasil, a umbanda prometia ser a única grande religião afro-brasileira destinada a se impor como universal e presente em todo o País (Camargo, 1961). E de fato não tardou a se espalhar também por países do Cone Sul e depois mais além (Oro, 1993). Chamada de ‘a religião brasileira’ por excelência, à umbanda juntou o catolicismo branco, a tradição dos orixás da vertente negra, e símbolos, espíritos e rituais de referência indígena, inspirando-se, assim, nas três fontes básicas do Brasil mestiço”

¹⁴ Antônio Goiano contou que desde criança Zé Bruno dava sinais de sua pré-disposição ao espiritismo, e como seus pais não compreendiam alguns dos comportamentos que teve em sua infância, chegou a apanhar várias vezes. O que mostra um pouco do desconhecimento que havia (e ainda há) acerca das questões voltadas para o universo espiritual. Cabe ainda destacar que Costa,(s/r, p. 07) diz que “em 1897 a seis de outubro nasceu um menino chamado José no povoado Serra do Cipó, município de Valença, veja como é”, preferiu-se adotar a informação de Antônio Goiano, mas não exclui-se a possibilidade desta estar mais correta.

¹⁵ Para explicar a noção de Guia de cabeça tomar-se-á emprestada a fala de Ferretti (2000, p. 52), quando diz “o tambor de mina em sua essência é um culto a entidades espirituais africanas (voduns e orixás) que baixam na cabeça de seus filhos, nos toques (rituais públicos com tambor), realizados em sua homenagem nos dias de festa dos santos católicos com os quais são associados nos terreiros. Contudo hoje o número de entidades não africanas recebidas no Tambor de Mina, é maior do que o de entidades trazidas da África pelas fundadoras dos primeiros terreiros”, o mesmo esquema se aplica a Umbanda que sendo uma junção entre as práticas kardecistas, afro-brasileiras e católicas, também tem o princípio de incorporações de entidades espirituais, onde estas configuram-se como os Santo de Cabeça ou Guias, de cada filho de Santo. Assim, esta religião “separou o campo do bem do campo do mal. Povoou o primeiro com seus guias de caridade, os caboclos, pretos-velhos e outros espíritos bons, à moda kardecista. Para controlar o segundo, arregimentou um panteão de exus-espíritos e pomba-giras, entidades que não se acanham em trabalhar para o mal quando o mal é considerado necessário” (PRANDI 2004. p 14 apud PRANDI, 2001a).

bebedouro de animais, e hoje é considerado milagroso, pois já curou muitas pessoas conforme nos contou Antônio Goiano:

(...) essa água nosso olho d'água cura, gente que vinha com a garganta inchada bebendo a água dele cura, febres que não parava banhava no olho d'água, cura e sai bom, curuba [sic.], ferida que dava muitas vezes dava nas pernas da pessoa, tem um barro, uma tubatinga [sic.] que nós chama na nossa língua de cabôco[sic.], nós tira uma tubatinga que tem no centro da água e amarra em riba, sara, é um milagre um bênção que Deus Divino Supremo (...).

Além do caráter milagroso da água da nascente, destaca que Zé Bruno também demarcou quatro morros. Esses locais são conhecidos por “*morros de penitência*”, cada um tem a sua denominação particular e um objetivo específico e todos juntos se completam, o relato de Antônio Goiano explica:

(...) tem o de Nossa Senhora da Guia, que é na entrada que é pra guiar pra vir aqui pra dentro (...), lá tendo, contendo um cruzeiro de penitência da romaria nossas, dos filhos de umbanda, de Oxalá (...) ele é pra guiar. Tem o Monte Carvalho. Fica na frente. Tem o Nossa Senhora das Graças, fica pro nascente, Nossa Senhora do Remédio que fica pro poente. É nascente, poente, norte, sul, se nós mora no meio da cruz, é um cruzeiro”

Nesses morros, foram fincados *cruzeiros*¹⁶ (que os demarcam como locais sagrados, pois os morros são usados pelas pessoas em tratamento para cumprir penitências, sobre o que se falará mais adiante), conforme figuras 1 e 2, onde se pode ter uma visão aproximada e real, para perceber a distância que esses morros estão das residências. A partir das denominações dos mesmos, percebe-se a lógica, Nossa Senhora da Guia, pra guiar, conduzir o caminho para a cura, “Carvalho”, que refere-se ao monte onde Jesus foi crucificado e pôde redimir todos os filhos de Deus dos pecados, Nossa Senhora das Graças para conceder o Milagre da restauração da saúde, ou pra inspirá-lo, e Nossa Senhora dos Remédios, a santa que dará o remédio físico, a cura. Mais a frente há um relato que explica bem essa relação.

¹⁶ Como as pessoas se referem na localidade a grandes cruces feitas de madeira e fincadas no chão.



Ilustração 1 – Cruzeiros no Monte Carvalho
Fonte: Arquivo Pessoal 2008

Depois de instalado e demarcado esses locais de tratamento, muitas pessoas sabendo disso começaram a ir para essa localidade em busca de tratamento para suas enfermidades. Nesse período não havia transporte direto para o povoado, então iam de trem até determinado ponto e de lá, montados em jumentos, chegavam a Nazaré do Bruno.

Esse tratamento não se limita apenas a beber a água da nascente, é um conjunto de atividades conforme se percebe melhor neste relato de Antônio Goiano quando cita um caso em que, descreve a atuação de Mestre Zé Bruno:

ele fez a consulta, deu um passo de doutrina, fez uma cura, levou no olho d'água, ela tomou um banho, tomou um pouco da água, no outro dia manhegeu mior aí ele fez uma garrafada com a mesmo água, que ele botou dentro, da raiz”.

Portanto, são receitados remédios fitoterápicos, garrafadas com raízes de plantas, por exemplo; curas espirituais (ao que chama “passo de doutrina”), que é cantar para as entidades sobrenaturais, pedindo ajuda, ou mesmo doutrinando (acalmado, educando) quaisquer espíritos que possam estar influenciando negativamente a vida do paciente que buscou tratamento, que também é complementado pelo pagamento de penitências nos morros. Antônio Goiano acrescenta:

Penitencia, fazia. Quando melhorava fazia a roba [?] de penitencia que cada um morro desse é assituando[sic.] o nome de um santo (...) o Monte Carvalho nós respeitamos que foi aonde Jesus Cristo foi cravado, foi judiado, Nossa Senhora da Guia, a guiar a consolação a guiar a felicidade, a guia a saúde de cada um em pedido, Nossa Senhora das Graças, já começa a achar graça porque já tava cobrando a saúde, Nossa Senhora do Remédio que fica para a parte do olho d'água que é de São Pedro, Princesa da linha Rocha, é a dona do olho d'água e divinicia [sic.] São Pedro, aí ela já transmitia a dar aquela conhecimento de fazer a garrafada pra dar aquele remédio pra acabar de se curar, aí ficar feliz, junto com nós.

Aqui percebe-se que santos da religião católica são cultuados paralelamente à entidades de religião afro-brasileira¹⁷ não se deterá aqui em aprofundar essa questão devida a sua complexidade, o objetivo aqui é apenas situar o leitor sobre o local.

Completando o raciocínio, e para que se compreenda melhor como o povoado se construiu, destaca-se que, muitas das pessoas que foram em busca de tratamento acabaram fixando “residência”¹⁸. Isso por pelo menos dois motivos, ou por falta de condições, pois já não tinham pra onde ir, uma vez que se supõe que esses tratamentos deveriam ser longos, o que acabava por fazer essas pessoas se desprenderem de seu local de residência, ou porque ao ir embora adoeciam novamente, tendo que retornar ao local “porque tinha a c’roa aberta, e aí era obrigado batizar guia, confirmar a corrente e fechar o corpo” (Antônio Goiano), ou seja, há um vínculo, uma dependência, uma força que os prende lá.

Mestre Zé Bruno não se opunha à fixação de residência em suas terras, pois considerava a mesma de “propriedade do espiritismo”, de “Nossa Senhora de Nazaré”, do “povo”, apenas se intitulava um zelador, não cobrava impostos e chegou até a comprar casas já construídas a fim de dar às pessoas mais desprovidas de recursos financeiros e materiais. O que ensinou aos seguidores que teve durante seus anos de atuação como Antônio da Costa, já falecido, e Antônio Goiano, fonte das informações obtidas sobre o povoado e o mestre.

Antônio Goiano também veio para a cidade por intermédio de seu mestre de c’roa, que é o mesmo de Zé Bruno, o príncipe Ariolino Juremal. Contou que antes de vir pra Nazaré estava no Xingu, onde o príncipe apareceu e lhe disse que o esperava em Nazaré. Conforme o relato abaixo:

Eu tava no Xingu ai os índios saíram em cima de mim ai me levaram pra aldeia passei uns dias na aldeia ai depois[sic.] sai. Lá quem me defendeu dos índios nesse dia o príncipe Ariolino montado num cavalo e quando ele desceu não aterrissou em

¹⁷ Poder-se-ia aqui falar em sincretismo, pois Ferretti (1995) identifica existência de sincretismo religioso, porém o estudo do autor se foca ao sincretismo existente em uma casa de Tambor de Mina, preferiu-se não deter nesta discussão no momento.

¹⁸ Justifica-se o uso das aspas porque apesar das pessoas terem se instalado com a permissão do dono da terra, a parte ocupada não pertence diretamente à elas, é como se fosse um empréstimo, são agregados é uma concessão. Atualmente a terra está de posse dos descendentes de Zé Bruno e a relação entre estes e os moradores é um pouco difícil, conforme nos relatou Antônio Goiano, pois, estes têm certas limitações ao uso da terra e à construção das casas. Atualmente a família já está vendendo alguns terrenos, mas nem todos podem comprar. Antônio Goiano já comprou algumas casas, ou mesmo materiais para dar pra pessoas próximas, pra que estas possam plantar, por exemplo, etc. Ele defende que o povoado já tem condições de ser elevado à categoria de cidade, pois já possui cerca de seis mil habitantes. Defende esta idéia pra que haja melhorias para a região, como a instalação de um posto de saúde e um banco para que os idosos não tenham que se deslocar até a cidade de Caxias para receber suas aposentadorias. Durante a entrevista fez uma série de apelos pra que as autoridades olhem para a localidade e possam ajudar a melhorar a situação dos que lá vivem, pois é um lugar muito carente de diversos serviços.

terra mais ficou assim, os índios parmaram [sic.] foi com eles [?] e me liberaram, ai ele disse na doutrina dele que me esperava em Nazaré do Bruno ai começou a dá aquela falha aquela desinpatência [sic.] na mente quando foi indo ai tava ficando muito perturbado ai que eu fui em Nazaré do Bruno conhecê-lo e receber a benção do mestre ai ele me curou graças a Deus, ai ele disse que eu era de corrente. Como já trabalhava antes de chegar aqui, já trabalhava desde criança eu já faço benefício, aí ele me batizou, ele me afirmou, ele centralizou a corrente na minha c'roa, aí me entregou como devia ser feito ele passou quando tava próximo dele amorrer[sic.], ele me deu o segredo da corrente, disse pra mim e disse pro Vicente Bruno, que era um filho dele, que o Vicente era um bom curador também, filho dele, mas se guardasse respeito vivia muito tempo, se não guardasse morria, Vicente morreu, e ainda fiquei batalhando, ainda respeito e tenho por consideração, estimadamente do fundo do meu coração mestre Zé Bruno chega endossa a minha boca quando eu falo, porque na terra era um Deus, um cacique da umbanda, homem sabido mais que aquele, que ele eu acho que no mundo possa ter igual, mas não tenho conhecimento, só Zé Bruno, o mesmo, ele não fazia o mal, fazia o bem.

Percebe-se aí o elemento destino, pois se sabe que Antônio Goiano ainda passou por muitos lugares antes de vir para Nazaré do Bruno, bem como uma relação muito forte de respeito entre os dois e a necessidade de seguir regras.

Sabe-se que existem sete terreiros no povoado, número significativo, considerando-se a pouca distância que há de um para outro. Nas ruas do povoado há ainda outros cruzeiros que, conforme figura abaixo, que são tratados da mesma forma que os outros, de cruces simples feitas em madeira, o que reforça mais ainda a áurea religiosa da localidade.



Figura 1 – Cruzeiro
Fonte: Arquivo pessoal

A cruz é uma representação sintética do sofrimento de Jesus, daí acredita-se justificar a presença de tantas no povoado, já que os tratamentos têm por fundamento a inspiração divina, ou mística, aliada aos saberes medicinais do homem da terra é a penitência. Elas se localizam em frente a alguns terreiros, da fonte, em algumas ruas e nos morros. Sobre este elemento Geertz (1989, p. 68), diz:

A cruz também é um símbolo, falado, visualizado, modelado com as mãos quando a pessoa se benze dedilhado quando pendurado numa corrente... são símbolos ou pelo menos elementos simbólicos, pois são formulações tangíveis de noções, abstrações das experiências fixadas em formas perceptíveis, incorporações concretas de idéias, atitudes, julgamentos saudades ou crenças

O que reforça ainda mais a presença deste elemento no cotidiano dos homens. A presença desses cruzeiros evidencia também as intervenções de Mestre Bruno no povoado. Cabe reforçar que ainda hoje Mestre Zé Bruno (figura 04), é extremamente respeitado por todos no povoado, tanto pelos seus feitos de curador, como pelos investimentos em educação, construção da igreja, junto com a população, compra de uma imagem de Nossa Senhora de Nazaré, simpatia e boa relação que desenvolvia com os moradores. Após sua morte, em 1981, ele foi sepultado em frente à igreja, porém, como havia escolhido o cemitério pra ser enterrado, escolha que ele mesmo demonstrou aos moradores e familiares, através de sonhos, como escreveu Costa (S.I, s.n), posteriormente seus restos mortais foram transferidos para a capela /sepulcro onde também foi sepultada sua esposa Isabel Pereira de Morais (Madrinha Biluca).



Figura 2 – Igreja Nossa Senhora de Nazaré
Fonte: Arquivo pessoal. 2008.



Figura 3 – Busto de Zé Bruno..
Fonte: Arquivo pessoal. 2008.

Em um pequeno espaço no interior da igreja (figura 02) houve a iniciativa da construção, do que a população chama de Museu de Mestre Bruno, onde estão alguns pertences do curador, fotos e ainda uma estátua em tamanho natural. Notou-se que o estado de conservação do lugar, bem como o tamanho e as instalações são precárias, na data em que se visitou o local era notável a falta de manutenção do mesmo, bem como a necessidade de restauração de algumas peças, como, por exemplo, a estátua do Mestre Zé Bruno de Morais.

Porém considera-se esta iniciativa de grande destaque para a preservação da memória desta localidade, visto a sua grande importância, principalmente na que se refere a umbanda no Maranhão, já que Mestre Zé Bruno foi muito respeitado, tanto na localidade como em outros lugares, por seus trabalhos nesta área.



Figura 4 – Mestre Zé Bruno

Fonte/ localização: Arquivo particular do Museu instalado no interior da Igreja Nossa Senhora de Nazaré, em Nazaré do Bruno Caxias. 2007.

Um fato curioso e que demonstra esse respeito, é que a *reisada* de Luís Domingues (62 anos, São Martins) antes de sair em *jornada* para brincar em outros lugares, na noite anterior à viagem vai ao cemitério brincar para o mestre Zé Bruno, e também na Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, o mesmo ritual se repete no retorno da *reisada* e no encerramento do ciclo do ano. Neste momento todos os personagens se encontram em cena, quando ficam próximos ao altar, tocam e fazem movimentos que exploram um menor espaço, no caso dos Caretas, e outros nem se movimentam. Quando saem deste pequeno espaço, e vão para outro um pouco maior também na frente do altar, após uma cercazinha que separa o altar das cadeiras onde sentam os fiéis, movimentam-se com maior liberdade.

O responsável pela *reisada* também teve uma boa relação com o Mestre Zé Bruno, que lhe disse determinada vez que teria uma missão a cumprir no povoado, conforme reproduziu Luís Domingues uma fala de Zé Bruno: “(...) a de lá vai se acabar porque os velhos vão se acabar e lá se acaba mesmo (...) não quero mesmo que se acabe (...) vai nascer lá pra você, que é pra você ir lá pra dentro”, pois antes Luís Domingues não tinha por objetivo fixar residência nesta localidade e recusou diversas vezes o convite de Mestre Bruno para se mudar do povoado São Martins para o de Nazaré do Bruno. Isso devido à consciência que tinha das difíceis condições de subsistência dos moradores desta localidade.

Somente após o falecimento de Mestre Bruno, Luís Domingues se mudou pra Nazaré e levou consigo a *reisada*. Que dirige até hoje. Para finalizar as considerações deste tópico cabe destacar a seguinte fala de Geertz (1989, p. 67)

(...) a noção de que a religião ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica imaginada e projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana não é uma novidade. Todavia ela também não é investigada e, em termos empíricos, sabemos muito pouco sobre como é realizado esse milagre particular. Sabemos apenas que ele é realizado anualmente, semanalmente, diariamente e, para algumas pessoas, até a cada hora.

Utiliza-se essa consideração, pois temos consciência de que aqui não foi analisado o universo religioso do povoado, e nem era esse o objetivo, porém pode-se afirmar que a presença da religiosidade, que neste caso não é puramente católica, nem puramente umbandista, é uma mistura constante durante toda a trajetória dessa localidade, desde a sua fundação até os dias atuais, e em todos esses níveis.

Existem muitas coisas a serem exploradas em Nazaré do Bruno, a respeito do desenvolvimento, das relações sociais e políticas do povoado, bem como a forma como acontece a umbanda nesta localidade, as principais festas, os remédios, as penitências, porém estas discussões não se fizeram pertinentes para este estudo, devido a complexidade que envolvem.

2. BUSCA DOS REFERENCIAIS HISTÓRICOS: ONDE ESTÃO AS RAÍZES DO CULTO AOS REIS MAGOS?

2.1 “Et nunc euntes dicete quia natus este”¹⁹

O objetivo deste capítulo é discorrer sobre as origens do culto cristão aos Reis Magos, apontando como foram construídas suas imagens no decorrer do tempo e como estes passaram a ser objeto de encenação nas igrejas; identificar manifestações com esse sentido natalino na Península Ibérica, inclusive as que já possuam traços populares, discorrer como elas chegam ao Brasil e quais formas tomam, e por fim dar destaque às concepções dos integrantes da reisada sobre o natal e sobre a trajetória da brincadeira.

Antes de iniciar as abordagens históricas, que para este tópico serão direcionadas à Europa da Idade Média, justificar-se-á o porquê desta necessidade. Conforme Oliveira (2006, p.20), o Brasil é um país culturalmente construído como um espaço “entremundo”²⁰, devido às influências que recebeu de “territórios-ponte”, como são classificadas áreas consideradas de transição por funcionarem como caminho de comunicação entre povos de diferentes locais.

Pode-se considerar que a formação étnica da população se dá em um espaço de entre - lugar, pois segundo Bhaba (2003, p. 20):

(...) entre - lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidades e postos inovadores de colaboração e contestação no ato de definir a própria idéia de sociedade. É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [*nationes*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.

¹⁹ “Ide e anunciai a todo povo que ele nasceu”

²⁰ Teve-se contato primeiramente com esses conceitos a partir da dissertação: “Catirina, o Boi e sua vizinhança – elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator”, de Joana Abreu Pereira de Oliveira. Na qual a autora partindo de conceitos extraídos de escritos de estudiosos como Sérgio Buarque de Holanda, Peter Burke, Edward Said e Homi K Bhabha, discorre sobre a construção da cultura de Espanha e Portugal, que se faz, a partir da função destes dois países de via de comunicação da Europa com o resto do mundo, o que os classifica como um território-ponte, e sua influencia na formação cultural do Brasil, que tendo como formador um território de transição (Espanha e Portugal), se enquadra em uma zona de entre – lugar, que na leitura da autora, trata-se de um espaço que possui características de outra parte do mundo, pertence a ele, mas ao mesmo tempo se encontra geograficamente localizado em outro espaço, e recebe também outras influências, portanto não pertence também, a este processo denomina-se condição intersticial, que é uma característica de territórios que foram colonizados, e estes por sua vez são os chamados entre-mundos, dada a violência e não-espontaneidade de suas formações culturais.

Desta forma, esse entre - lugar acontece no:

Espaço liminar, situado no meio das designações de identidade, transforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença entre superior e inferior, negro e branco. O ir e vi do poço, da estrada, o movimento temporal e a passagem que ele propicia, evita que as identidades a cada extremidade dele se estabeleçam em polaridades primordiais. Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta (BHABHA, 2003, P.22)

Portanto tratar-se-á a devoção aqui existente aos Santos Reis, como desencadeada deste processo de confluências de identidades caminhando para um fazer que é múltiplo e impar, pois mesmo contendo elementos vindos de vários pontos, resulta em um produto singular.

Dentre as referências existentes a estas figuras nos documentos oficiais da tradição cristã, cita-se apenas o Evangelho de São Mateus, capítulo 2, embora não se desconsidere a existência de outras citações sobre os Magos, na Bíblia e nos evangelhos apócrifos²¹ (não-canônicos). Neste texto há referência apenas a Magos, ou seja, figuras detentoras de conhecimento acerca dos astros do céu, portanto, considera-se que não teriam dificuldades em se guiar por uma estrela em sua caminhada até à presença do Deus Menino. Aqui já se identificando a presença de um espaço que deve ser percorrido.

O título de reis, de acordo com Silva (2006) foi dado apenas no séc. VI, por Cesário, então Bispo de Arles na França, um século depois o número de três foi estabelecido pelo Papa Leão I e posteriormente foram definidos os seus nomes ²². Dada a grande importância dos Reis Magos no imaginário cristão, visto terem sido eles uns dos primeiros a contemplar a face do redentor, logo, grande curiosidade acerca de suas histórias iria surgir, e, portanto, claro que suas presenças não iriam passar despercebidas no teatro hierático medieval, já que esta expressão artística tinha por função o anúncio da palavra de Deus e o repasse dos dogmas cristãos, bem como a transmissão da história dos santos católicos.

²¹ Muitas polêmicas e múltiplos sentidos são empregados ao significado da palavra apócrifo, considerado como algo precioso que necessita ser mantido em segredo, texto não oficial cristão, texto de conteúdo não aceito, texto falso, livro restrito, textos não inspirados, livros de estilo diferenciado dos canônicos. Existem mais de 100 livros não canônicos e um ponto interessante de se destacar, e é o que alguns estudiosos consideram, é que esta diversidade de visões expressas nos escritos trata-se um reflexo das discordâncias entre as opiniões dos seus escritores. No entanto os escritos apócrifos são aqueles resultados do empenho de diversas pessoas ou comunidades em registrar fatos da vida de Jesus, assim por não se ter certeza de sua inspiração ou não, foram deixados à margem da lista dos 39 livros considerados inspirados, ou seja, Canônicos.

²² Segundo Silva (2006), com o conhecimento de dois documentos, a citar: *Excepta latina barbari*, de autoria anônima, e *Exceptiones Patrum Collectanea et Flores ei Diversis*, de autoria do Venerável Beda [675-735], como era conhecido certo monge beneditino, tendo posteriormente esta autoria sido considerada um equívoco, que passou a ser conotada por Pseudo-Beda.

Neste período eram realizadas as Paixões – encenações onde provavelmente havia gestos específicos e posicionamentos cênicos – inicialmente no decorrer dos ritos da liturgia, com os ‘tropos’ com função de prelúdio aos hinos da ressurreição, quando das comemorações pascais, cabe destacar que por toda a Europa estas ganham grandes proporções, saindo das representações na nave da igreja para porta e depois para as praças e ruas²³, ou seja, o espaço de encenação se amplia.

Existem outras referências a escritos que focam a atuação dos Magos, como o tropo do séc. XI de “St.- Martial, em Limoses e outro de origem desconhecida, encontrado em Oxford” (BERTOLD, 2006. p. 233). Temos notícias ainda dos Manuscritos de Wilhelm, “Zur Dreikönislegend”, que consta de duas “Lendas dos Três Reis”, que se encontra atualmente em Munique – Alemanha, da “Legenda Áurea”, datada de 1280 e 1290, de autoria de Jacob Vorégine, o famoso “História de Trium Regum” de Johannes (Johan) von Hildesheim.

Outro documento de grande importância é o “Auto de los Reyes Magos”, encontrado em 1775 na Catedral de Toledo, Espanha, que segundo estudos de Don Felipe Fernandes Vallejo, possivelmente data do séc. XII, devido conter linguagem “*castellanizada e influenciada por el dialecto mozárabe*”(SILVA, 2006. p. 26), e pode ser considerado a referência textual mais antiga do teatro espanhol. Da mesma forma em diversas outras localidades da Europa é possível encontrar escritos, como diz Bertold (2006, p. 235), quando cita peças da Natividade de Nevers (1060), Orleans, os escritos do mosteiro de Einsiedeln na Suíça, o mosteiro Belga de Bilses, dentre outros.

Tratando mais especificamente do figurino dos magos, pode-se destacar que as atuais coroas utilizadas pelos Reis Magos tratam-se de uma intervenção datada de meados do séc. XII, pois, até então eram representados usando o capus frígio, utilizado por magos e sábios na época.

Deste modo, pode-se notar a popularidade do culto aos magos durante a Idade Média, e ainda assim mapear as mudanças que ocorreram na forma de representação destas figuras no imaginário cristão, bem como da própria cena do nascimento de Jesus, portanto, também gestos e movimentos, conforme se abordará em outro tópico.

²³ Porém em paralelo às encenações da Paixão também havia os Mistérios, as representações de lendas (Espetáculo inspirando em um escrito do séc. XIII: O Anticristo de Tergensee) e os Autos de Natal, que têm ponto de partida semelhante, ao “*Quem quaeritis*”. O tropo de natal de Tutilo de S.t. Gall (São Galo), chamava-se “*Hodie Cantandus*”.

2.2 Passando pela Península Ibérica

Escolheu-se tratar da Península Ibérica, por saber o grau de influências políticas, econômicas e culturais da então província portuguesa, sobre o país colonizado, Brasil e levando-se em consideração que Portugal e Espanha tiveram uma base comum na sua formação histórica e cultural, posto que por algum tempo as terras que atualmente pertencem ao país independente Portugal pertenceram à Espanha, quando então eram intituladas por Condado Portucalense. Para tanto serão citadas algumas expressões cênicas, ligadas ao ciclo natalino, às quais foram identificadas durante a pesquisa.

Com relação aos autos, vindos de uma tradição construída e difundida pela Europa, de acordo com Bertold (2006), tem-se o Auto de los Reyes Magos, ao qual já foi feita referência em outra parte deste trabalho, que é considerado marco inicial dos escritos dramáticos na Espanha. Posteriormente destacam-se: o auto de Gil Vicente, em 1503; os escritos de Gomes Manrique, sem data precisa, mas, enquadrados no séc. XV e os autos de Anchieta, entre 1534 – 1597. Cabe considerar a distância temporal entre esses escritos e o Auto de los Reyes Magos, porém, não desconsidera-se a existência de representações, ditas cultas ou populares, que abrangem esta temática neste intervalo de tempo, dada a popularização do tema no mesmo período em outras cidades da Europa .

Dentre outras representações, de acordo com Silva (2006), destacam-se as “Conderadas”, “Pastoradas” e “Autos Litúrgicos do Natal”, paralelo à estas manifestações, consideradas dramáticas, desenvolveram-se os Vilancicos, datados do séc. XVI, que eram compostos por diversos personagens, destacam-se os negros, asturianos, galegos, ciganos, dentre outros, em geral possuíam estrutura musical e eram compostos de versos com diálogos, entremesses, danças, etc. Tinham por o objetivo causar riso ao público, o que percebe-se na *reisada* estudada, com a atuação dos Caretas, através de suas falas.

Há uma classificação que os divide em três categorias: o Vilancico Barroco que possuía Maestro de capela e se relacionava com as festas religiosas; o Vilancico *Popular Navideño* ou Popular Natalino, especificamente festejado no natal e o Vilancico Profano, que possui forma poética extraída da lírica popular. Pode-se considerar grosso modo, que é o tipo natalino que se aproxima mais do objeto de estudo deste trabalho.

Podem-se citar na Espanha os “Cantar os Natais”, as “Janeiras” e os “Reis de Aguinaldo”, este último já caracterizado pela presença de andarilhos, que saíam a partir do dia 04 de janeiro e percorreria lugares da “freguesia e das paróquias vizinhas”. Havia também a

presença de chefes, duas figuras intituladas Velho e Velha, que se caracterizavam com roupas remendadas e máscaras, e costumavam cometer pequenos furtos onde o bando cantava, o resultados destes, e o dinheiro arrecadado era investido nas festas dos grupos, especialmente na ceia.

Destaca-se mais uma semelhança à *reisada* de Nazaré do Bruno: os furtos, porém, com uma ressalva, apesar de haverem notícias de que também eram feitos, ou alguns grupos talvez ainda façam, determinados interlocutores quando questionados sobre esta prática a reprovaram severamente.

Encontrou-se na Espanha ainda, referências aos Mascarados, que se dividiam em grupos relacionados ao bem e ao mau. A máscara também está presente nesta *reisada*.

Adentrando mais especificamente no contexto de Portugal, considera-se a presença das manifestações anteriormente citadas, bem como dos Jograis e Zegréis, que tinham por objetivo contar histórias do natal, e a dos Magos provavelmente não foi esquecida. Há o primeiro auto de natal do país de autoria de Gil Vicente, citado anteriormente. Destaca-se ainda, as danças religiosas, as procissões que possuíam dois momentos, sendo o primeiro de caráter profano e o segundo litúrgico.

Dentre as referências mais recentes temos a dança dos pretos de Moncavo , Trás-os-Montes, que tem por característica a pintura facial com tintura preta, fazendo alusão às máscaras e ainda os Caretos de Valverde e os Chocalheiros do Vale do Porco, que tinham como data de saída a véspera do natal, o dia de ano novo e de reis, e a Festa dos Rapazes, exclusiva para homens solteiros, todos caracterizados pelo uso de máscaras.

Atualmente as Janeiras e Reis em Portugal ainda possuem as características dos peditórios, dos cantadores, que saem de porta em porta oferecendo Loas (cantos) em troca de oferendas, nos mesmos dias já citados no parágrafo acima. Há ainda uma série de terminologias específicas como reis, reisinhos, como chamam as cantigas aos reis e a existência dos Reis de São Sebastião, que se estendem do dia 06 a 20 de janeiro e a criação do encontro de Grupos de Reis organizados pela Federação do Folclore Português – FFP.

2.3 Destino: Brasil; última parada: Nazaré do Bruno

Colonizado por um povo que já no séc. XV passara por um intenso processo de intercâmbio cultural, como já referido, pois em sua população Portugal já encontrava um sem

número de escravos africanos e mouros, e já tivera contato com culturas dos demais países europeus, asiáticos e norte-africanos, o Brasil tem sua formação encadeada na mesma perspectiva. Assim se constitui, grosso modo, de brancos (portugueses), ameríndios e negros (africanos), estes vindos de diversos países do continente Africano, como nos coloca Oswald Barroso (1996, p. 14), citando Antonil e Gilberto Freire:

Segundo Antonil (ANTONIL 1967, p. 159) as primeiras levas de negros vindos ao Brasil compunham-se de ardas, minas, congos, de São Tomé, de Angola, de Cabo Verde e alguns de Moçambique. Já Gilberto Freyre anota a chegada posterior de negros maometanos, malês muçulmanos, de nações mais adiantadas, como os haussás e jejês, que sabiam ler e escrever em árabe.

Assim quando as festas em homenagem aos reis chegam aqui, em cada porto em que desembarcam são guiadas para caminhos específicos²⁴, e se desenvolvem de formas diferentes conforme Barroso (Ibid., p.42) considera:

Quando tomou a corte de reis negros da Congada para estruturar a seqüência de seus números, o Reisado apareceu sob forma de Reis de Congo. Quando estruturou-se como uma família sertaneja, tomou o nome de Reis de Couro ou Reis de Careta. No caso de ter como base a realização de um baile medieval, suas contradanças e engenhos coreográficos, o Reisado denominou-se Reis de Bailes.²⁵

Ao que parece, pode-se enquadrar a *reisada* estudada na categoria de Reis de Careta ou de Couro por diversas questões, a primeira pela própria nomenclatura, muitas vezes na região de Caxias, chama-se o reisado apenas de Careta, fazendo alusão ao personagem homônimo, presente no grupo e; segundo por Caxias se encontrar numa região com clima mais aproximado do sertão, tanto que este município é conhecido pela alcunha de “Princesinha do Sertão”.

Cabe considerar que apesar de todo o resgate histórico que se fez sobre a tradição do culto aos Reis Magos, concorda-se com Barroso (1996, p.44), quando fala que os reisados do Brasil são originários aqui mesmo, com maior ou menor influencia das “etnias formadoras” de acordo com a região onde estão localizados.

²⁴ Edison Carneiro dá pistas de quando essas manifestações podem ter se estruturado: “Cantatas e tocatas de Reis estruturaram-se finalmente, talvez em meados do século XIX, em associações populares conhecidas como ternos e ranchos, sobretudo na Bahia, mas também em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul” (CARNEIRO, 1982, p. 86)

²⁵ Alceu Maynard também tece classificações a reisados, que chama de folias, quando faz seu estudo sobre a cidade Cunha, no interior de São Paulo ele diz: “O grupo desses representantes do Reis Magos é chamado *Folia de Reis*. A que percorre sítios e fazendas, *Folia de Reis de Caixa*, a que canta na cidade sem sair do rocío, é a *Folia de Reis de Banda de Música*, ora chamada de *Folia de Reis de Banda*, ora *Folia de Reis de Música* (ARAÚJO, 1964, p. 134)

Destaca-se ainda que durante as entrevistas foram encontrados relatos que falam sobre a origem da *brincadeira* e dos personagens que nela atuam, conforme contou Luís Domingues sobre os primórdios da manifestação:

Olha o reisado ele começou pelo pai Eterno, que quando o Pai Eterno formou-se o mundo dele, que é esse mundo que nós tamos[sic.] ele formou-se o Reis que é pra ser, ter o nome de reis, certo, aí o Resis[sic.] ele era rico que ele era reis(...) No dia que o menino Jesus nasceu, que é o filho do Pai, aí ele(...) Procurou ao Pai como é que ele podia chegar lá donde o filho dele, porque ele queria *visitar* ele e não sabia como é que ia, mas aí ele foi. Pegou o que tinha e saiu andando, aqui aculé ele vendia uma coisa, aqui acolá ele vendia outra, que quando ele alcançou o filho do Pai ele tava pobre, mas chegou lá donde ele tinha vontade de chegar, que quando ele chegou lá que ele viu o filho do Pai que é Jesus, aí ele vai diz assim, diz: “ó, eu tô querendo voltar, mas eu não sei como que eu vou voltar, porque o que eu tinha acabou, eu era rico, de rico eu fiquei pobre”, aí foi adonde ele disse: “volte pedindo esmola, volte pedindo esmola”, aí ele saiu pedindo esmola em toda casa ele chegava de noite, aí ele chamava, aí pedia aquela esmola e se tacou no mundo, desse tempo que nasceu o reisado, e é de surpresa

Pode-se perceber que esta informação remete à história contada pela tradição católica, porém com algumas informações a mais, e com uma riqueza de detalhes bem grande, que justificam uma série de comportamentos adotados pelo grupo, como a remuneração dada em troca das apresentações, chamada de esmola, e o fato de começarem as apresentações pelo Piauí e virem fazendo a *jornada* no caminho de volta. Sobre a origem dos *brinquedos* contou:

(...) começaram só eles três pedindo esmola nas casas, aí depois deu a idéia de representar outra coisa pra representar pro povo, aí foi então que foi feito a burrinha, bom. Aí eles não brincava com ela, mas representava, nas porta, aí ele pedia esmola, aí dava a esmola, aí eles representava aquilo ali, aí o pessoal [sic.] achavam aquilo bonito, aí tudo bem, adespóis ele deu a idéia de fazer outra coisa pra representar pra não ser só uma, aí de cada um, um ano que ele fazia a apresentação dele, se amarraro o pessoal, nas porta que representava, aí tinha que fazer outro, e assim até que chegou nos quatro, agora de passado de mais, é por causa do povo que fazem (...)

Assim, a origem dos *brinquedos* está relacionada à uma retribuição dos magos ao povo que lhes ajudava com as esmolas, e como a idéia funcionou resolveram ampliá-la assim chegando aos quatro personagens da sua *reisada*, que Luís Domingues acredita serem os fundamentais: a Burrinha, o Peão, o Boi e o Babau. Porém não se pode afirmar se tratar apenas de uma única história, pois em outra vez o mesmo entrevistado contou outra versão sobre a origem da burrinha.

(...) ela foi retirada pelo planeta e o planeta da lua, porque na lua a gente vê e dá de observar a gente pode olhar direitinho que tem São Jorge e vê ele montado naquele cavalinho dele, e por aquele cavalinho dele que foi inventado a burrinha (...)

Durante a mesma conversa, deu também outras informações sobre a origem dos caretas e demonstrou também suas próprias concepções sobre o natal.

(...) quando Jesus nasceu, Santos Reis foi *visitar* ele, foi na hora que deu o flash da estrela e Santo Reis chegou é a missão dele. Aí desses caretas foi formado lua, estrela... foram formado nesse dia... então chamam os reis magos, eles são do oriente, Jesus nasceu em Belém, no meio dos cavalos (...) a *brincadeira* é formada, o pessoal diz assim que o menino Deus nasceu no dia 25 de dezembro mas não é, ele nasceu no dia de Reis.. porque ficou escrito que no dia de Reis foi o dia que o reis achou ele (...) o natal não é o nascimento de Jesus, é Natal... é do primeiro sinal que começou, o sinal começou nela no dia 25 de dezembro e no dia 06 de janeiro ele nasceu”

Assim, ficam claras as influências católicas em parceria com as concepções particulares do povo que fecha as questões adaptando-as a sua própria lógica.

3. O OBJETO DE PESQUISA EM QUESTÃO: Como acontece a *Reisada*?

Neste capítulo, primeiro far-se-á uma breve comparação entre determinados elementos encontrados na *reisada* estudada e outros referenciados em livros e de período mais distante, retomando o formato das encenações na Idade Média, também far-se-á uma descrição de como a *reisada* estudada acontece, seu período de *jornada*, os locais que percorre, o roteiro das apresentações, por fim dando destaque a questões que tocam nos próprios envolvidos com o grupo, a citar: os brincantes, o responsável pelo grupo e ainda as pessoas que contratam a brincadeira para se apresentar em suas portas, enfatizar o que as leva a participar e permanecer na *reisada*, e como são desenvolvidas as relações entre todas essas pessoas, visto que sem as suas existências e sem as interações que decorrem, a brincadeira não teria o formato que tem atualmente, e quiçá nem existisse.

O que se justifica pelo olhar etnocenológico que orienta ao pesquisador que pretende aplicar um estudo sobre as práticas espetaculares, que este deva interessar-se pelo “aspecto global’ das manifestações expressivas humanas” (PAVIS, 2005, p.272), para que se possa compreender melhor o objeto de estudo. Assim não bastaria apenas entrar diretamente no enfoque a ser dado, que é o espaço e o gesto, sendo necessário sempre situar o leitor no contexto mais amplo da manifestação estudada.

3.1 Identificando outras características da brincadeira com seus antecedentes históricos

Aqui serão destacados outros elementos semelhantes entre as formas de teatro e dança na Idade Média e a *Reisada* estudada, ainda identificando a presença dos Magos nas representações na igreja. Inicialmente, elas contavam somente com a presença das “parteiras”²⁶ e dos pastores, que foram visitar Jesus, posteriormente outras cenas são acrescentadas, como a dos Magos que encontram os pastores que retornam da visita ao Menino Deus, e se transforma em teatro, segundo Bertold (2006, p. 234), quando “aparece o antagonista Herodes”.

²⁶ “os pastores se aproximam e são saudados por dois diáconos com longas e largas dalmáticas(...) Eles representam mulheres que de acordo com o evangelho apócrifo de Tiago, ou Protoevangelium, assistiram Maria no parto. (BERTOLD, 2006. Pág. 233)

Com a inserção da figura de Herodes no teatro litúrgico, seus momentos de atuação como o encontro com os magos, a ira quanto a notícia de um novo rei e o mandato de “massacre aos inocentes”, houve espaço para que se pudesse explorar a dramaticidade de tais cenas, a autora completa: “acessos de cólera e ameaças violentas em contraste com a credulidade e a confiança inocente, sempre foram um tema de efeito teatral” (BERTOLD, 2006, p. 235). As encenações desenvolveram-se ao seu ritmo, registra-se a presença dos mimos nos autos de natal e algumas reclamações a respeito do formato que tais representações tomaram.

Por “volta de 1170 a abadessa Herrad de Landsberg reclamou da bufonaria que havia se propagado desmedidamente, em especial nas cenas de Herodes” (BERTOLD, 2006, p. 235). Silva (2006, p. 29), expõe parte do decreto de Inocêncio III, “[em função de 1198 e 1216]”: “de vez em quando, tem lugar nas próprias igrejas espetáculos teatrais e não somente se introduzem com fins de escárnio, mascaradas monstruosas, como também nos dias que se seguem aos natal” o mesmo texto, mais à frente faz menção à proibição do Rei Afonso X, na compilação do código de Leis, intitulado “Leyes de las Partidas” ou “Lei das Sete Partidas”, ao “jogo de escárnio no interior das igrejas e consentia a representação do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo (...) e outrossim, de como os reis magos o vieram adorar” (SILVA, 2006, p. 29). São Basílio Magno, então bispo de Cesareia, no séc. IV, também reprova os cultos regados a canto e dança, embora outrora os tenha aceitado.

Conforme Bourcier (2001, p, 46-47):

a dança religiosa na Idade Média era uma herança popular que nunca deixou de ser suspeita para as autoridades eclesiásticas. É também verdade que, por manifestar a espontaneidade individualista, a dança não se enquadra de forma nenhuma nos cânones.

Muitas foram as aversões às danças, que aconteciam em igrejas, procissões e cemitérios, segundo o mesmo autor, de 465 à 1562 é possível encontrar documentos que se opunham e proibiam essas práticas, o que mostra que é difícil lutar contra a vontade popular. Este autor ainda dá pistas de como era a disposição espacial e gestual das pessoas, elas usavam o círculo e o toque corporal era percebido apenas em alguns casos.

Detectou-se na *reisada* estudada alguns elementos, com os quais se pode fazer paralelo aos acima citados. Além do período de acontecimento da *jornada*, ou seja, da viagem para *visitar* as casas, que é o mesmo: nos dias posteriores ao natal, temos também as

máscaras²⁷, usadas pelos quatro caretas (sobre o que teceremos comentário em outro capítulo), os outros personagens (Burrinha, Peão, Babau) têm nos seus adornos de cabeça muitas fitas que caem sobre a face do brincante, o que dificulta a visualização do rosto, e o brincante do boi, tem todo o corpo coberto pelo boneco.

Uma característica bastante peculiar dos caretas é o seu falar: disfarçam a voz deixando-a bem mais “grossa” (gutural) que o normal e costumam tecer comentários com sentido contrário, ou fazer trocadilhos e observações durante os acontecimentos, como por exemplo, na ladainha e na procissão do fim da *jornada*, às quais se pôde observar, ou nas caminhadas entre uma casa e outra que tenham que *visitar* a noite. Bem como a presença desses elementos em procissões, na igreja e no cemitério.

Bourcier (2001) diz que “até o século XVII, os cônegos da catedral de Auxerre executavam uma brincadeira dançada na procissão, durante a qual cada um deveria jogar bolas no capuz daquele que estava a sua frente”, a ação não é a mesma, mas na procissão que ocorre no dia 06 de janeiro, que marca o encerramento da brincadeira, identificou-se também, a presença dos caretas fazendo um jogo com suas falas, fazendo comentários engraçados ou modificando as letras das músicas, e nas rezas que são realizadas, antes e depois da procissão.

Na ladainha quando foi cantada a seguinte estrofe de um cântico que fala, “... e em nossas almas acendei o amor, o amor de Jesus”, os Caretas reforçaram cantando o nome Jesus seguido de “esturros”, como os brincantes chamam determinada sonoridade vocal que emitem freqüentemente. Neste mesmo momento quando as pessoas cantam uma parte que os caretas parecem não compreender, um deles pergunta: “é o quê tia madrinha?”²⁸. E assim seguem freqüentemente fazendo interferências, comentários, como quando rezam a Ave Maria, na qual falam, “agora e na hora da sua morte amém”, em outra ocasião interrogam: “quem que ta morrendo tio padrinho?”. Certa hora o responsável pela *reisada* levou a mão na cabeça e os caretas prontamente perguntaram “tio padrinho o que é que tu coça aí? É piolho?”, também fizeram brincadeira com o cabo de vassoura que a rezadeira, segurava como bengala, dizendo a Luís Domingues, que estava ao lado dela, que esta iria matá-lo com o cano de ferro.

Em determinado momento esta senhora começou a “discutir” com os Caretas, aparentando estar zangada e apontando a bengala pra eles. Lembra-se também de outro em

²⁷ Mario de Andrade também identifica a existência desses elementos em outras manifestações populares conforme diz “A figura mascarada de função exorística principalmente, mas às vezes de caráter mimético é universal e a encontramos em nossas danças dramáticas” (ANDRADE, 1982, p. 58)

²⁸ Geralmente os Caretas se referem às mulheres como tia madrinha e aos homens como tio padrinho, perguntou-se a Evandro, um dos caretas o porquê disso, ao que respondeu ser por respeito. Durante outra conversa, alguém que estava perto falou que é desta mesma forma que ciganos se referem às pessoas, o que pode ter relação, já que os ciganos se caracterizam pelo seu lado nômade.

que fazia tempo que Luís Domingues estava ajoelhado ao lado do altar, e os caretas falaram que ele estava colado no chão. E por fim pra ilustrar mais um pouco, citaremos o trocadilho feito com o seguinte verso “O rei fez um grande banquete, o povo já foi convidado, a mesa já está preparada vai ser um cordeiro imolar”, o qual os caretas cantaram: “o rei fez um grande banquete o povo já foi desconvidado, a mesa já está despreparada, vai ser um cordeiro enrolado”²⁹, muitos são os momentos em que os Caretas com suas falas inserem um tom cômico aos acontecimentos.

É interessante perceber nessa manifestação religiosa, que é uma contradição ironizar desta forma as preces católicas, ou fazer comentários engraçados durante um momento de seriedade, porém não se notou que estes se configuram como desrespeito, tornando-se inclusive muito interessante esse jogo de concentração necessária, pois muitas vezes essas interferências causam espontaneamente riso nos presentes, ao qual se tenta ou não, reprimir. Essa duplicidade do riso é bem expressa por Barroso (s/r, p.1), em seu texto “O riso brincante do nordeste”, quando afirma “daí, que o riso tanto pode ser conservador, quanto subversivo. Mas, em todo o caso, ele nunca é totalmente afirmativo, sempre guarda alguma ambigüidade e algum distanciamento”. Neste caso, ao passo que a pessoa que ouve o trocadilho sorri, não deixa de ter em sua consciência a noção de que as pessoas não devem fazer tais comparações.

Voltando à Idade Média, esses “atos desmedidos”, esta “libertinagem bufa”, em parte sendo apoiados pela igreja e em parte reprovados, foram expulsos do espaço religioso e conforme coloca Canassa e Celurare, (1997), essa pode ser uma possível causa que os leva a mais tarde serem chamados de Folias e aos integrantes foliões, cabe citar que tal nomenclatura pode ter-se originado em Portugal, pois estes autores destacam a sua presença na obra de Gil Vicente, conhecido teatrólogo português.

Considerando-se a criação dos presépios por Francisco de Assis, em Creccio, Úmbria/Itália, em 1223, que se configurou como uma ferramenta de evangelização e popularização dos Autos Litúrgicos, conclui-se que tais manifestações, quando expulsas do interior dos templos, encontraram uma platéia formada e familiarizada com o tema, assim continuaram a acontecer paralelamente ao que ficou permitido ser representado nas igrejas, como nos coloca Furtado da Silva (2006. p. 28 apud Horstman), “sua celebração era solenizada com incomum alegria e esplendor, com personificações dentro da igreja, com mascaradas e representações [sic] fora”, referindo-se à Colônia, Hildesheim e Milão, dentre

²⁹ Em consulta a um caderno de anotações observamos que em 2004 registrou-se essa resposta da seguinte forma: “o rei não fez um grande banquete, o povo não foi convidado, vai ser um cordeiro enrolado”

outros lugares onde havia o culto aos reis magos. Mostrando então uma clara separação entre os cultos higienizados da igreja e a leitura popular desses acontecimentos religiosos, a manifestação de estudo se enquadraria então neste último caso.

Outra prática registrada é a ocorrência do “Cortejo dos Reis Magos” (*Magnifique corteje de Róis Mages*), dada a criação da escola de arte “*Scuola de beati ter Magi*”, considerado também um elemento de popularização do teatro litúrgico referente aos magos, o que se deu em Milão, Itália, em 6 de janeiro de 1336. Tal prática se tornou ocorrente anualmente e espalhou-se por outras localidades da Europa, em caráter similar como em Florença/Itália, Sevilha/ Espanha e Coimbra/ Portugal. Costume semelhante ao que ocorre nos reisados do Brasil, que saem em peregrinação, ao que chamam *jornada*, nas noites que seguem o natal.

Considera-se esta, uma estratégia de reaproximação entre igreja e a população presente nas ruas e praças, que ao que parece foi bem sucedida em virtude da expansão territorial de tal atividade.

3.2 O período de acontecimento da *reisada* e o trajeto da *jornada*.

O grupo estudado trata-se de uma *brincadeira* do ciclo natalino, que tem seu período de acontecimento de 25 de dezembro a 6 (seis) de janeiro, quando na tradição cristã comemora-se respectivamente o Natal, nascimento de Jesus Cristo, e o dia de Reis. Daí ser chamada de Reisado³⁰, já que remete à caminhada que os Magos empreenderam em busca de filho de Deus, recém-nascido. O que reporta a existência de um deslocamento espacial, como mencionado anteriormente.

Para que este trajeto se “reproduza” a *reisada* de Luís Domingues, passa por diversas etapas que são cumpridas em dias específicos, conforme disse o integrante da *brincadeira* Antônio Francisco do Espírito Santo (32 anos. São Martins), que bem relatou o primeiro dia:

(...) no dia 25 de dezembro tem início, aí reza o terço, depois do terço tem a *brincadeira* aqui. Tem todos os *passos*. Aí a gente vai pra igreja, lá canta no pé do altar, aí faz a *brincadeira* de novo lá, aí a gente vai pro cemitério, lá canta, no

³⁰ Cabe reforçar que no corpo do texto usaremos a terminologia *reisada*, pois é no feminino que os entrevistados e demais pessoas da localidade se referem à *brincadeira*.

cruzeiro, aí canta na capela que era do dono daqui, que era do Mestre Zé Bruno, aí canta pra ele, faz uma *brincadeira*, aí da *brincadeira* sai de casa em casa, cantando, de porta em porta, chega aqui cinco e meia da manhã, seis horas (...)

Esse primeiro lugar a qual se refere é o terreiro de culto afro de propriedade de Luís Domingues que fica em frente à residência do mesmo. Percebe-se claramente a presença do elemento religioso, com o terço e a *visita* à igreja de Nossa Senhora de Nazaré e o cumprimento das “obrigações” para com o “dono” da terra, Mestre Zé Bruno, dando o início à *jornada* também brincando na porta dos moradores do povoado, esse primeiro momento serve para que, segundo Luís Domingues (2004), se peça licença para poder viajar. Porém além da licença espiritual, é necessário tirar uma licença na delegacia de Caxias, para que no outro dia, 26 de dezembro, saiam “pelo mundo”, conforme disse Luís Domingues.

Durante todas as noites que saem em *jornada* o grupo reza o terço na “rancharia”³¹ antes de sair para brincar, o mesmo acontece no povoado Nazaré do Bruno, onde as pessoas que ficam todos os dias se juntam para rezar o terço. De acordo com Arimatéia do Espírito Santo (25 anos, povoado de São Martins), vão direto para o Estado do Piauí, onde começam a brincar em algumas localidades de lá, e fazem o trajeto de volta brincado nas casas. Luís Domingues citou algumas das que já *visitaram*, são elas: no Maranhão: Porcos, Copacabana, São José dos Cacetes, São Martinho, São Martinho 2 e no Piauí: Bacuri e Sapucaiana, não são somente essas, claro, mas achou-se interessante citá-las pois assim tem-se uma noção de que a maioria trata-se de povoados, já que não citou as cidades sedes dos municípios.

Esse deslocamento se faz da seguinte forma, passam a noite brincando nas portas e caminhando, e durante o dia descansam na rancharia. Antes de a *brincadeira* sair é feito um acordo prévio com os responsáveis por esses lugares, que já têm o costume de receber a *brincadeira*, no entanto a cada dia, uma pessoa vai ao local da próxima rancharia para avisar da chegada do grupo no dia seguinte de manhã e confirmar se ainda estão dispostos a hospedá-los. Conforme melhor esclareceu Luís Domingues

Quando é pra mim sair com a minha *reisada* aí eu tenho que sair somente avisando as casa das rancharia que a gente se arrancha, porque o correr da noite a gente passa andando, mas de dia a gente tem que se aquietar, ontonsse [sic.] a gente sai, aí vai avisar o dono da casa que a gente tem o costume de passar o dia por lá, n'ê? Aí a gente diz: “só avisa ele lá que tal dia a gente tá chegando aqui com a *reisada*, já no outro dia a gente já tem que avisar a casa do outro adonde pertence, que aí a gente baseia a noite quantas casa a gente pode andar no correr da noite a distância duma pra outra, pra quando o dia amanhecer a gente tá chegando na outra casa de

³¹ Usam o termo rancharia para se referir à casa que acolhe o grupo durante o dia, ou seja, que os hospeda.

rancharia, aí lá a gente se hospeda, aí passa o dia quando dá de noite a gente sai de novo, aí a de lá pra frente, aí já tem avisada a outra rancharia na frente, pra gente ir e assim é todo tempo a gente fazendo assim.

Geralmente quem vai é a pessoa que brinca de Careta Velho, também considerando um grande responsável no grupo, dentro das hierarquias da *brincadeira*, é ele também que canta algumas músicas conforme informa Edinaldo Ferreira Lima Guimarães (33 anos, Nazaré do Bruno) que desempenha esse papel.

Eu sou o careta mais velho da *reisada*, o Tapioca, o pai da turma, um grito que eu dô tudinho tem que atender o mais velho e os *passos* tudinho é eu que canto, da burrinha, peão, só não canto o boi porque puxa muito, mas o rapaz da sonfona[sic] canta e a gente responde o que ele canta, mas os outros é eu que canto

Assim percebe-se que nem todas as responsabilidades são delegadas ao organizador da *reisada*, ficando o trabalho dividido entre os brincantes também, lembra-se que em uma das conversas com Luís Domingues este disse que os donos da *reisada* são todos, não apenas ele, pois tudo o que fazem é combinado e acertado de comum acordo.

Sobre as *visitas*, estas acontecem da seguinte forma, o promesseiro manda avisar o dono da *reisada* que tem interesse de que a brincadeira vá à sua casa, e o grupo define o dia, porém já existe uma mudança em relação ao que diz a tradição, segundo Luís Domingues as *visitas* deveriam ser de surpresa, porém atualmente as pessoas já solicitam que se avise anteriormente o dia que o grupo vai brincar em sua porta.

No dia 5 de janeiro já estão de volta ao povoado, também vêm alguns familiares dos brincantes e durante o dia as mulheres preparam as comidas para as refeições e para o leilão. À noite o grupo brinca em algumas casas, dentre elas um terreiro de umbanda e a casa de uma das filhas do Mestre Zé Bruno. Quando retornam destas *brincadeiras*, que se iniciam por volta 18 horas e terminam por volta das 22 horas, ocorre o leilão, onde as prendas se constituem de comidas, bolos, assados de carne, etc. Posteriormente durante a madrugada é feita uma “gira”, como é chamado o momento de culto de umbanda, nesta localidade, que se estende até mais ou menos 6 horas da manhã.

No dia 6, é realizada a finalização (matança ou terminação) da *brincadeira*, com a morte dos *brinquedos*. Durante o dia todos ficam *arranchados* na casa de Luís Domingues, para a preparação dos enfeites que irão ser colocados no salão de umbanda e no terreno em frente à casa de Luís Domingues, onde tudo será concluído. Conforme figuras abaixo se percebe ainda que são feitos com materiais bem simples, como balões e o papel crepon.



Figura 5 – Pessoas enfeitando com balões o salão de umbanda.

Fonte: Arquivo pessoal. 2008



Figura 6 – Filha do responsável pela *reisada* confeccionando enfeite

Fonte: arquivo pessoal. 2008

Nesta ocasião também é retocado, tudo o que foi danificado durante a *jornada*, e as roupas dos *brinquedos*, dos *caretas* e máscaras são postas ao sol. Conforme se observa nas imagens abaixo, com a disposição na cerca do salão de umbanda.



Figura 7 – Mulheres retocando o couro e a barra do boi.

Fonte: arquivo pessoal. 2007



Figura 8 – “Palhas” expostas ao sol.

Fonte: arquivo pessoal. 2008

Todos trabalham neste dia para que à noite tudo esteja organizado. Por volta das 18 horas o grupo entra no salão onde tocam rapidamente na frente do altar, como se pode ver na imagem 11, e depois se reúnem para sair em procissão.



Figura 9 – Grupo em frente ao altar.
Fonte: Arquivo pessoal. 2008

A procissão sai somente quando estão todos a postos, a bandeira de Santos Reis deve ir à frente, logo atrás desta a mulher que carrega o santo, seguida pela fila composta pela burrinha, o boi, o peão, o babau e atrás desta fila ou de forma mais à vontade os Caretas. Durante a procissão são proferidos vários cânticos católicos e rezas e muitas pessoas carregam velas. Vão até a igreja onde rezam e dançam no espaço em frente ao altar e retornando logo em seguida ao mesmo ponto da saída.



Figura 10 – Procissão.
Fonte: Arquivo pessoal. 2008



Figura 11 – Chegada na igreja.
Fonte: Arquivo pessoal

De volta à casa são posicionadas várias cadeiras no entorno do espaço onde será feita a *brincadeira*, nos acentos frontais sentam-se os músicos e as madrinhas de cada um dos *brinquedos*, dá-se início a *brincadeira* e o término da apresentação de cada *brinquedo* se dá com a sua morte, onde é derramado vinho em uma bacia, que é tomado por todos os presentes. Esta bebida é dada pelas madrinhas. Este momento marca o encerramento da

jornada para Santos Reis. Após essa última brincadeira, todos retornam ao salão de Luís Domingues onde vão rezar, “beijar a mesa” (altar), que a imagem do santo fica, é um momento de grande emoção, muitas pessoas choram marcando assim o fim dos trabalhos do ano.

3.3 A Brincadeira

Este tópico tem por objetivo descrever como acontece a *brincadeira* da *reisada* de Nazaré do Bruno, destacando quais são seus personagens (brinquedos e caretas), como se dá a apresentação, a ordem da entrada em cena de cada um, as músicas que são cantadas, os instrumentos musicais utilizados, descrevendo os figurinos, que muitas vezes é mesclado a um, ou é o próprio, boneco³², etc. Cabe destacar que estes pontos configuram-se como um conjunto de elementos artísticos que a compõe a *brincadeira*.

Ressalta-se que a ordem de entrada dos brinquedos é sempre essa que será descrita, com exceção das vezes em que o contratante não solicitar uma apresentação completa. O que lembra a consideração de Benjamim (1928, p 252) quando fala da “brincadeira” infantil.

A grande lei que, além de todas as regras e ritmos individuais, rege o mundo da brincadeira em sua totalidade: a lei da repetição. Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer quanto brincar outra vez.

Esse prazer está presente na fala dos brincantes da *reisada*, por exemplo, Zé Francisco, quando disse: “o tanto que eles quiser eu brinco”. E da mesma maneira percebeu-se também na forma como os próprios brincantes falavam sobre a *reisada*, sobre sua atuação ou sobre qualquer outro assunto que foi abordado nas entrevistas. E eles repetem também durante toda a noite a apresentação, e há aqueles que dizem, como Lenivaldo da Silva: “é diferente, no começo as pessoas não brincam muito esforçado como no final, no final a pessoa só falta morrer, de tanto sair, fazer, cair.”, ou seja, no decorrer das apresentações é que a pessoa vai pegando o ritmo (aquecendo-se), e com isso querendo brincar mais e mais.

³² De acordo com Amaral (1996, p. 71), “Boneco é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana, ou animal, é dramaticamente animado diante de um público”.

A apresentação em si é acompanhada por melodia instrumental e canto. Os instrumentos utilizados são: uma sanfona, um triângulo e um pandeiro. Os responsáveis pelo canto são: Luís Domingues, o Careta Velho³³ e o sanfoneiro, Antônio José Gomes (conhecido como Quirriquí), estes três em primeira voz, e o pandeirista José Maria Neves dos Santos, em segunda voz. Os personagens são: os Caretas, que são em número de quatro, cada um com um nome específico: Tapioca, Macambira, Mucunzá e Miudinho, e os *brinquedos* ou *passos*: Burrinha, Peão, Boi e Babau.

Chegando à casa a ser *visitada*, o grupo todo se posiciona na porta, apenas os caretas estão vestidos com suas roupas, às quais chamam de *palhas ou farda*, o que remete ao material com o qual elas são confeccionadas, fibra de buriti³⁴, pois comumente as pessoas se referem a qualquer material feito de fibra vegetal como palha. Trata-se de um grande “vestido” tecido nesta fibra e uma máscara, que segundo Francinaldo Batista de Sousa é feita de capeba de palmito, conforme explicou: “a gente tira o palmito, aí tira a capeba e faz a máscara”. Assim pode-se concluir que os materiais que confeccionam essas roupas são em sua base retirados da natureza, porém também usam tecido de algodão industrializado e alguns enfeites natalinos para por nas máscaras. Pode-se perceber melhor a farda dos caretas na figura abaixo.



Figura 12 – Os quatro caretas.
Fonte: Arquivo pessoal.

Além da roupa de palha e da máscara, carregam como “acessório”, uma chibata, objeto cilíndrico fino e comprido de madeira que tem presa na ponta uma tira de couro, ao qual chamam de “rei”, e segundo os entrevistados serve para proteger os caretas de bichos,

³³ Reginaldo, Edinaldo ou Raimundo Nonato.

³⁴ *Mauritia flexuosa* L, Palmeira da família *Palmae*, é muito utilizada no artesanato, tem como característica a grande maleabilidade e resistência.

como cachorros que costumam latir e avançar neles quando estão com as *palhas*. Esse acessório também é utilizado na dança, quando movimentam os braços, ou quando interagem com alguns dos *brinquedos*, sobre isso falaremos em outro capítulo deste trabalho.

Conforme pode-se observar na próxima imagem, ao iniciar a *visita* em uma casa é colocada uma bandeira de Santos Reis encostada na sua porta, com a parte que contém as imagens voltada para à frente da residência, de forma que ao ser aberta a mesma, os moradores da casa possam ver que “Santos Reis” chegou. A pessoa que segura o Santo se posiciona atrás da bandeira (pois a frente está voltada para o interior da casa), os demais se colocam no entorno desta e é cantada a música de pedido para abrir a Porta.



Figura 13 – Grupo chegando à porta.
Fonte: Arquivo pessoal. 2008.

Os caretas mantêm-se atentos, e com movimentos mais comedidos, e as demais pessoas em uma postura de espera. Os versos da canção podem variar, de acordo com a casa e o repente (habilidade de improviso) do cantor. A exemplo, tem-se a letra abaixo:

CANTO PARA ABRIR A PORTA

Dou abença a minha santidade, de cima desse altar,
De cima desse altar.

Ô de cima desse altar (OBS: em todos os versos ocorre essa repetição em coro dos caretas)

A você eu dou benção, pra poder me abençoar,
pra poder me abençoar

Peço licença minha Santidade, licença queira me dar
Licença queira me dar
De tirar o Santos Reis, de cima do seu altar,
De cima do seu altar

Santos Reis do oriente, me mandou que eu cá vinhesse,
Me mandou que eu cá viesse

Também mando lhe dizer, chegue aqui mais pra perto,
Chegue aqui mais pra perto

Ele é os três reis magos, da parte dos oriente,
Da parte dos oriente
Acordai quem tá dormindo, consola quem está doente,
Consola quem está doente

Q'ele sai pelo mundo, com a família sagrada,
Com a família sagrada
Ele anda de rua em rua, batizando estas morada,
Batizando estas morada

Batizando essas morada, dando esmola a seus romeiros,
Dando esmola a seus romeiros
Ele vai com a fé do povo no dia seis de janeiro,
No dia seis de janeiro

No dia seis de janeiro, dia da peregrinação
dia da peregrinação
As cinco horas da tarde, nós formemo a procissão,
nós formemo a procissão

É Santo Reis com a sua folia, também seus dois folião,
Também seus dois folião
No dia do seu festejo, dia da animação,
É dia da animação

É o dia de ficar só, vai embora os dois irmão,
vai embora os meus irmão
Vai embora os meu irmão, eu fico com a saudade,
Eu fico com a saudade

E nós anda tudo junto, a maior intensidade,
A maior intensidade
A maior felicidade, que nós anda pelo mundo,
Que nós anda pelo mundo

Canto todo mundo junto, não esquece nenhum segundo,
Não esquece nenhum segundo
Santo Reis fez a viagem, no dia da lua cheia,
No dia da lua cheia

Ele andou pelo mundo, *visitando* as casa alêia,
Visitando as casa alêia
Quando Santos Reis chegou, nessa casa de alegria,
Nessa casa de alegria

Visitando esses devotos, do coração de Maria,
Do coração de Maria
Do coração de Maria e o coração de Jesus,
E o coração de Jesus

E por nós meu Deus morreu e foi cravado na cruz,
E foi cravado na cruz
Teve seu sangue derramado do nosso doce Jesus,
Do nosso doce Jesus

Que ele foi batizado Manuel da velha cruz,
Manuel da velha cruz

E Jesus foi batizado lá no rio de Jordão
Lá no rio de Jordão

São João batizou Cristo, Cristo batizou São João,
Cristo batizou São João
Eles dois se batizaram pra não ficar nenhum pagão,
Pra não ficar nenhum pagão

[carenta fala: eu já sou batizado mesmo, eu não sou pagão]

Donde tá a Virgem Maria com seu raminho na mão,
Com seu raminho na mão
No batizo de seu filho, dando a Deus seu Salomão,
Meu padrinho seu Salomão
Meu padrinho seu Salomão, com a minha Virgem da Conceição,
Com a minha Virgem da Conceição
Junto com meu São José e o meu senhor São João,
E o meu senhor São João
São João é primo de Jesus, Jesus é primo de São João,
Jesus é primo de São João
Por isso que foi pro mundo com o povo na união,
Com o povo na união

Todo mundo se ajunta pra fazer a cominhão
Pra fazer a cominhão
Pra fazer todos acordos, fazendo povo atenção,
fazendo povo atenção

No altar da Santidade nasceu um pé de condez
Nasceu um pé de condez
Porem igual a cantoria fazendo louvado seja
Fazendo louvado seja

Companheira ofereci-o, eu ofereço também,
eu ofereço também
Dando aí minha cantoria Cristo nasceu ne Belém
cantoria Cristo nasceu ne Belem

Como se pode perceber essa música além de pedir licença apresenta um pouco da história dos Santos Reis, e da *Reisada*, e como esta música foi recolhida no último dia, quando o grupo gentilmente se reuniu para gravá-la, percebe-se também que é contado como foi a *jornada* do ano, e feito agradecimentos por tudo ter dado certo.

Depois que a porta é aberta, o dono da casa pega a imagem do Santo, coloca em um altar, caso o tenha (como se pôde observar em uma *brincadeira* feita numa tenda espírita de umbanda), ou fica segurando a caixinha com a imagem de santos Reis, conforme observou-se em outra residência visitada na mesma noite. O dono da casa recebe o grupo, os instrumentistas se posicionam, os caretas interagem sempre falando com as pessoas presentes ou entre eles e se movimentando, caminhando ou parando, o que fazem com um gestual muito peculiar, quando param, apóiam o rei no chão e segurando a ponta superior e balançam os quadris para frente e para traz.

O primeiro *passo* a entrar, com movimentos bem rápidos e com uma estrutura de deslocamento espacial circular, é a burrinha. Este *brinquedo* é uma estilização do animal homônimo, burro ou jumento, “é um boneco-de-vestir”, conforme Borralho (2005, p.17), quando fala dos personagens do bumba-meu-boi e diz “os bonecos que se apresentam podem ser chamados de ‘bonecos-de-vestir’, tal a forma que os seus manipuladores (miolos) precisam se comportar para proceder-lhes a animação”. Assim podemos classificar a burrinha, já que por meio de uma abertura na altura de seu “lombo” ela fica presa aos ísquiros do animador, tornando-se (ou parecendo ser) ao mesmo tempo “montaria” (BORRALHO, 2005, p 101) do personagem.

Sobre a apresentação visual do *brinquedo*, observa-se na figura 16 que o manipulador usa roupa branca, na mesma cor do tecido com o qual o boneco é recoberto, e este é enfeitado com fitas coloridas da mesma forma que o chapéu, o que deixa pouco visível o rosto do brincante.



Figura 14 – Burrinha
Fonte: Arquivo pessoal. 2007.

A Burrinha entra em cena acompanhada de sua música, que é cantada por um dos caretas, mais especificamente o Tapioca, que é considerado o Careta Velho.

Música da Burrinha

A burrinha vem

(repetiram 5 vezes esse trecho)

Coro: Lá vem lá vai

A bichinha vem

Ô Bidu era meu mestre

Coro: Tão bonitinha

Coro: foi quem me ensinou a ler

O Bidu morreu a mãe

A burrinha vem

Coro: a mãe é que morreu

Coro: Lá vem lá vai

A bichinha vem

Lá vai burrinha da caretada

Coro: Tão bonitinha

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

O minha burrinha larga de ré
Coro: O minha burrinha larga de ré
 É os careta
Coro: de Nazaré
 É os careta
Coro: de Nazaré

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tu n'ê homi é fulo de bananeira
Coro: A burrinha tu n'ê homi é fulo de bananeira
 Deu um peido na cozinha
Coro: matou a cozinheira
 Deu um peido na cozinha
Coro: matou a cozinheira

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

Viva minha burrinha tu que [mais tu também??]
Coro: Viva minha burrinha tu que [mais tu também??]

Tanta moça bunitinha
Coro: mas não chega ao pé doce
 Tanta moça bunitinha
Coro: mas não chega ao pé doce

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichina tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichina tome tome

Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha do meu amo tem uma saia de veludo
Coro: A burrinha do meu amo tem uma saia de veludo
 Por de baixo da saia dela
Coro: tem um bicho cabeludo
 Por de baixo da saia dela
Coro: tem um bicho cabeludo

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

O macaco assobe, o guariba desce
Coro: O macac'assobe o guariba desce
 A burrinha do meu amo
Coro: É quem padece
 A burrinha do meu amo
Coro: É quem padece

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

Uma abelha abelhinha, abelhinha como vem[?]
Coro: Uma abelha abelhinha, abelhinha como é[?]
 A garupa de diamante
Coro: o trem da mulher [?]
 A garupa de diamante

Coro: o trem da mulher [?]

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá

Ô minha burrinha que brinca bem
Coro: Ô minha burrinha que brinca bem

Quem vai tirar
Coro: é o Miudinho
 Quem vai tirar
Coro: é o Miudinho

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

Maria tu viu, Maria vem ver
Coro: Maria tu viu, Maria vem ver
 Mande o lenço sem tempo [?]
Coro: pro maraco ver [?]
 Mande o lenço sem tempo [?]
Coro: pro maraco ver [?]

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

Quando eu venho varrer casa, cuvazeiro [?] vem
 açula
Coro: Quando eu venho varrer casa, cuvazeiro [?]
 vem açula
 Adelá com o de cá
Coro: é o Mucunzá
 Adelá com o de cá
Coro: é o Mucunzá

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

Minha gata sai no caminho parideira
Coro: Minha gata sai no caminho parideira
 Quem vai berrar
Coro: é o Macambira
 Quem vai berrar
Coro: é o Macambira

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá

Uma abelha tiúba é uma abelha vermelha
Coro: Uma abelha tiúba é uma abelha vermelha
 Bota o pau, venho com pau
Coro: [?] de cara feia
 Bota o pau, venho com pau
Coro: [?] de cara feia

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá

Pra mim lá em casa, deu zero hora
Coro: pra mim lá em casa, deu zero hora
 Vai lá com o de cá
Coro: não buta [?] hora

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá

A bichinha tome tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá

O macaco assobe, o guariba desce
Coro: O macaco assobe, o guariba desce
 O espinhaço do teu pai
Coro: é quem padece
 O espinhaço do teu pai
Coro: é quem padece

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá

A burrinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá
 A bichinha tome, tome
Coro: tome, tome, tome lá

Ô minha burrinha de São Luís
Coro: Ô minha burrinha de São Luís
 É dia de festa
Coro: tu vai morrer
 É dia de festa
Coro: tu vai morrer

É o docinho da laranja
Coro: eu como já
 É o sumo da laranja
Coro: eu como já
 É o pitaco [?]da laranja
Coro: eu como já
 É o sumo da laranja
Coro: eu como já

Minha burrinha do oco do pai
Coro: Minha burrinha do oco do pai
 Tua mãe é uma coruja
Coro: de papo pro ar

É um copo de laranja
Coro: Eu vou tomar
 Fiapo da laranja
Coro: Eu vou tomar
 Suco da laranja
Coro: Eu vou tomar

Eita o pau da buchecha

A música da Burrinha possui variações rítmicas, percebeu-se 3 (três) mudanças na sua melodia, o que pareceu torná-la muito dinâmica. A letra se “distancia”³⁵ um pouco da temática do natal, contendo versos de cunho sarcástico, de forma que ao mesmo tempo em que a burrinha é homenageada e é exaltada a sua beleza, ela é satirizada, sendo alvo de piadas, críticas e ironias. É também nesta música que os 3 (três) os caretas são apresentados, quando chamam o Miudinho, o Macambira e o Mucunzá, cada um a sua vez para dançar com ela, através de versos que contém os seus nomes.

O segundo *passo* a entrar, agora com um molejo mais cadenciado, em relação ao anterior, é o Boi. A existência deste personagem permite chamar esta *brincadeira* na região, de “Boi de Reis” ou “Boi Reisado”³⁶, conforme expressou Luís Domingues. Trata-se também de um boneco de vestir, com uma diferença da burrinha: seu manipulador não é visto, pois não possui a mesma abertura superior que o primeiro, o formato do *brinquedo* tenta reproduzir o animal também homônimo, e se caracteriza por ser todo enfeitado, como vê-se na foto abaixo. Contém uma inscrição com o nome: Santos Reis, uma barra de tecido na parte inferior e muitos enfeites e fitas no chifre.

³⁵ Para os padrões católicos de música religiosa considera-se distante, mas já se viu que de forma semelhante essa prática foi identificada na Idade Média.

³⁶ Porém em todo trabalho preferimos usar reisada, pois é assim que se referem à brincadeira mais comumente.



Figura 15 – Boi
Fonte: Arquivo pessoal. 2008.

A música do boi é cantada pelo sanfoneiro, e respondida em coro pelos Caretas, é a seguinte:

MÚSICA DO BOI

Olé, olé,
Coro: sabiá
Olé, olé,
Coro: sabiá

Te acolumba [?] boi de fama
Coro: sabiá
Bonito pra não errar
Coro: sabiá
Brincam brinca, boi bonito
Coro: sabiá
Bonito pra não errar
Coro: sabiá
Sapateia boi de fama
Coro: sabiá
No terreiro de Iaiá
Coro: sabiá

Olé, olé,
Coro: sabiá
Olé, olé,
Coro: sabiá

Entrei na taba de cima
Coro: sabiá
[?]
Coro: sabiá
Já avisou meu São Biné
Coro: sabiá
E nós debaixo samborar [?]
Coro: sabiá
E meus amigos me desculpe

Coro: sabiá
Querendo me desculpa
Coro: sabiá
Mas eu nasci pra mandar boi
Coro: sabiá
E nunca boi vai me mandar
Coro: sabiá

Olé, olé,
Coro: sabiá
Olé, olé,
Coro: sabiá

Sapateia boi de fama (arrocha!!)
Coro: sabiá
No terreiro de Iaiá
Coro: sabiá
Bonito gostei de ver
Coro: sabiá
Bonito gostei de olhar
Coro: sabiá
Mas eu não meto minha cabeça
Coro: sabiá
Pra meu ver coco apanhar (bonito!!)
Coro: sabiá

Olé, olé,
Coro: sabiá
Olé, olé,
Coro: sabiá

Olé, olé, (segura!!)
Coro: sabiá
Olé, olé,
Coro: sabiá

Quando eu vim de lá de casa	<i>Coro:</i> sabiá
<i>Coro:</i> sabiá	E na de cima eu com o menino
E minha mãe recomendou	<i>Coro:</i> sabiá
<i>Coro:</i> sabiá	E na debaixo na de baixo com [colar??]
Meu filhinho não vai brigar (arrocha!!)	<i>Coro:</i> sabiá
<i>Coro:</i> sabiá	O valei-me Nossa Senhora
Que seu pai nunca brigou	<i>Coro:</i> sabiá
<i>Coro:</i> sabiá	E Santo Antônio pequenininho
Bonito gostei de ver	<i>Coro:</i> sabiá
<i>Coro:</i> sabiá	Que me vale deste mal
Bonito gostei de olhar	<i>Coro:</i> sabiá
<i>Coro:</i> sabiá	E me bota no bom caminho
Mas a sanfona tá no tempo	<i>Coro:</i> sabiá
<i>Coro:</i> sabiá	
Bonito pra não errar (bonito!!)	Olé, olé,
<i>Coro:</i> sabiá	<i>Coro:</i> sabiá
	Olé, olá,
Olé, olé,	<i>Coro:</i> sabiá
<i>Coro:</i> sabiá	
Olé, olá,	Eu vou dar o meu aboio
<i>Coro:</i> sabiá	<i>Coro:</i> sabiá
Olé, olé,	Pra meu boi ele ajudar
<i>Coro:</i> sabiá	<i>Coro:</i> sabiá
Olé, olé,	Mas é por dentro da fazenda
<i>Coro:</i> sabiá	
Tive na taba de cima	<i>Coro:</i> sabiá
<i>Coro:</i> sabiá	O meu vaqueiro ir aboiar
Via debaixo molhar	<i>Coro:</i> sabiá
	Olé, olé, olé, oláaaaaa

Algumas frases da letra também podem ser improvisadas, conforme o próprio sanfoneiro disse em uma conversa. A sua melodia lembra as de brincadeiras populares infantis, a letra exalta o *brinquedo*³⁷, fala sobre quem canta e outra coisa que se vê são os pedidos de proteção aos Santos, ou seja, toca um pouco mais no elemento religioso.

³⁷ Uma vez que a presença do boi nas manifestações populares, a citar o próprio Bumba-meu-boi, remete à sua importância sócio econômica, no passado, nas fazendas de açúcar e ao período do ciclo do couro.

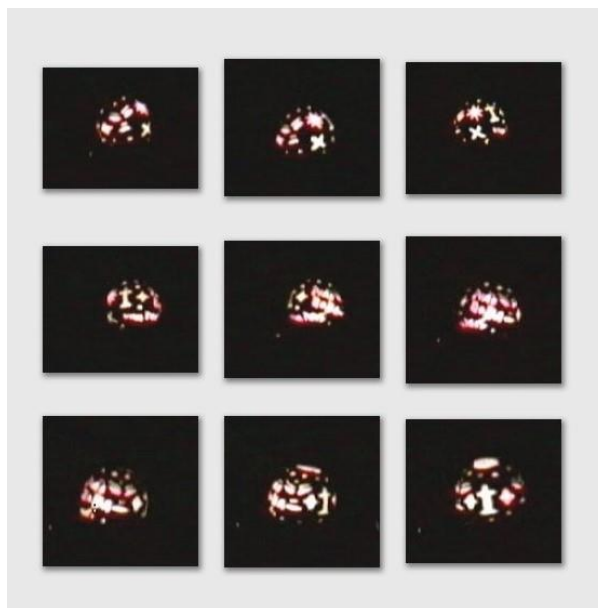


Figura 16 A – Cabeça do Peão girando
Fonte: Arquivo pessoal

O próximo *brinquedo* a entrar, e com muitos giros, é o peão. É um *passo* que se destaca pela sua apresentação visual. As luzes são apagadas e tudo que se vê é uma bola suspensa e iluminada onde se destacam alguns desenhos (figura 16A). Na foto abaixo, percebe-se que o figurino trata-se de um vestido estampado de algodão, na cabeça está preso um objeto circular, no caso uma cabaça³⁸, em seu bojo foram talhados diversos desenhos, como cruzes, estrelas, retângulos dentre outras formas, e ainda a gravação da seguinte frase “Roda Peão, Viva [?]” algumas destas à maneira em que foram dispostas formam olhos, nariz e boca, percebeu-se cerca de dois rostos “desenhados”³⁹, e que posteriormente os vãos foram recobertos com papel crepon de várias cores, na sua base fixou-se várias fitas multicoloridas. A parte superior deste adorno de cabeça é aberta, para que se possa acender uma vela presa em seu interior e assim destacarem-se apenas os desenhos no escuro.

³⁸ A cabaça quando extraída da árvore da cabaceira, contém em seu interior uma massa, que é retirada, e depois põe-se a casca para secar no sol e desta parte oca que se faz este acessório.

³⁹ Acredita-se ser dado a esses rostos, que este *brinquedo* também é chamado de cabeça de fogo em outros lugares. Também identificou-se essa denominação na localidade, mas a que mais utilizam para se referir a ele é a de Peão.



Figura 16 B – Peão
Fonte Arquivo pessoal. 2007.

O Peão faz a sua *brincadeira* acompanhado da seguinte música, cantada também pelo Careta Velho:

MÚSICA DO PEÃO

Peão tu é ligeiro Peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Vem cá neste terreiro peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Faz o que eu te mandar peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Aonde tu chegar peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Bonito pro povo ver peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Peão tava dormindo peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Reisado Luis Dominga peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Peão vou te dizer peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Tem do [leio??] de um ano peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Que eu brinco na *reisada* peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Eu brinco é de seis ano peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Eu era pequenino peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Que eu andava era nas costa peão

Coro: roda peão, bambeia peão

No to Luis Dominga peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Que Luis tá de olho peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Ele tava é chorando peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Eu disse foi pra ele peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Eu tô e é contigo peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Pra tu é precisar peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Sei onde tu chegar peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Eu ensinei foi vocês peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Tu veio da pióla peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Também o Macambira peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Nós era pequenino peão

Coro: roda peão, bambeia peão

E no Manel Marinha peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Ele não tá aqui peão

Coro: roda peão, bambeia peão

E pode é demorar peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Eu vou é te falar peão

Coro: roda peão, bambeia peão

Junto com o Fontenele peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Tu é o Reginaldo peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Que acompanhou o guia peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Quando ele não tá peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Eu assumo é o lugar peão
Coro: roda peão, bambeia peão

Peão lá do véi Nico peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Tu vai pra São Luís peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Já foi é duas vezes peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Tu vai pro Tocantins peão
Coro: roda peão, bambeia peão

Junto com tua folia peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 É dois de fevereiro peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Teu pai é num vai peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Teus irmão é vai com ele peão
Coro: roda peão, bambeia peão

Peão vamos embora peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 E vem a procissão peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Depois é o leilão peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 E falhei é a voz peão
Coro: roda peão, bambeia peão

Quem só deixa saudade peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Junto com teus irmãos peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Quero ver a despedida peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Quero ver é todo mundo peão
Coro: roda peão, bambeia peão

Tu vê e é chorar peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Tu vai é te lembrar peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 O próximo ano rem(vem) peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Eu quero é tá de novo peão
Coro: roda peão, bambeia peão

Se a morte não matar peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Aqui neste lugar peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Junto com nossos todos peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Eu quero vê é novo peão
Coro: roda peão, bambeia peão

E é nós dois no olho peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Fecha o pau da porteira peão
Coro: roda peão, bambeia peão
 Nós vâmo pra procissão peão
Coro: roda peão, bambeia peão

Eruuuuuu

Conversas e esturros dos caretas

Vê-se que a música indica a forma de dançar do peão, ligeiro, rodando, e fala um pouco sobre o que é essa figura, parece uma conversa bem direta entre o careta e ele. Os outros caretas se mantêm sempre respondendo o coro.

Por fim entra o Babau, seus movimentos são muito ágeis e bruscos, é também um boneco de vestir, da mesma forma que a burrinha, e com a diferença que este não fica preso na cintura do animador, fica mais abaixo, quase na direção das coxas, como retrata a figura 17, o que dá grande mobilidade para o manipulador. É uma armação coberta com fibra de buriti, a cabeça possui mandíbula articulável, que é feita de um esqueleto do crânio de um animal eqüino, o dançarino-manipulador usa na cabeça chapéu com fitas, que também cobrem seu rosto.



Figura 17 – Babau.

Fonte: Arquivo pessoal. 2007

O próprio brincante, Arimatéia do Espírito Santo (25 anos. Povoado de São Martins), do babau explica como fabrica o boneco.

“destaca no mundo caçando, na beira da lagoa, uma caveira velha dum animal... eu tiro aquela cabeça velha, eu corto, aí tem um pau eu abro ela no meio... aí eu pego dois pregos, aí enfio, um que é bem pertinho da que é a boca e outro bem no queixada, que a nos chama assim, daí eu pego um aro de bicicleta, amarro no meio daquele pau e deixo ficar na cintura, aí eu pego a esteira deixo ficar em cima do aro, aí eu faço um dobrado de imbirã feito de cordinha mesmo, aí eu vou só movimentar os queixos dele, que aí pra encaixar um no outro vai só no arame (queixada) daí tem um arame que vem que a gente movimenta aquele subir e descer, o babau ta feito, enfeita bem enfeitado

Por debaixo das esteiras colocam também chocalhos que produzem um som quando Babau se movimenta. A música deste *passo* é cantada pelo Careta Velho e respondida pelos outros caretas.

MÚSICA DO BABAU

Tome, tome meu babau

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, bonitinho

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, meu Babau

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, vai morrer

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome meu babau

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, bonitinho

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, meu Babau

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome meu babau

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, vagarinho

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, meu Babau

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, bonitinho

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, meu Babau

Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, pega ele.
Coro: Tome, tome, tome lá

Pega ele tcheu pai.

Tome, tome, meu Babau
Coro: Tome, tome, tome lá

Tome, tome, meu Babau
Coro: Tome, tome, tome lá
 Tome, tome, pega ele.
Coro: Tome, tome, lá
 Tome, tome, bicho doido
Coro: Tome, tome, lá

Pega ele!

Percebe-se que esta letra contém uma estrutura mais repetitiva do que as outras, mudando apenas algumas palavras nos versos, o que se acredita ser devido à grande atenção que os *caretas* têm que ter para se desvencilhar dos ataques do Babau. Também demonstra certa conversa com o *brinquedo*, chegando a dizer como este deve dançar, conforme o expressado na letra. A apresentação do Babau se encerra quando um dos *caretas* consegue pegá-lo, ou quando o animador se cansa e sai de cena.

A conversa dos *caretas* com os *brinquedos* é expressa em todas as letras das músicas dos *passos*.

Terminada a *visita* em uma casa o grupo parte para outra, e assim durante toda a madrugada. Neste percurso, várias pessoas se unem ao grupo e ao fim da *jornada* são dezenas.

3.4 Motivos de entrada e permanência e as relações desenvolvidas entre os envolvidos com a *reisada*

Levando-se em consideração que durante toda a sua trajetória de vida, os indivíduos têm uma série de contribuições a dar nos eventos sociais que participam e que participar de uma *reisada*, ou de qualquer outra atividade, requer ação, se, se for pensar nesta palavra, logo virá à mente outro termo: motivo, ou seja, a razão que leva uma pessoa a se envolver com qualquer fazer. Esse raciocínio será aplicado aos participantes da *reisada* de Luís Domingues, em Nazaré do Bruno/ Caxias - MA. Assim buscar-se-á destacar quais elementos levaram os entrevistados a se envolverem e permanecerem na *brincadeira*, e ainda as relações que se desenvolvem dentro desta, entre os sujeitos entre si, entre os sujeitos e o santo, e alguns pontos relacionados a gênero que foram identificados.

Iniciando pelas relações e falando na analogia homem-elemento místico, toma-se como alicerce este grupo que tem por base de formação o catolicismo e as práticas de umbanda (que por sua vez estão impregnados de sincretismo religioso), aliadas às concepções populares de devoção, intercessão divina e cura, o que leva logo a encontrar o elemento de deliberação: promessa, que em geral decorre de uma “motivação”, sobre o que Geertz (1989, p.71) fala “a motivação é uma tendência persistente, uma inclinação crônica para executar certos tipos de atos e experimentar certas espécies de sentimento em determinadas situações, e essas 'espécies' são habitualmente classes muito heterogêneas e mal definidas”. No caso da promessa essa motivação enfoca a resolução de problemas pessoais, de diversas ordens, que atingem um indivíduo ou seus próximos (parentes ou amigos), é uma espécie de contrato, feito entre os homens e os santos. Pode-se fazer um paralelo ao estudo de Marcel Mauss (2003 p. 63) sobre a sociedade da Polinésia e seu sistema de troca de presentes para compreender melhor essa ação, pois, quando ele considera “é aos deuses que é preciso comprar, e que os deuses sabem retribuir o preço das coisas”, quer dizer que é agradando aos seres divinos, que com certeza o homem terá em troca o que almeja, situação percebida nas promessas de forma semelhante.

Porém a circunstância dentro do *reisado* se dá em ordem inicialmente inversa. Não ocorre que se ofereça um presente ao Santo e este conceda a dádiva⁴⁰ (graça, para os católicos) ao seu fiel. Neste caso ocorre que o promesseiro (contratante) faz o pedido e a proposta ao Santo, este por sua vez – a partir da fé do promesseiro – concede a graça/dádiva ao mesmo, e só depois disto o contratante tem a obrigação em cumprir com sua parte do acordo, o que é feito com grande agradecimento, pois foi restabelecida a saúde, bem provavelmente muito valioso entre as pessoas de renda baixa⁴¹.

Identificou-se determinados fatores que motivam os envolvidos com a *reisada* a se fazerem presentes e permanecerem na mesma, o que se julga merecer destaque já que a grande maioria deles não mora no povoado sede da *brincadeira*, desta forma os entrevistados expressaram verbalmente alguns, que relacionam-se:

- à promessa que os mesmos tenham feito ao santo: “Quando era pequeno não podia caminhar e mamãe fez uma promessa pra acompanhar por 7 anos, aí

⁴⁰ Para Mauss (2003, p.41), a dádiva consiste em presentes trocados, que por trás da sua aparente “generosidade (...) há tão somente ficção, formalismo e mentira social; quando há no fundo, obrigação e interesse econômico”. Há uma dívida entre o ofertante e o receptor. Tais presentes são trocados entre os homens para estabelecer relações de harmonia, e entre os homens e os deuses para que se obtenha a paz, para que se acalmem as forças das quais o homem não tem controle.

⁴¹ É importante salientar que em âmbito geral, não se focam apenas problemas de saúde para fazer-se uma promessa, porém estes foram os mais destacados pelos entrevistados.

eu comecei a acompanhar e até hoje ainda to aqui” (Lenivaldo da Silva, 19 Anos);

- à admiração: “eu achei bonito, eu era pequeno, eu via os grande brincando”(Antônio Francisco do Espírito Santo, 32 anos, São Martins);
- ao gostar: “Teve um ensaio lá em casa, aí gostei e entrei.” (Evandro, 17 anos, Piauí);
- ou simplesmente à vontade de entrar na *brincadeira*: “Porque deu vontade de brincar mesmo” (Zé Francisco)⁴².

Ainda há aqueles que começam por puro gostar, interrompem a participação e posteriormente acometidos de algum problema de saúde retornam para pagar a promessa feita aos Santos Reis. Como será visto no relato abaixo:

Não, eu comecei primeiro já andar sem promessa, mas adepois[sic] eu me achei numa doença, morava aqui no São Martins (...), mandaram eu ir pra Teresina, doutor não deu jeito, eu já tava decidido a morrer (...) aí veio aquela imagem de Santos Reis, eu me sentei na rede, e eu fiz uma promessa “ô meu Senhor Santos Reis, com a licença de meu pai eterno, seja bem de os uma boa hora (...) se você me curar dessa doença, eu vou fazer uma pequena promessa que eu possa pagar, eu vou acompanhar três noite, da primeira casa até quando amanhecer do dia, aí não vai ter dia marcado, pode ser dia santo, pode meio de semana, o dia que seja (...) Isso quando passou a semana eu tava curado, Graças a Deus meu Deus, eu ainda estou vivo, aí eu fiquei. Eu já acompanhava, aí agora que eu acompanho mesmo, enquanto vida eu tiver, sempre eu acompanho, nem que eu venha me arrastando, mas enquanto eu puder andar eu vou pra Santos Reis, eu indico. (José Maria Neves dos Santos, 67 Anos)

É interessante notar que a forma de pagamento pode variar de acordo com as possibilidades de “sacrifício”, para fraseando Mauss (2005), do promesseiro.

A respeito da “Teoria do Sacrifício” Mauss, (2005, p.151, grifo do autor), considera “(...) *o sacrifício é um ato religioso, que, pela consagração de uma vítima modifica o estado moral da pessoa que o realiza ou de certos objetos pelos quais ele se interessa*”. Mauss fez um estudo desta teoria em diferentes sociedades, percebendo classificações

⁴² Outros depoimentos:

“na Santa Amélia, um rapaz de lá adoeceu e disse que ia brincar pra agradecer, ele brincou na burrinha e fez bonito, brincou com a burrinha do grupo, ele disse que no próximo ano vai acompanhar” (Arimatéia do Espírito Santo, 25 anos, São Martins -); “Eu achei bonito o *passo* que eu mais me interessei foi no babau.” (idem); “Gosto demais. Todos os anos eu to rente” (Lenivaldo da Silva, 19 anos. Vila Nova / Caxias); “é coisa que eu faço não porque eu acho bonito, é porque eu adoro” (Luís Francisco dos Santos - Luís Domingues); “porque eu gostava mesmo de ver as pessoas brincando, aí eu peguei iniciei também n’ê? Eu via assim, olhava, ‘rapaz eu vou entrar também’, aí iniciei justamente porque eu gosto mesmo, da *brincadeira* de Santos Reis, Graças a Deus” (Raimundo Nonato dos Santos, 30 anos. São Martins/ Caxias); “eu gosto da *brincadeira*.”(João Batista dos Santos, 28 Anos).

variadas, porém complementares como a: alemã, a hindu, a de Brâmanes e sobre os relatos presentes no Levítico.⁴³

Porém uma característica a ser observada é que nessas sociedades a maioria oferece elementos materiais, físicos, como sangue de um animal, a ingestão de parte específica de um animal, ou banquetes, etc. Quer-se refletir aqui o “Sacrifício Pessoal”, no âmbito de que o próprio sacrificante (aquele que faz o acordo com a divindade, nesse caso o promesseiro que faz sua prece ao Santo), transforma a sua vítima em uma ação, ou seja, não é ofertado um “objeto” especificamente, mas uma *brincadeira* (apresentação) através da contratação de uma *reisada*, ou é oferecida a própria participação na *brincadeira*, ou a organização da mesma, no caso de promessa do responsável.

Completando o sentido da citação acima, no momento em que a ação prometida é realizada o promesseiro re-estabelece o seu “estado moral”, ou seja, não está mais endividado com o santo, ou cumpriu mais uma etapa do acordo. Já que em alguns casos faz-se a promessa pra brincar por sete anos, ou pra organizar a *brincadeira* durante toda vida, etc.

No grupo envolvido com o reisado estudado as relações de retribuição ao santo se colocam de forma individual e para a sua execução caminham para a esfera coletiva. Ou seja, uma pessoa faz a promessa e depende de um grupo de pessoas para que seja retribuída/paga. E isto se dá em diversos momentos com os vários envolvidos.

No primeiro momento é o responsável pela *reisada*, que faz a promessa para organizá-la, que depende dos outros integrantes, sejam os brincantes ou os instrumentistas para realizá-la. No segundo, é o brincante que faz a promessa para brincar, ou tocar, e depende da aprovação do responsável da *reisada* para cumprir o seu trato, que por sua vez já depende dos outros componentes. E por último, aquela pessoa que faz uma promessa para levar a *reisada* para apresentar-se depende da presença de todo o grupo lá para que sua retribuição ao santo aconteça, ou então ser selecionado pelo responsável pela *reisada* pra que sua casa seja um dos lugares de passagem da *jornada*.

Este último dado se justifica, segundo um dos entrevistados, porque existem muitas casas que chamam a *reisada*, porém os dias de peregrinação não suportam esta demanda, tendo então que ser feito um revezamento, em alguns casos, se em um ano brincou-

⁴³ Para constar como exemplo em Mauss (2005, p. 152), identifica entre os hindus a seguinte classificação, *Sacrifícios Ocasionalis*, neste constam os Sacrifícios Sacramentais, Sacrifícios Votivos, Sacrifícios Curativos e Sacrifícios Expiatórios; e *Sacrifícios Constantes*, nos quais estão o Sacrifício Cotidiano, o Sacrifício da Lua Nova e da Lua Cheia, os Sacrifícios das Festas e Estações Pastorais e Sacrifícios de Primícias e Fins do Ano. Ele identificou também na Alemanha os Sacrifícios Expiatórios, os de Ação de Graça e os de Pedidos, dentre outros catalogados nas outras pesquisas, mas ainda é importante citar que estes sacrifícios podem ainda ser coletivos ou pessoais.

se em determinado local, no próximo a passagem por este fica suspensa e vai-se atender outra clientela, retornando a este no ano seguinte e assim por diante.

Assim destaca-se a importância do responsável pela *reisada*, como figura intermediária entre a promessa e o pagamento de todos, inclusive o da sua, conforme Regina Prado coloca quando diz, que este “passa a ocupar uma posição mediadora secundária quando referido ao Santo” (PRADO, 1977, p.75).

Neste caso, é o responsável pela *reisada* que possui a imagem do Santo, como vemos na figura 1, pode ficar protegida no interior de uma pequena caixa, e é uma representação dos 3 (três) Reis Magos em *visita* ao Menino Jesus, ou quadros maiores com a mesma temática, bem como a bandeira da *Reisada*, presente em todas as *visitas* (“apresentações”) do grupo às casas dos promesseiros.

Na figura 19 observa-se que os Caretas fazem questão de exibir esses símbolos, como forma de demonstrar proximidade e respeito pelo Santo



Figura 18 – Foto do interior do pequeno oratório
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 19 – Caretas e a Bandeira da *Reisada*
Fonte: Arquivo pessoal

Percebe-se aí o caráter de coletividade presente nesta *brincadeira*, ao passo que o presente e o contrato não são apenas feitos entre os homens e o santo, mas também entre os homens e os homens. Coletividade esta, aparentemente “voluntária, livre e gratuita” como coloca Mauss (2003, p. 41), mas que também deve ser retribuída / paga, implicando inclusive em uma questão de honra.

“a gente tem que fazer, botar pra satisfazer, porque se a gente não satisfazer..., que é um dos serviço que a gente não pode fazer só, aí a gente tem é que fazer por donde nunca no mundo a gente desgostar nenhum, porque se desgostar, como é que a gente vai trabalhar porque só a gente não pode fazer, a gente tem que andar com o pessoal direitinho”(Luís Francisco dos Santos – Luis Domingues)

Assim estabelece-se uma relação de retribuição, que Mauss identifica em seu estudo como as “trocas de presente”, que possuem o objetivo de “produzir sentimento amistoso entre duas pessoas em jogo” (MAUSS, 2003. p. 70). Desta forma, através da gratidão, estes envolvidos tornam-se interdependentes para cumprir suas promessas ou apenas para participar daquilo que gostam, já que alguns participantes não fizeram diretamente uma promessa ao santo para acompanhar a *reisada*. Neste sentido, além do pagamento ao devoto feito através das dádivas constantes como um local para se hospedar (rancharia) durante o dia, para alimentação e banho, os participantes recebem também oneração material.⁴⁴

Esse pagamento financeiro é feito pelo promesseiro, ou apreciador, que convida a *reisada* a se apresentar em sua porta, o qual ele pode repassar ao dono da *reisada* que redistribui entre os outros acompanhantes que atuarem na porta da casa em questão, e os gastos que o mesmo despense com a *brincadeira*, ou pode ainda efetuar essa retribuição diretamente para os *passos*⁴⁵.

Conforme enfatiza o entrevistado, essa relação é estabelecida através de “um lenço, que as pessoas levam na mão pra pegar a grana, n’ê? A pessoa anda com um lenço passa por um pessoal, aí a pessoa joga o lenço, aí eles pegam um dinheiro ali, enrolam naquele pano ali, entrega, devolve de novo”. (Lenivaldo da Silva, 19 anos. Povoado de Vila Nova). Cada brincante carrega consigo o seu, e durante a apresentação geralmente jogam para o dono da casa. Várias coisas podem ser colocadas no lenço, conforme afirma outro interlocutor: “dinheiro, bota ovo, bota qualquer coisa, ele botam dentro” (Francinaldo Batista de Sousa), há ainda relatos que falam “no Piauí ganhei uma faixa duns 20 quilos de farinha”. (Arimatéia do Espírito Santo, 25 anos. Povoado de São Martins).

Tudo que os caretas ou os *brinquedos* ganham é de propriedades deles, porém o que é oferecido ao responsável é da *Reisada*, como falado anteriormente.

É equivocado pensar que por se tratar de uma *brincadeira* de cunho popular e devocional, esta não passa pela avaliação estética da platéia. Possuidora dos princípios da encenação: público - platéia, esta é submetida sim à aprovação de quem assiste, tornando-se também uma preocupação entre os brincantes, que pela experiência já tem uma noção do que a platéia gosta.

⁴⁴ Cabe destacar que daí surgem os critérios de contrato que focam promesseiros ou pessoas que apreciam a *reisada*. “é, quando a gente sai a gente brinca mais de pagamento, ou então nas rancharias (loais de hospedagem) que a gente se arrancha. Aí a gente faz esses tipo de *brincadeira*, mas se não for a gente não faz não(...) é pago” (Lenivaldo da Silva. Grifo Nosso.)

⁴⁵ Termo utilizado para se referir aos personagens da *reisada*. Chamam ainda de *brinquedos*. Além dos 4(quatro) Caretas, tem a Burrinha, o Peão, o Boi e o Babau.

“tem que brincar pra fazer bonito pro povo aplaudir, não adianta ele entrar pra fazer uma feiúra, pegar uma pessoa que tava assistindo aculá, que aí não é mais babau, babau é pra brincar ali no terreiro que é pro povo ver, agora tem que saber brincar também cada parte é diferente” (Arimatéia do Espírito Santo); “se a burrinha dançar muito dura o pessoal não acha vantagem não” (Antônio Francisco do Espírito Santo, 32 Anos, São Martins)

A *brincadeira* tem que ser aprovada pela platéia, e isso se dará através do ato de “fazer bonito”. A beleza, elemento já estudado por vários pensadores, se faz primordial, como nos esclarece Suassuna (2005, p.31), ao explicar o pensamento de Kant, sobre o juízo de gosto:

(...) no qual domina a sensação de prazer ou desprazer, através da qual se discerne se uma coisa é bela ou não é. A Beleza é, assim, não uma propriedade do objeto, mas uma certa construção que se realiza dentro do espírito do contemplador, com uma certa harmonização de suas faculdades. Entres estas destacam-se a imaginação e o entendimento.

Percebe-se esses princípios quando o interlocutor fala que não “pode pegar uma pessoa”, ou seja, não se pode machucar alguém que assiste, com a movimentação do personagem ao qual se refere – o babau – que é de certa forma violenta, pois, ele está ciente que o apreciador ao conseguir assistir a apresentação e sair ileso irá aprovar (sentimento de prazer) a sua atuação, caso contrário, será reprovado.

Portanto destaca-se a existência de certas regras, que devem ser seguidas à risca, ou seja, “tem que saber brincar”. Ao passo que na fala do segundo entrevistado citado, percebe-se que existe certo “entendimento” comum entre quem brinca e quem assiste, pois ambos têm em mente como deve ser ou não a dança, conforme Suassuna, tratando de Kant (2005, p.73) fala; “(...) é natural que o sujeito, ao experimentar uma sensação de prazer diante de um quadro, ou de um romance, exija, para seu juízo, o assentimento de todos os outros homens, a aprovação geral”. Portanto, além do ponto acima citado, também há a necessidade de adesão do público ao seu fazer, já que segue às regras do que ambos entendem por ser correto, bonito.

Observa-se que, a grande maioria das pessoas que acompanham esta *reisada*, é do sexo masculino. Geralmente os homens dançam nos *passos* ou nos *caretas*, e tocam. Porém a presença da mulher não é excluída, tendo esta sua função delimitada, são mulheres que “carregam o Santo” (ver figura 20), e no caso do último dia, são as mulheres que preparam a alimentação dos integrantes da *reisada* em retorno ao povoado.

Em conversa com um brincante sobre o assunto pôde-se identificar que “não há” uma repulsa às mulheres, acontecendo inclusive de ficarem muito felizes quando estas “participam”, como no relato de José Neves⁴⁶ que conta que dançar depende da vontade da mulher:

(...) querendo brincar brinca. Na Santa Amélia, uma mulher lá brinca mais nós. Não tão é brincando no meio de nós, sabe? Sapateando como nós também (...) elas às vezes canta mais nós, é como você tá aí, é porque tem gosto de tá no meio de nós. Elas têm gosto de cantar, elas sapateia mais os caretas, abraça os careta (...)

Pode-se perceber que há uma ressalva, participar não se refere apenas ao ato de estar vestido com as roupas dos personagens, ou sair acompanhando o grupo. Assistir, interagir, cantar e dançar juntos em momentos ímpares se faz significativo. Mas pensado sobre esta não-prática, a da participação das mulheres na apresentação em si, pode-se tentar compreendê-la levando em consideração os seguintes fatores.

Primeiro, a história da humanidade é marcada pela forte presença masculina, tomando como referencial este universo natalino, Jesus Cristo era homem, os soldados e Herodes eram homens e os três reis magos eram homens. O que é reafirmado por Bordieu (2003, p.101) quando diz: "a ordem masculina se vê continuamente reproduzida através dos tempos". Portanto dando continuidade à tradição, ou ao que é contado pela História, é “natural” que na *brincadeira* que relembra a visita dos reis magos ao menino Jesus, haja a presença quase unânime de homens.

Toma-se aqui o termo tradição, pois “o objetivo e a características das ‘tradições’, inclusive das inventadas é a invariabilidade” (HOBBSAWN, 1984, p.10. grifo do autor). O que é reforçado por Borheim (1997, p. 15) que fala: “ela se quer ser perene, eterna”. Ou seja, se uma determinada cultura reproduz um comportamento sem qualquer variação, tem-se ele como tradicional. No entanto, aplicando ao objeto de estudo a diferenciação que Hobsbawn faz entre tradição e costume, sobre a participação das mulheres, pode-se dizer tratar-se de um costume, apoiando-se no argumento de Hobsbawn (Ibid.) quando considera que este “não impede as inovações e **pode mudar até certo ponto**, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente”. (grifo nosso). Pois não se pode datar desde quando a mulher se faz presente, bem como tem que se levar em consideração a amplitude de sua presença.

⁴⁶ José Maria Neves dos Santos, 67 anos.

Considerando-se a afirmação de Louro (2001, p. 12) que diz ser no “âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais”, pode-se compreender como mesmo em menor número as mulheres têm seu papel bem definido. Como mostra a figura abaixo, elas carregam o pequeno oratório⁴⁷ contendo, em impressão, a representação dos três reis magos em *visita* ao menino Jesus⁴⁸. Geralmente a encarregada da função é a esposa do responsável pela *reisada*, D. Marcelina, que quando não pode, repassa a função para outras mulheres conhecidas. Na figura observa-se o momento da procissão, no último dia da *jornada*, porém isto é feito em todas as *visitas* que o grupo faz às casas que o contrata.



Figura 20 – “Mulher que carrega o santo”.
Fonte: Arquivo pessoal. 2008

Mesmo tendo sido renegada durante muitos anos, a história do cristianismo conta que em determinado momento foi necessária uma maior valorização do gênero feminino, isto, através da figura de Maria, em vistas de dar um ar mais “maternal” à igreja, e assim torná-la mais acolhedora e atrativa aos fies que viessem em busca de conforto e perdão espiritual, Maria é a mãe intercessora, que pede misericórdia aos seus filhos junto a Deus.

Na *reisada* isso fica bem evidente, pelo fato de ser uma mulher quem transporta a materialização do elemento sagrado, motivador das devoções dos promesseiros.

Destaca-se primeiramente a instituição Igreja, por neste caso tratar-se de uma expressão religiosa, mas conforme Bordieu (2003, p.103), não somente ela, mas o Estado e a Família tiveram papel preponderante na transmissão desses valores, cada um agindo dentro de sua esfera específica, o Estado e a Igreja atuando “sobre as estruturas inconscientes” e

⁴⁷ Em conversa com Jandir Gonçalves este falou que é comum o uso deste pequeno oratório na região Leste do Maranhão, não só por grupos de *reisada*, mas também com São Gonçalo e com os Foliões da Divindade, com Santos que vão à rua pedir esmolas, sendo inclusive comum as pessoas pararem na rua para beijá-los.

⁴⁸ Imagem já descrita anteriormente.

cabendo à Família o papel diário de reforço a essa “divisão sexual”. Esse processo se deu por longos anos, porém, atualmente muitas mudanças ocorreram quanto a essas concepções hierárquicas, muitas foram as conquistas. Assim pode-se considerar que o papel feminino dentro das apresentações não é completamente secundário, sendo, pois, primordial a presença do Santo, do qual ela é a “guardiã”, para que a *visita* se inicie.

4. ESPACIALIDADE E GESTUALIDADE: a prática performativa dos caretas e dos *brinquedos da reisada*

Neste capítulo objetiva-se verificar como o espaço cênico é influenciado pela “prática performativa” dos personagens, também chamados de *brinquedos* ou *passos* no grupo de *Reisada* estudado, através do detalhamento das “partituras” e das “matrizes corporais” identificadas na análise dos dados colhidos. Aqui será feito uso de forma mais específica dos conceitos “partitura”, “eucinéica”, “matriz corporal” e “coreológico”, já explicitados no início do trabalho.

Tentando-se identificar as categorias de espaço a partir da ótica de Pavis (2005), na estrutura de apresentação do grupo em questão, tem-se: o “lugar teatral”, como sendo a porta da casa onde o grupo se apresenta, e o “espaço cênico, lugar no qual evoluem os atores e o pessoal da técnica: a área de representação propriamente dita” (PAVIS, *Ibid.*, p. 142), que aqui se confunde com o próprio “espaço gestual” da *reisada* que é “criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores” (*Ibid.*), já que o palco é a rua e não há uma equipe técnica que precise ficar omitida atrás das cortinas, criando efeitos. O espaço gestual do grupo estudado é delimitado pela própria platéia, que se coloca em volta de onde ocorrerá a *brincadeira*, que por sua vez também se funde ao “espaço liminar, que marca a separação entre o palco e a platéia” (*Idem, ibidem*), pois estes dois espaços que se localizam no mesmo plano, platéia e atores (aqui também dançarinos e manipuladores) estão muito próximos, e se levarmos em consideração que alguns brincantes durante sua evolução tocam na platéia, chegando até mesmo a ocupar o seu espaço, o espaço liminar é inexistente.

Porém, como sugerido, o espaço da apresentação não está vazio, ele é preenchido pela presença dos atores-dançarinos-manipuladores com suas movimentações e seu gestual. Laban (1978, p.232) coloca:

O movimento é um processo pelo qual um ser vivo se capacita a satisfazer uma gama imensa de necessidades interiores e exteriores (...). O repertório de movimento abarca todo o âmbito da ação através do qual satisfazem-se as necessidades cotidianas

Esta definição trata o movimento como uma produção do indivíduo com fins precisos. Assim, por movimento entende-se a possibilidade de deslocar-se, de mudar de

postura, de executar uma ação, de desenvolver uma gestualidade, que possui em si um objetivo específico, como afirma Oliveira (1992, p.60)

O corpo é uma massa dinâmica. Seu movimento/ estaticidade serve à expressão e à comunicação humana. Movimento/estaticidade codificado pela parte corpórea, com estes fins são gestos. E os gestos assim como as palavras, são sistemas sígnicos cuja produção e veiculação são inerentes ao homem e inscritas no seu corpo físico. Da mesma forma que os sons são articulados pelo aparelho fonador, numa adaptação de vários órgãos para a fala, os gestos são ações articuladas por movimentos da face, da cabeça, do ombro, dos braços, das mãos (dedos), do tronco, das pernas, dos pés, enfim, por movimentos do corpo com funções diversas das responsáveis pela locomoção humana

Considera-se que a prática performativa dos caretas e dos *brinquedos* da *reisada* tem o fim de expressar certas especificidades de suas movimentações, quem possuem também um conjunto de gestos⁴⁹ que as compõe. A brincadeira ocorre sob a forma de dança, e é importante frisar que os caretas desenvolvem partituras próprias com cada um dos *brinquedos* que, por sua vez, possuem também as suas partituras particulares, é a relação que é desenvolvida entre cada um dos *brinquedos* e os caretas, que também é específica para cada caso, que resulta na matriz corporal.

Desta forma, é interessante citar o uso do corpo pelas pessoas participantes da *reisada*, já que o corpo é o “mediador das nossas relações com o mundo” (KEMP, 2005, p. 6) e em seus cotidianos, estas pessoas estão envolvidas em profissões como: mecânica, agricultura e outros sobrevivem ainda de aposentadoria, e no período de acontecimento da *reisada* transformam-se em dançarinos, atores, cantores, instrumentistas e “dançarinos-manipuladores” (BORRALHO, 2006) que, mesmo fugindo à rotina como falado anteriormente, demonstram em seus depoimentos vontade de continuar participando da *brincadeira*.

Durante o tempo em que estão atuando, os caretas mantêm-se no gestual deste personagem. O careta tem um jeito de andar meio relaxado, largado, os ombros ficam caídos, o tronco um pouco curvado, as mãos algumas vezes balançam, soltas no caminhar, quando vão olhar alguma coisa, giram toda a cabeça, e às vezes parte do tronco, o que se atribui ao limitado campo de visão causado pela máscara, que, segundo Amaral (1996, p. 279), causa uma “rigidez facial (...) a máscaras se circunscreve ao rosto, pois o corpo do seu portador é

⁴⁹ Aqui também não cabe apenas as considerações de Laban (1978, p. 60) quando fala que “gestos são ações das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte de peso”, já que os gestos de falamos acontecem não só com as extremidades, como os braços, mas também no centro do corpo, no quadril, e ainda durante movimentações ou passos, nos quais há deslocamento de peso.

quase sempre eliminado por um manto, tecido, ou palha”. No caso dos caretas, também a roupa ganha movimento em determinados momentos da brincadeira.

Dessa forma, no ato da brincadeira é possível perceber como esses corpos mudam de postura e se adequam aos momentos que estão vivendo. Conforme afirma Kemp (2005, p. 9), “o ser humano modifica constantemente seu corpo, sem se dar conta da importância e da ligação entre essa necessidade e o resto de suas relações sociais”. O movimento faz parte da vida como necessidade humana, e se adapta ao contexto social que o indivíduo vivencia em determinados momentos. Assim, identificou-se entre essas pessoas algumas das classificações dos corpos que Kemp (2005) fala em seu estudo⁵⁰. Dentre outros, tem-se o “corpo do trabalhador”, aquele que é utilizado cotidianamente, e dessa forma, acredita-se, prepara o “corpo como objeto ritual e a sua dimensão religiosa” e o “corpo habilitado às artes”. Neste caso, ambos habitam ao mesmo tempo, já que a *brincadeira* tem um forte cunho religioso.

Dando continuidade ao raciocínio, o corpo dos brincantes da *reisada* se transforma, partindo da esfera cotidiana para a “extra-cotidiana”, o que Barba (1994), considera como uma tendência do movimento à informação, o que requer uma técnica, que aqui são as “partituras” e as “matrizes corporais” identificadas nas apresentações e que se desenvolvem no espaço. Por técnica entende-se “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003, p.401). Ou seja, em cada sociedade existe uma necessidade para o uso deste corpo, o que é transmitido muitas vezes de forma cotidiana e visual, da mesma forma em que se dá o aprendizado dos brincantes que é a partir da observação e repetição. Tal aspecto será abordado em tópico à frente.

As ações repetidas foram identificadas também na esfera da animação, o que, segundo Amaral (1997, p. 22), pode ser entendido como: “captar energias do objeto, energias da matéria inerte”. A grande maioria dos *brinquedos* da *reisada* trata-se de bonecos, e nesse trabalho de captação energética chega-se a outra afirmação da autora: "o boneco / objeto animado não é senão energia refletida do ator manipulador. O que confere vida emotiva e racional ao objeto animado, durante o ato teatral, é a presença direta e atuante do ator sobre

⁵⁰ A autora considera “O corpo contemporâneo não deixa de ser – como em qualquer época e lugar – o corpo que expressa uma condição cultural muito específica que é experimentada como modo de vida” (KEMP 2005, p. 14), e em seguida cita algumas possibilidades de abordar este corpo “corpo como objeto de inúmeras formas de violência – torturas, raptos, violência sexual, (...) o corpo como objeto ritual e a sua dimensão religiosa (...) o corpo como objeto de investigação médica, clínica e cosmética – o corpo doente, a recuperação e os tratamentos do corpo saudável na qualidade de modelo de exibição pública (...) os fenômenos esportivos no qual o corpo é um meio, instrumento de ação que se torna admirado (...) o corpo habilitado às artes; o corpo dos artistas submetidos aos condicionamentos dos treinos (...) o corpo dos trabalhadores (...) o corpo para a sexualidade e a reprodução(...) os corpos dos soldados e guerreiros (Ibid., passim)

esse objeto" (Ibid., p.22). Mesmo captando energia do objeto, o animador não deixa de empregar a sua. Desta forma, outro elemento observado foi o gesto aí também desencadeado, através das “maneiras de focar a atenção na utilização do corpo, sobretudo dos membros superiores e inferiores: poses, posturas, deslocamentos, encadeamento de movimentos” (PAVIS, 2005, p. 61), assim a exploração do espaço se dá por meio do deslocamento e do gestual, em consequência.

4.1 O Espaço influenciado pelas “Práticas Performativas”: dinâmicas de movimentação

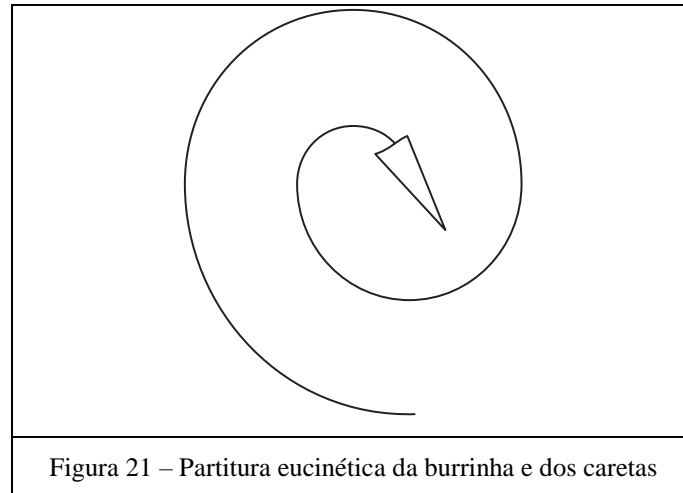
Optou-se por discorrer separadamente sobre as movimentações de cada um dos *brinquedos*, seguindo a sua ordem de entrada em cena, para que se tenha uma noção de como esse espaço vai sendo aproveitado a cada momento. Para leitura dos croquis, cabe destacar que os caretas são indicados com círculos e os brinquedos com outras formas geométricas acopladas. Para representação da Burrinha, usou-se um quadrado representando o corpo, somado a uma forma triangular, que representa a cabeça do boneco; o Boi, duas formas retangulares, uma grande e uma pequena contendo duas linhas curvas nas pontas, que representam a cabeça e o chifre do mesmo; o Peão, um círculo e um retângulo que representa o corpo e a cabeça do *brinquedo*, e o Babau, com um retângulo e duas formas irregulares, que representam a mandíbula com dentes, que se articula.

4.1.1 A Burrinha

A Burrinha entra conduzida por um dos caretas, que a segura pelo “focinho” e traça seu caminho de entrada em cena, quase de costas. Os pés dos dois *brinquedos* movimentam-se em passos curtos, traçando um “caminho”⁵¹ em espiral, conforme figura 21, que dá idéia de ir e voltar. A Burrinha parece querer fugir, numa atitude de desequilíbrio e

⁵¹ De acordo com Laban (1978), quanto expões sua tabela de “aspectos elementares necessários para a observação de ações corporais”, ao iniciar sua explanação sobre espaço, coloca que são três os caminhos, direto, curvo e angular. Considera-se o caminho em espiral referido no texto, como um caminho curvo.

busca de equilíbrio, o que é ajudado pela inclinação do tronco para frente⁵², esta forma de movimentação proporciona um deslocamento bem gradual.



O Careta, solta a Burrinha depois que percorre parte do entorno do espaço cênico e a coloca no centro do grupo, como demonstra a ilustração 02, ou seja, entre os quatro Caretas, como se fossem uma cerca, e todos repetem a movimentação em espiral. Com esse deslocamento o espaço varia, pois, ora os caretas estão bem próximos da burrinha, ora ela conquista um espaço maior para a sua evolução, o espaço gestual cresce e decresce como um efeito de “mola”, como a “pulsção do coração”. É importante citar que nesse posicionamento cênico, tanto a Burrinha quanto os caretas unem suas partituras, dando giros de 180° em torno do próprio eixo. A Burrinha, de forma mais constante, seguindo o ritmo do movimento dos pés; os caretas, em momentos pontuais e de forma mais rápida.

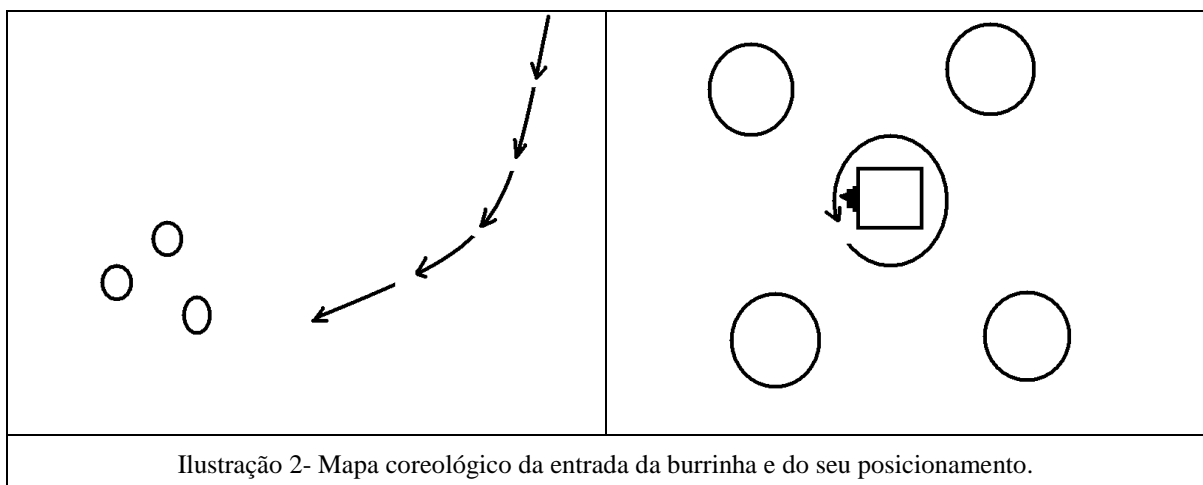


Ilustração 2- Mapa coreológico da entrada da burrinha e do seu posicionamento.

⁵² Pode-se considerar este movimento como uma situação de equilíbrio instável, conforme diz Laban (1978, p 102), “este tipo de equilíbrio acontece quando o centro de gravidade tende a alterar sua relação vertical normal com o ponto de suporte”.

O manipulador-dançarino da Burrinha segura constantemente à rédea do boneco e, em alguns momentos não se desloca, fazendo um movimento com os quadris e os pés, provocando o balançar do boneco, o que remete àqueles momentos em que o próprio cavaleiro tenta manter o cavalo no mesmo lugar, ou seja, sem se deslocar e sem ficar parado. Assim, percebe-se que ele consegue dar organicidade ao gesto do boneco, que parece adquirir vida, conforme afirma Parente (2005, p.115): “um movimento é orgânico quando vem carregado de energias conferindo-lhe significados”, energia essa que chega ao boneco por meio de seu manipulador, idéia que pode se completar com a consideração de Amaral (1997, p.21): “ao receber energia do ator, através do movimento, cria-se na matéria a ilusão de vida”. Essa vida é conseguida não pela simples movimentação despreocupada, mas acredita-se que por uma tensão e atenção gerada pela consciência de estar em cena. Conforme expressou Edinaldo Ferreira Lima, um dos Caretas Velhos, quando se perguntou quais orientações ele dava para os outros brincantes do grupo: “Olha gente, tem que brincar, presta atenção o que a gente vai fazer (...) não tira atenção do que vai fazer, tem que botar atenção no que você vai fazer, brincar com atenção.”⁵³

Os brincantes também dão pistas de como se deve proceder com a manipulação, como expressou o próprio dançarino-manipulador da burrinha:

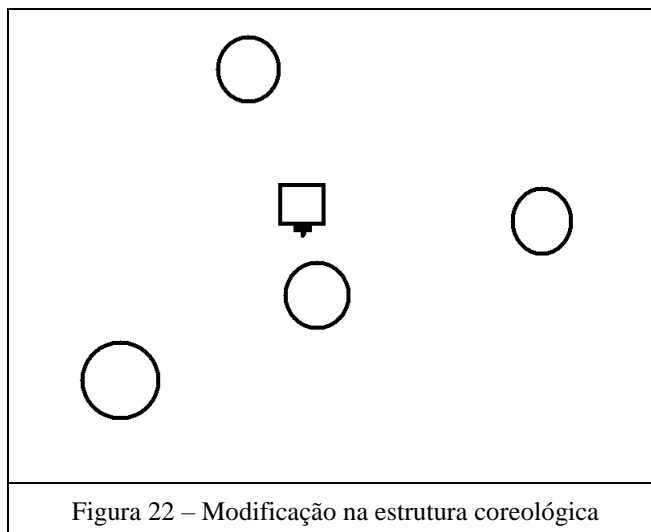
A burrinha não tem que dançar não tão lento demais, ela tem que dançar um pouco ligeiro, se remexer, fazer tudo enquanto se a burrinha dançar muito dura o pessoal não acha vantagem não, pode botar a burrinha assim como uma alavanca e executando o passo, ela tem q mexer muito (Antônio Francisco)

Percebe-se pela afirmação de Antônio Francisco que um dos objetivos dos movimentos é atingir o público.

Os caretas possuem seus braços mais livres que o manipulador do *brinquedo*, explorando gestos amplos. Os braços algumas vezes se abrem e, ao serem associados aos movimentos dos pés, parecem dar ao careta a possibilidade de flutuar pelo espaço. Algumas vezes, ao fazer esse gesto, os caretas dobram o tronco para o lado, gesto que é interrompido com movimentos mais bruscos, em que os caretas seguram a parte inferior das *palhas*, que ficam soltas, já que seu figurino é uma espécie de vestido, e balançam os braços e torcendo o tronco, o que dá movimento a roupa, e outros momentos dobram o tronco para frente, direcionando as nádegas para o brinquedo, e às vezes para o público, e balançam as *palhas* da

⁵³ E completa dando conselhos “tratar os pessoal bem, não tratar com ignorância, tanto faz da brincadeira quantos os que não é da brincadeira, tem que tratar bem. E aí quando eu não tô, os outros tão, muitos agradecem que eu ensinei, tanto faz eu tá como eu não tô, eles agradecem e inté agora todo mundo me agradece”

parte de trás da roupa. Estas partituras passam a sensação de “excitação”⁵⁴, já que são muito aceleradas, curtas e fortes.



A música do *brinquedo* indica a hora que cada um dos caretas sai pra dançar com a Burrinha, o que acaba também por influenciar na mudança da distribuição coreológica dos brinquedos no espaço cênico. Como se pode visualizar na figura 22, neste momento um dos caretas se coloca dentro do espaço de evolução da Burrinha que antes ele apenas delimitava. É o momento em que cada careta explora ao máximo seu gestual, usando as movimentações já descritas, com muita força e velocidade.

4.1.2 O Boi

Da mesma forma que a Burrinha, o Boi entra conduzido por um dos caretas, que segura o boneco na altura do pescoço, percorrendo metade do entorno do espaço de representação, numa trajetória curva, e solta o *brinquedo*.

Identificou-se dois movimentos básicos do Boi, que funcionam como partitura a nível eucinéutico: primeiro o dançarino-manipulador faz com que o boneco se movimente em bloco num balanceio de 180°. Para que o brinquedo se locomova, o gestual dos pés segue a seqüência de um passo e uma “ciscada” – apoio do corpo sobre os pés em quase ponta, e

⁵⁴ De acordo com Laban (1978) as sensações básicas do movimento, se relacionam à: 1 – sensação “suspensa”: relaxada, excitada e eufórica; e 2 – sensação “deixar cair” – estimulada, afundando e desmoronando.

empurrando o chão para trás - para depois dar outro passo. O segundo movimento trata-se de uma rápida investida: o brincante de repente inicia uma movimentação lateral, depois pára, abaixa a cabeça e joga a parte traseira do boneco por sobre os caretas, numa trajetória curva, e abruptamente traz a cabeça de baixo pra cima, na direção contrária à do movimento anterior. Acontece muitas vezes de o boi apenas ameaçar esse “golpe”, com o deslocamento lateral. Tentou-se reproduzir os croquis desses dois movimentos na figura 23.

O gesto dos caretas é baseado em passos dados em forma de sutis pulos, que marcam o tempo da música, com balanceio para um lado e para o outro, e pelo uso dos braços, quando eles seguram o *rei*, ora com uma mão, em uma das extremidades do acessório, que às vezes apóiam no chão, ficando o outro braço solto, paralelo ao corpo, ora com as duas mãos, uma em cada extremidade, movimento bem menos freqüente. Acredita-se ser esse o motivo de o Boi se comportar de forma defensiva, já que esta maneira de segurar o *rei* em algumas vezes se mostra ofensiva.

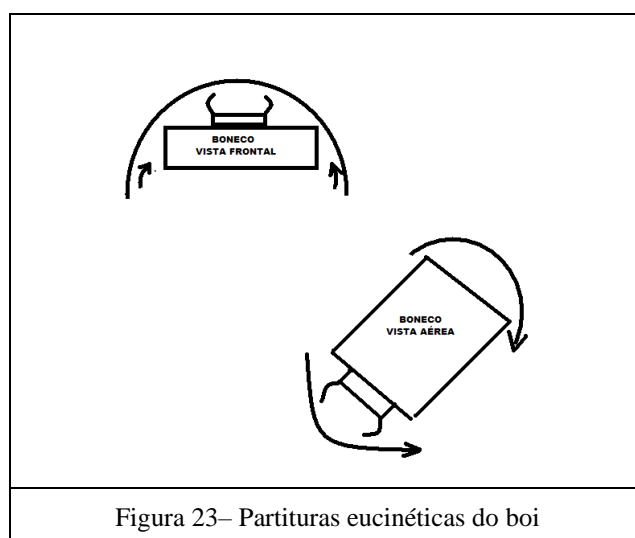
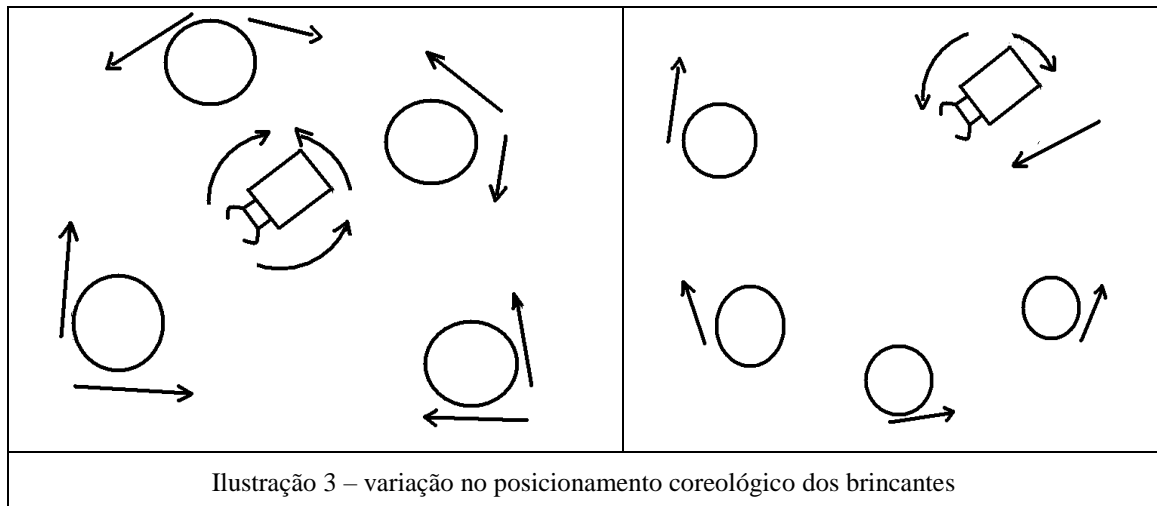


Figura 23– Partituras eucinéticas do boi

Neste momento inicia-se a interação entre os caretas e o Boi. Pode-se perceber a matriz corporal na dinâmica coreológica do grupo, que tenta se manter distribuído em volta do brinquedo, porém aqui isso se dá de forma mais flexível, diferente do momento da Burrinha, quando em geral todos permanecem na mesma posição. Aqui há muitos deslocamentos, o Boi avança às vezes na direção dos caretas, que são obrigados a sair do lugar, porém, logo voltando a cercar boneco. Assim, pode-se considerar que a brincadeira ocorre como se fosse uma brincadeira de “pegador”⁵⁵, pois os caretas tentam pegar o rabo do boi, ou fugir dele, e este tenta atingi-los, podendo inclusive acontecer de 3 (três) caretas estarem à frente do boi, e

⁵⁵ Brincadeira infantil, que na forma em que vivenciou-se tem por princípio uma pessoa que é responsável de pegar/tocar em uma outra, o pega, que ao atingir seu objetivo transfere para a pessoa tocada a mesma função, e esta por sua vez passa a ser o pega.

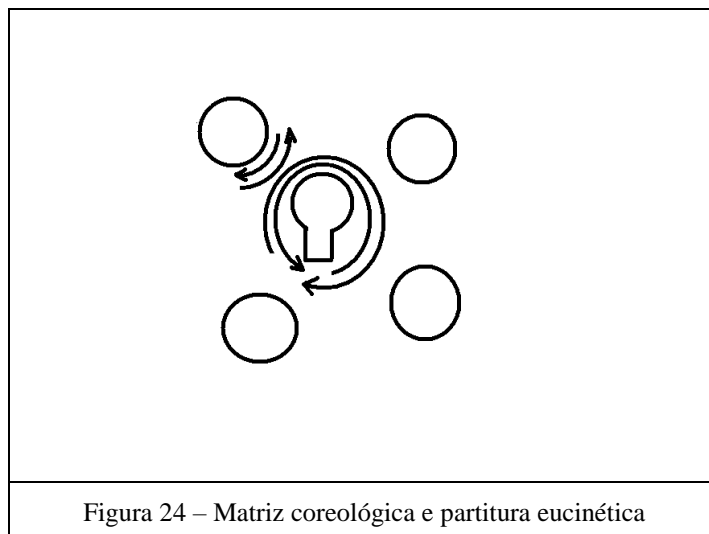
apenas 1 (um) atrás do boneco, ou até nenhum, numa aparente tentativa de roubar a atenção do brincante do boi, mas não pode-se afirmar ao certo. Na ilustração 3 (três) tentou-se reproduzir essa dinamicidade e grande possibilidade de deslocamentos dos brincantes, na primeira imagem, através das setas que indicam muitas direções e, na segunda, pelas setas únicas que indicam a reorganização que sempre ocorre.



A afirmação de Parente (2005, p. 114), quando este autor fala que, “determinados gestos ou movimentos com máscaras e bonecos exigem grande precisão, flexibilidade, destreza, prontidão e força”, traduz esses movimentos, e também os de outros *brinquedos*, pois para que seja bem realizada a evolução da dança todos esses elementos são necessários e, ao que se observou, são de fato utilizados pelos brincantes.

4.1.3 Peão

Seguindo o mesmo esquema dos outros dois brinquedos, o Peão entra conduzido por um dos caretas, até que é colocado no centro do quarteto. Da mesma forma que acontece com a Burrinha, os caretas se mantêm em volta do Peão ocupando quase sempre o mesmo ponto, com uma diferença: o espaço gestual aqui é reduzido, pois os caretas se colocam muito mais próximos ao Peão, como se pode ver na figura 24.



A movimentação individual também está indicada na figura 24 por meio das setas, e é a seguinte: o brincante do Peão, localizado no centro, transforma seu corpo em um só bloco, e numa velocidade que depende do andamento da música, que em geral é médio, dá vários giros completos, 360°, com todo o corpo, para um lado e depois para o outro, como indica a seta. É importante frisar que os braços quase não balanceiam, o brincante segura a parte da saia do vestido, que é o seu figurino, e tenta sempre manter os braços estáticos. O que se acredita possa lhe ajudar na busca de equilíbrio.

Como as luzes são apagadas na entrada do peão, o que se consegue ver com mais nitidez é a bola iluminada localizada na cabeça do brincante do Peão, que fica girando para um lado e para o outro, de acordo com sua movimentação.

Já os caretas fazem meio-giros, de 180°, também com corpo todo. Seguram o *rei* com uma das mãos, deixando a outra solta ao logo do corpo, e algumas vezes apóiam o acessório no chão. Os movimentos são bem “leves” e “relaxados” (LABAN, 1978). Essa dinâmica é alternada em alguns momentos, quando o Careta Velho, através da música manda o Peão se abaixar depois se levantar, ao que obedecem também todos os caretas, neste momento, dançam de “cócoras”⁵⁶ no chão e ao levantar retornam à partitura inicial.

⁵⁶ Movimento de dobrar totalmente os joelhos, ficando apoiado nos dois pés, de forma que as nádegas quase tocam o chão.

4.1.4 Babau

Um dos caretas tenta conduzir a entrada do Babau, porém isto se faz de forma muito súbita, pois este é o *brinquedo* que tem a movimentação mais ágil e de certa forma violenta. O manipulador segura uma corda que dá movimento de abrir e fechar na mandíbula do boneco, a que chamam de *queixada*, e também segura na altura do “pescoço” para dar movimentação a toda estrutura do boneco. O Babau se desloca pelo espaço usando passos laterais, e em suas investidas contra o careta joga a frente do boneco, num movimento de baixo para cima neles, conforme falou Lenivaldo da Silva, “Quem corre atrás do careta é só o babau. Porque ele é o mais valente de todos (...) se o careta não correr, ele morde”.

Às vezes os caretas se jogam no chão, ou para proteger-se ou para tentar dar uma rasteira no manipulador do Babau. Há vezes também, que para se desvencilharem do Babau, eles executam saltos bem altos.

Os caretas tentam se manter em posição oposta à desse brinquedo em alguns momentos, e em outros o enfrenta, movimenta-se trocando os pés, um na frente do outro, quase pulando e segurando o *rei* com as duas mãos, numa postura de desafio, ou abrindo os braços tentando cercar o boneco, pois o objetivo deste jogo são os caretas conseguirem reverter a situação e pegar o Babau. Desta forma o *rei* é usado como uma arma que tentam colocar em determinada abertura da cabeça do babau e assim conseguem prendê-lo e derrubá-lo.

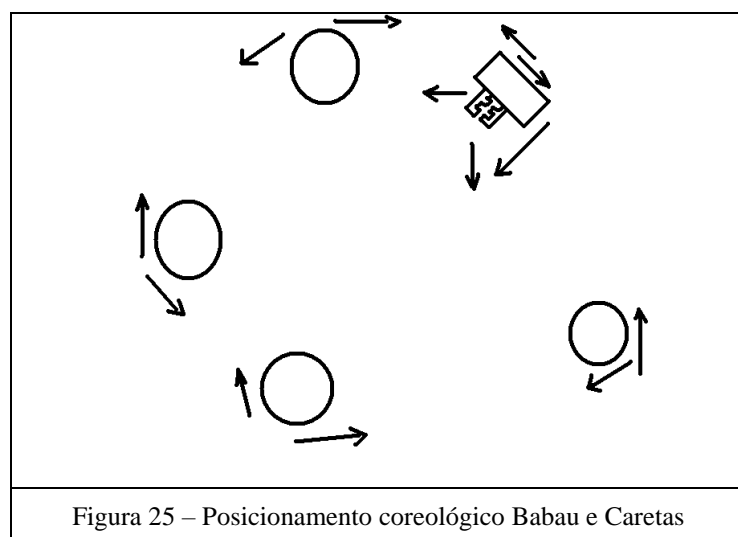


Figura 25 – Posicionamento coreológico Babau e Caretas

Como os movimentos são bem rápidos, observa-se que a platéia fica sempre alerta, pois algumas vezes o Babau irrompe o espaço delimitado por ela, e todos saem correndo, ou tentam se proteger.

É quando ocorre a apresentação do babau que às vezes fazem a morte do careta: acontece que o Babau consegue tocar em um dos caretas, que cai morto no chão. Os outros vão para perto colocam o *rei* no peito do careta morto, para que este segure como se fosse uma vela, neste momento começam a jogar as “lorotas”, como chamam as piadas que fazem. Começam a conversar com o dono da casa e geralmente se referem ao morto como “carniça”. Os Caretas vão tentar curar o morto, como descreve Arimatéia do Espírito Santo:

(...) tem um medicamento que vão dar, é uma injeção complicada. Ele diz que vão dar uma injeção, primeiro vem uma metade de cana [cachaça] num tapa, é o jeito beber, não pode se levantar não (...) aí é a pessoa toma aquele remédio já começa a tremer, faz que é o efeito do remédio, agora só é que tem uma parte que eles vem com o rei soca na perna da gente assim, mas só que aí que esse é complicado, mas é o jeito. Pois é isso que tem que chegar meio com calma né?, pode pegar no lugar errado, é engraçado (...) só pode fazer com homem casado, porque tem a lorota dele, não sei o que, levanta esse corno aqui, eu sei que é balela, é coisa demais ... agora depende da pessoa querer fazer e aceitar a morte do careta ... a lorota deles, babau corre fica lá, quando é pra hora de levantar aí já é diferente também, o babau já vem de lá uma vez chega sacode, sacode mesmo, quando vê ele já ta em pé, aí a gente procura por onde andava, aí a pessoa inventa a lorota, rapaz eu tava no Mearim, tava em Roma, aí a pessoa vem se tremendo, aplicando a pomada, quando o babau vem de novo, aí a pessoa já pegou o ritmo de novo, já ta bom.”

É uma pequena encenação. Acredita-se que o tremer ao que o entrevistado se refere, seja um anúncio da vida que parece retornar ao careta “morto” a partir da ingestão da cachaça, que se transforma em remédio. Este tipo de bebida geralmente é muito forte, devido ao alto teor alcoólico que contém, qualidade necessária para um medicamento que precisa “levantar um defunto”. Observou-se que a ação referida por Arimatéia, a qual se deve tomar cuidado, é quando o careta coloca por debaixo das palhas do “morto” o *rei*, como se fosse “enfiá-lo” no ânus do careta que se encontra deitado no chão. Observou-se que essa ação causou riso na platéia. Também faz uma ressalva: “só pode ser homem casado”, pois os caretas falam muitas frases engraçadas, chamando inclusive o morto de corno. Acredita-se que esse pré-requisito pode ser, além de uma ligação entre a encenação e a realidade, também para testar a concentração do careta morto. Só quem tem o poder de levantar o careta é o Babau e, depois de ressuscitado, o careta vai contar por onde estava e a dança recomeça.

4.1.5 Os caretas

Os caretas atuam durante toda a noite, desde o momento que antecede a apresentação em si, enquanto se deslocam de uma casa para outra e no intervalo de entrada dos brinquedos. Esse desempenho dos caretas é atribuído pelos próprios brincantes ao uso da máscara. Alguns evidenciaram que quando colocam a máscara perdem a vergonha⁵⁷. Pode-se compreender isso que acontece com os brincantes nesta afirmação de Amaral (1996, p. 277), quando diz que a máscara “é um objeto emissor e receptor de forças. A máscara é um elemento de ligação e de transformação por isso surge sempre ligada à dança”. É como se, ao usar a máscara, os brincantes se transformassem em outra pessoa, que não essa do cotidiano, que tem inclusive uma voz e um comportamento corporal diferente. Como se pode perceber no depoimento de Edinaldo Ferreira Lima Guimarães:

Careta todo mundo fala que não é gente, é um bicho, depois que ele entra naquelas palhas já se transforma em outra coisa, pra ele pra li, pra ele tudo tá bom. Pra ele tanto faz cair como não cair, levantar, correr, pra ele ali tudo tá bom, pra ele ali tá todo cheio de vida naquelas palhas, ninguém tá vendo o rosto dele, ninguém tá vendo o que ele tá fazendo, o que ele fizer ali tá bem feito, e no último dia a gente se ajoelha aqui nos pés do altar, perde perdão o que ele fez, por onde ele andou, por onde ele passou, as feita que ele fez, por onde ele andou, pisou, fez mal pros pessoal, ele vai pedir perdão, se ajoelha, aí Deus sabe o quê que faz com ele quando chegar lá no outro mundo.

Ou seja, apesar de se sentirem mais livres com a máscara, o careta, que faz o que quer, é submetido ao julgamento divino. Outro ponto importante é que em geral os entrevistados atribuem a dependência da dança à música, como no relato de José Maria Neves que diz que o movimento “é pelo toque da sanfona, se avechar ele é avexado, se é mais devagar, é mais devagar”. Se o sanfoneiro acelerar, ou diminuir o andamento da música, todos têm que acompanhar.

Os caretas também têm um movimento que chamam de “corta-jaca” e, assim como a encenação, não o fazem em todas as apresentações, somente quando querem ou quando solicitado. Eles colocam os *reis* no chão, enfileirados, e cada um deve passar por cima indo de frente e voltando de costas, cruzando os pés por cima da fileira sem tocar os *reis*, no ritmo que a sanfona estiver tocando.

⁵⁷ É importante citar que durante a visita de pesquisa de campo à localidade dia 05 e 06 de janeiro de 2008, o grupo se reuniu durante a tarde para cantar as músicas da brincadeira para que se pudesse gravar, fato interessante é que, mesmo não sendo em uma apresentação, alguns dos caretas buscaram a máscara e a colocaram na face para poder cantar.

Também é comum se jogarem no chão e, às vezes, um por cima do outro, como numa brincadeira infantil.

É importante frisar que na última apresentação, a da morte dos *brinquedos*, no momento em que estes estão brincando, eles “fogem”. Isso acontece cerca duas ou três vezes, até que são pegos pelos caretas, e levados para a madrinha. Seus manipuladores saem dos bonecos e então é distribuído o vinho, que foi derramado dentro de uma bacia de flandre, para os caretas e todos os presentes.

4.2 Sobre o aprendizado e uma regra bem interessante

É interessante destacar como ocorre o aprendizado dessas partituras e matrizes corporais. Em geral se dá pela observação e, claro, por conversas entre os brincantes no próprio período da brincadeira, que é quando também experimentam o que podemos associar ao que Barba (1995) chama de “conjunto de bons conselhos”, que aqui não se atêm apenas ao comportamento em cena, mas englobam algumas regras que devem ser seguidas quando os brincantes estão usando as suas *fardas*.

Pode-se perceber pelo depoimento de Antônio Francisco do Espírito Santo, que a *reisada* causa interesse em alguns dos envolvidos desde suas infâncias. Ele contou que quando criança, juntamente com alguns amigos, fez uma *reisada* pra brincar, imitando os adultos da “*reisada principal*”, aos quais observavam, e o interlocutor acrescentou ainda: “nós fazia também em casa brincando, aí nós começava a brincar, nós tinha a burrinha, nós tinha todos os materiais que o reisado principal tinha”. É importante notar que não bastava ser uma imitação “incompleta”, era de grande importância executar o trabalho sem esquecer qualquer detalhe executado pelos adultos, o que configurava como motivo de orgulho para o entrevistado, e assim conseguiam inclusive fazer apresentações nas portas das casas.

O grau de observação era levado tão a sério que o encerramento do ciclo, ou seja, a morte era feita no mesmo dia e em horário anterior ao do grupo dos adultos, conforme afirmou o mesmo entrevistado, “nós matava primeiro de que eles que era pra nós poder ir assistir o deles, nós matava seis horas”. Chegando a idade adulta acabaram com o “divertimento” e alguns passaram a acompanhar as *reisadas* dos adultos, como é o caso de Antônio Francisco.

Diferente do que acontecia no povoado de São Martins, na *reisada* de Luís Domingues já há uma preocupação com a formação das crianças, não sendo estas excluídas da *brincadeira*. A presença de um caretinha, que responde pelo nome de Miudinho, se faz justamente com o objetivo de continuação. Como se percebe na afirmação abaixo:

Sempre a gente bota um pequeno, porque quando aquele velho já vai querendo ficar velho em condição de não brincar mais, aquele pequeno já aprendeu, aí já fica tangendo também não é?, aí que é o caso da gente botar, botar quatro, que no tempo que eu mesmo botava, só era três caretá, não era mais que três numa *reisada*”(Luís Domingues)

Outro ponto importante de discussão são as mudanças geradas pela necessidade de continuação da manifestação, decorridas tanto do fator idade quanto das mudanças de hábitos das pessoas de uma época para outra, e ainda das relações de emprego, como é o caso de alguns integrantes que não têm participado das *jornadas* em virtude de não poderem se ausentar do trabalho. Como se vê nesta fala: “Esse ano mesmo, esse ano, eu ainda não saí nenhuma noite, eu brinquei só ontem que não tive tempo de sair, só chega onze horas, dez horas da noite do emprego, aí não tive tempo. (Edinaldo Ferreira Lima Guimarães). O que torna necessário a existência de mais participantes no grupo para substituir uns aos outros. Todos esses fatores podem ser percebidos no relato de Luís Domingues:

O pessoal de hoje são mais fraco que os de antigamente, que aqui tem caretá que entra nas palha bem aqui, quando dá bem ali ele não pode, dizendo ele que não pode mais brincar, porque já tá cansado, aí lá vai dá as palha pro outro, o outro entra quando dá bem aculá já tá cansado, lá vai botar pra outro e assim o pau vai quebrando é o grupo maior que tá, que ele fica também só por causa dos caretás, porque um é pra substitir [sic.] a vaga do outro, e hoje o pessoal são fraco assim, de primeiro a gente tirava a noite todinha e era sapateando mesmo e esturrando, que ninguém não via um caretá calado não, quem diz que tem um caretá andando daqui bem pr'alí, pra ele andar calado? Era esturrando mesmo e tacava os pés no chão que de longe se escutava os pontapé (...) as vezes aqui acolá, um não pode ir porque tá aperreado “rapaz eu não vou porque eu tô aperreado, eu não tenho o que comer dentro de casa, eu não tenho o que deixe pra meus filhos” “rapaz aí também não tem, mas vamos em frente que quando dé fé, dá da gente aqui acolá dá um... né?”

Luís Domingues muito falou sobre a atuação dos caretás, pretende-se destacar agora uma regra observada, que deve guiar a conduta do brincante. O ponto mais destacado por eles é que quando a pessoa está vestida com a roupa de caretá, este não pode olhar para mulheres, conforme afirmou Raimundo Nonato.

Se você estiver vestido de caretá você não pode paquerar ninguém você tem que ficar contrito no santo, claro que sim, aí depois quando terminar tudo, encerrar tudo

aí sim, você pode paquerar, pode namorar, mas só que enquanto você tiver dentro da obrigação não pode, de jeito nenhum

Essa afirmação demonstra o respeito que os brincantes têm pela brincadeira. Também, outra pessoa não pode falar o nome da que está com a *farda* de careta, bem como ela jamais pode falar com sua voz normal. Sob pena de ser castigado pelo santo ou inclusive ficar rouco, conforme outro entrevistado afirmou: “ninguém pode chamar o nome da gente porque aí complica o negócio (...) a gente fica rouco (...) não se faz nada rouco” (Lenivaldo da Silva). Acredita-se que tais medidas implicam em garantir a preservação da identidade dos caretas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando às considerações finais, a sensação é de uma pesquisa ainda incompleta e de que se tem em mãos um objeto com amplas possibilidades de abordagens. Conforme afirma Geertz (1989, p.07)

"o que o etnógrafo enfrenta, de fato (...) é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem, de alguma forma, primeiro apreender, depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar linhas de propriedade, fazer o censo doméstico ... escrever seu diário. Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de construir uma leitura de) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses e incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado"

Claro que enquanto formanda em artes cênicas não me considero uma etnógrafa, mas aqui se aplicam algumas das questões colocadas pelo autor, tentei apreender e apresentar a *reisada* na sua totalidade em seu universo local, histórico e cênico, porém tenho consciência de que devam existir sim alguns “comentários tendenciosos”. Visto que esse estudo é uma primeira abordagem sobre esta *brincadeira*.

Muitas foram as informações dadas pelos interlocutores, e tentei tocar no maior número delas, tomando como base a afirmação de VÍCTORA (2000, p. 37) sobre os métodos qualitativos de pesquisa que diz: “assim sendo permitem a observação de vários elementos simultaneamente em um pequeno grupo”, de forma que completassem os objetivos particulares deste trabalho.

Assim, depois das investigações posso afirmar que a *reisada* estudada consiste em uma brincadeira que dá continuidade a tradição católica de culto aos Reis Magos, trazendo consigo alguns elementos da encenação da Idade Média, que puderam chegar até aqui pela necessidade que o homem europeu teve de se comunicar com os povos, e do homem português de desbravar os mares, e numa história que traz consigo elementos cruéis, os quais não foram abordados no estudo, mas cabe aqui destacar, como a escravidão, a partir de todo intercâmbio cultural que ocorreu (e ocorre) aqui no Brasil, assim pôde essa brincadeira tomar o formato que tem atualmente. É interessante perceber que de certa forma essas concepções históricas não fogem ao conhecimento do povo, o que concluí dado à própria forma da

apresentação em *jornada*, repetindo o ato dos Magos e pelas informações coerentes repassadas pelos brincantes. Assim pode-se considerar:

"... a noção de que a religião ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica imaginada e projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana não é uma novidade. Todavia ela também não é investigada e, em termos empíricos, sabemos muito pouco sobre como é realizado esse milagre particular. Sabemos apenas que ele é realizado anualmente, semanalmente, diariamente e, para algumas pessoas, até a cada hora." (GEERTZ, 1989, p.67)

Assim acredito ter contribuído com esta investigação, já que no povoado Nazaré do Bruno a religiosidade, umbandista, espírita e católica, se faz presente desde a sua história de formação, e em seu cotidiano, e posso afirmar também que muito da existência desta brincadeira nos dias de hoje é dado à fé das pessoas, que trazem consigo essa alternativa para resolver seus problemas, num acordo direto com as divindades. A retribuição, ou seja, o pagamento, por ter restabelecido a saúde, seu bem mais valioso, reafirma o formato, que deve ser difícil e implicar em certo sofrimento, que é misturado ao prazer de agradecer, pois os participantes cultivam em si a consciência da importância de se homenagear as forças místicas, ou seja, o Santo.

Também devo destacar o grau de coletividade presente e a necessidade e a habilidade natural que o povo tem para se expressar cenicamente. Acredito que através de toda a abordagem histórica, conceitual e descritiva da brincadeira pude mostrar que o espaço e o gestual estão presentes em diversos momentos, desde o trajeto que fazem na *jornada*, que tem por função cumprir o deslocamento dentro de um grande espaço, até o espaço gestual da brincadeira nas apresentações. Assim é claro, se faz possível o estudo do elemento gestual e espacial da prática performativa dos brincantes da *reisada*, pois me mostrou que contém muito dos princípios do movimento estudados academicamente, já que esses não se dão de forma espontânea e puramente improvisada, existem princípios que norteiam o comportamento em cena e o aprender se faz por meio de muita atenção e vontade de participar.

Os movimentos dos brincantes da *reisada* carregam uma grande dinâmica, e unem gestos e matrizes corporais repassados entre os mesmo. Assim:

Os movimentos podem ser denominados e descritos e as pessoas que conseguem ler tais descrições e reproduzi-las podem chegar a perceber os estados de espírito por ele expresso. Os movimentos isolados são evidentemente apenas semelhantes às palavras ou às letras de uma língua, não dando nenhuma impressão definida, nem tampouco um fluir coerente de idéias (LABAN, 1978, p.140)

Essa consideração traduz um pouco do que fiz neste estudo, o detalhamento das movimentações, através do deslocamento espacial, mostrado nos mapas coreológicos e dos gestos identificado, que foram descritos compondo então o repertório de partituras a nível eucinéutico dos *passos*. Ainda tenho muito a aprender e muito a ler para compreender melhor cada um dos pontos aqui tocados, mas no geral pude perceber como o fazer dos indivíduos desta sociedade não está isolado no tempo e no espaço. Acredito ter cumprido e ido um pouco além dos objetivos propostos nesta pesquisa, e também ter deixado uma parcela de contribuição para os estudos da etnocenologia, corrente que me apoiou com a possibilidade real realizar esse estudo.

Essas afirmações carregam consigo um julgamento parcial. Mas ainda assim a experiência da pesquisa e construção de conhecimento foi importante e estimulante, para que tivesse noção do que ainda pode ser investigado, e até do que pode ser acrescentado.

Deixo aqui um primeiro registro sobre essa brincadeira que tanto encantou a quem fez a pesquisa, e espero que esta possa ter encantado os que puseram seu olhar e sua atenção sobre as questões aqui abordadas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos**. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Teatro de Animação: da teoria à prática**. Governo do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura - Fapesp: Ateliê Editorial, 1997.

ANDRADE, Mário. **Danças Dramáticas do Brasil 1º Tomo** (Edição organizada por Oneida Alvarenga). 2ª Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL Fundação Nacional Pró-memória, 1982.

ANDRADE, Milton de; PETRY, Samuel Romão. **As Matrizes Corporais da Maricota: um estudo sobre o boi de mamão**. In: MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul. SCAR/ UDESC, ano 2 V. 3, 2007

_____. **Improvisação e composição da partitura do ator-dançarino: matrizes corporais na dança dramática do Boi-de-mamão**. (S.n) Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero1/cenicas/Artigo%2520samuel%2520-%2520milton.doc+ImprovisaC3%A7%C3%A3o+e+composi%C3%A7%C3%A3o+da+partitura+do+atordan%C3%A7arino:+matrizes+corporais+na+dan%C3%A7a+dram%C3%A1tica+do+Boi-de-mam%C3%A3o.&hl=ptR&ct=clnk&cd=1&gl=br&client=firefox-a

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional**. Vol. I. Festas, Bailados e Lendas. São Paulo. Edições Melhoramentos, 1964.

AUGUSTA, Ana. **Cantigas de Reis e outros cantares**. Rio de Janeiro: INELIVRO, 1979

BAHBHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. [tradução: Patrícia Alvez]. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARROSO, Oswald. **Reis do Congo**. Fortaleza, 1996

_____. **O riso brincante do nordeste**. Disponível em: <http://www.oswaldbarroso.com.br/arquivos/reisdocongo.pdf>. Acesso: jan. 2008.

BARROSO, Oswald. **A Performance no Teatro Popular Tradicional**. In: **Performance, Cultura e Espetacularidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

BERTHOLD, Margot. Idade Média in: **História Mundial do Teatro** (tradução: Maria Paula v. Zurawski, J. Ginsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. – 3. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2006

BORRALHO, Tácito. **O boneco: do imaginário popular maranhense ao Teatro. Uma análise de O cavaleiro do destino.** São Luís. Secretaria de Estado da Cultura- SESC, 2005

_____(UFMA). **Os elementos animados do bumba-meu-boi.** In: **Móin-Móin:** Revista de Estudo sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, ano 2. V. 2, 2006.

BORDIEU, Pierre, 1930-2002. **A dominação masculina.** Tradução Maria Helena Kühner. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BORHEIM, Gerd; et.al.. **Cultura brasileira.** Tradição/ Contradição. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/ Funarte, 1997.

BOSI, Alfredo. **Plural mas não caótico.** In: **Culturas Brasileiras - Temas e situações.** [S.l: s.n.]

BOURCIER, Paul. **História da Dança no ocidente.** Tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos Tradicionais.** (Apresentação de Vicente Saltes) 2ª Ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

CELULARE, Luís Henrique; CANASSA,, Flávio Anduine. **História da Folia.** In: FONTOURA, Sonia Maria; CELULARE, Luís Henrique; CANASSA,, Flávio Anduine. **Em nome de Santos Reis: um estudo sobre Folias de Reis em Uberaba.** Uberaba- MG: Arquivo Público de Uberaba, 1997.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais.** 7ª Ed. São Paulo: Cortez, 2005.

COSTA, Arnaldo Machado da. **Conheça a história de um mito da umbanda:** José Bruno de Moraes. Teresina: Editora e Gráfica Imprime Ltda.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico, nova fronteira da língua portuguesa.** Assistentes: Cláudio Manoel Melo sobrinho [et.al.]. 2ª ed. Rio de Janeiro: nova fronteira 8ª impressão 1997

FARIA, Jacir de Freitas. **As origens apócrifas do cristianismo: comentário aos evangelhos de Maria Madalena e Tomé –** São Paulo: Paulinas, 2003 – (Coleção bíblia em comunidade; série teologias bíblicas.

FERRETTI, Mundicarmo. **Desceu na Guma: o caboclo no Tambor de Mina em um terreiro de São Luís – a Casa Fanti-Ashanti.** São Luís SIOGE, 1993 (2 ed. revista. EDUFMA, 2000)

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Representando o sincretismo: estudo sobre a Casa das Minas.** São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; São Luís: FAPEMA, 1995.

ETNOCENOLOGIA: abordagem científica sem preconceito. FACOM - Faculdade de Comunicação. In **Ciência Press –** Disponível em:
<http://www.facom.ufba.br/cienciapress/press152/artigo1.html>. Acesso em: 05 mai. 2008

FREITAS, Jacir de Freitas. **As origens apócrifas do cristianismo:** comentário aos evangelhos de Maria Madalena e Tomé. São Paulo: Paulinas, 2003 – (coleção bíblia em comunidade; série teologias bíblicas, 16)

FONTOURA, Sonia Maria; et al. **Em nome de Santos Reis: um estudo sobre as Folias de Reis de Uberaba.** Uberaba-MG: Arquivo Público de Uberaba, 1997.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro, LTC, 1989.

HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. (org.). **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUAPAYA, Cesar **As práticas performativas e as artes performativas como novo paradigma da antropologia do teatro e da etnocenologia** In: **A Importância da teoria para a produção artística.** Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link020110.htm>. Acesso: 07 mai. 2008

KEMP, Kênia. **Corpo modificado, corpo livre?** São Paulo: Paulus, 2005.

LABAN, Rudolf. **Linguagem do movimento corporal.** [tradução: Anna Maria Barros e Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summos Editorial, 1978

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Tradução dos artigos: Tomas Tadeu da Silva. 2ª ed. Belo Horizonte: Autentica, 2001. 176p.

GLUSBERG, J. **A arte da performance** (trad. Renato Cohen). São Paulo: Perspectiva, 1987.

MAUSS, Marcel 1872-1950. **Ensaio sobre a dádiva.** Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia.** Título original: *Sociologie et anthropologie.* Tradução: Paulo Neve. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

_____; HUBERT, Henri. **Ensaio sobre a natureza e função do sacrifício.** In: MAUSS, Marcel. **Ensaio de Sociologia.** Tradução: Luiz João Gaió e J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.(Estudos; 47 / dirigida por J. Ginsburg)

NAHUZ, Cecília dos Santos. Manual **para normalização de monografias.** 4. ed. rev. E atual. São Luís: Visionária, 2007.

OLIVEIRA, Joana Abreu Pereira de. **Catirina, o Boi e sua Vizinhança** – elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator. Universidade de Brasília. Instituto de Artes. Mestrado em Arte. Brasília, 2006

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Fala gestual.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

PARENTE, José (USP). **O papel do ator no teatro de animação.** In: **Móin-Móin:** Revista de Estudo sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, ano 1. V. 1, 2005 ISSN 1809-1385

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. [tradução Sergio Paiva]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRANDI, Reginaldo. **O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso.** Estud. av. vol.18 no.52 São Paulo Dec. 2004. (Dossiê Religiões no Brasil). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000300015&script=sci_arttext&tlng=en> Acesso em: 19 jun. 2008

_____. **Dicionário de Teatro.** Tradução para a língua portuguesa sob direção de J. Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Da Stanislvaskij a Wilson: antologia portatile sulla partitura, in MARINIS, Marco De. (org.). **Dramaturgia dell'attore.** Porreta Terme: I Quaderni del Battello Ebbro. 1996, p. 63 a 81. Tradução: Paolo Dodet e Monica Siedler (obra não publicada)

PRADO, Regina. **Todo ano tem.** As festas na estrutura social camponesa. Rio de Janeiro: UFRJ/ Museu Nacional. 1977

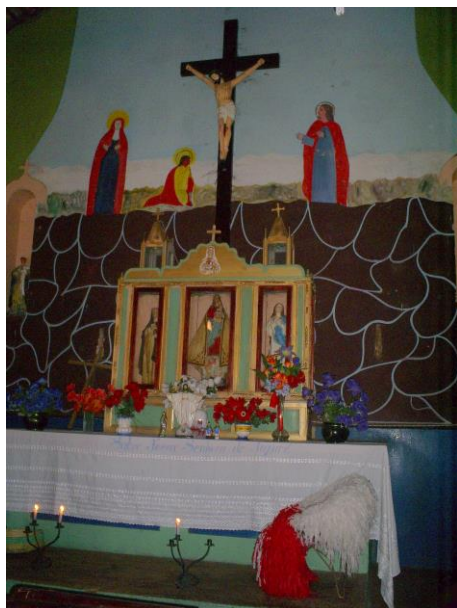
SILVA, Affonso M. Furtado da. **Reis Magos: história, arte, tradições: fontes e referências.** Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 2006.

SUASSUNA, Ariano, 1927-. **Iniciação à Estética.** 7ª Ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore Brasileiro. Maranhão.** Ministério da Educação e cultura. FUNARTE, 1977

VÍCTORA, Ceres Gomes; KNAUTH, Daniela Riva; HASSEN, Maria de Nazareth Agra. **A pesquisa qualitativa em saúde: uma introdução ao tema.** Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.

APÊNDICE

APENDICE A – Algumas imagens

Altar da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré



Estátua de Mestre Zé Bruno,
localizada no interior da Igreja



Antônio Goiano

APENDICE B – Alguns participantes



Alguns dos Brincantes

APÊNDICE C – Máscaras



Máscaras ano 2007



Máscaras ano 2008

APÊNDICE D – A Brincadeira



Burrinha e Caretas



Boi e os Caretas



Peão e os Caretas

CONT. APÊNDICE D – A brincadeira

Babau e Caretas



Caretas executando o corta-jaca



Momento da morte dos brinquedos Burrinha e Boi

APÊNCIDE E – Roteiro das entrevistas

Nº	QUESTIONAMENTO
01	Dados pessoais (nome, data de nascimento, local de nascimento e residência, apelido, estado civil)
02	Tempo e motivo de participação de participação
03	Que papel desempenha e o que é preciso saber para atuar/brincar nesta função
04	A diferença de um brinquedo pro outro
05	Como, por quem e de que material é confeccionado o figurino
06	Dados específicos sobre cada papel
07	Dados sobre o início da Reisada.
08	Dados sobre a trajetória do brincante dentro da reisada, que outros papéis já desempenhou
09	Dados sobre a localidade
10	Dados sobre a jornada
11	Questionamentos outros que surgiram com o desenrolar da entrevista

APÊNDICE F - Lista de Gravações em Áudio

ANO DE 2007		
Nº	IDENTIFICAÇÃO DO ARQUIVO	TEMPO
01	Músicas - Apresentação na igreja	15 min 24 seg.
02	Entrevista – Evandro	13 min 17 seg.
03	Entrevista - Antonio Francisco	22 min 22 seg.
04	Entrevista- Arimatéia do Espírito Santo	39 min 43 seg.
05	Entrevista - Lenivaldo da Silva	18 min 21 seg.
06	Músicas – brincadeira	39 min 51 seg.
07	Toque de Mina – recolhido em terreiro	13 min 42 seg.
08	Musica – Burrinha	5 min 14 seg.
09	Música – Babau	1 min 58 seg.
10	Música – Boi	2 min 08 seg.
11	Música – Peão	2 min 4 seg.
12	Musica - Peão e Babau	18 min 16 seg.
14	REC 18 – Trecho de músicas e falas na Procissão	17 min 7 seg.
15	REC19 – Trecho de músicas e falas na Procissão	3 min 31 seg.
16	REC20 – Trecho de músicas e falas na Procissão	6 min 18 seg.
17	REC22 musica de abrir a porta	33 seg.
ANO DE 2008		
18	001 – Relato Luis Domingues TRC_HQ_05_01_2008 18_3005012008	8 min 15 seg.
19	002 – Sanfona e caretas TRC_HQ_05_01_2008 18_4905012008	1 min 59 seg.
20	003 – Apresentação TRC_HQ_05_01_2008 18_5705012008	30 min 25 seg.
21	004 – relato pesquisador - TRC_HQ_05_01_2008 19_4105012008	38 seg.
22	005 – música para abrir a porta TRC_HQ_05_01_2008 19_5405012008	1 min 12 seg.
23	006 - músicas - apresentação - burrinha, boi, pião e babau TRC_HQ_05_01_2008 20_0305012008	10 min.
24	007 – música para abrir a porta e conversas dos caretas TRC_HQ_05_01_2008 21_2605012008	6 min 57 seg.
25	008 – músicas dos brinquedos TRC_HQ_05_01_2008 21_3505012008	11 min 38 seg.
26	009 - trecho música religiosa (rei q fez banquete)TRC_HQ_05_01_2008 21_5705012008	49 seg.
27	010 - músicas dos brinquedos TRC_HQ_05_01_2008 21_5905012008	16 min 24seg.
28	011 – João Batista dos Santos (boi)e José Maria Neves dos santos (pandeiro)TRC_HQ_06_01_2008 08_4006012008	17 min 41 seg.

Cont.

Nº	IDENTIFICAÇÃO DO ARQUIVO	TEMPO
29	012 – Francinaldo Batista de Sousa (careta) TRC_HQ_06_01_2008 08_5906012008	12 min 59 seg.
30	013 – Zé Francisco (Caretinha) TRC_HQ_06_01_2008 09_1506012008	2 min 29 seg.
31	014 - Conversa com José Neves TRC_HQ_06_01_2008 09_1906012008	1 min 32 seg.
32	015 – Antônio Goiano TRC_HQ_06_01_2008 10_4806012008	55 min 6 seg.
33	016 – Luís Domigues TRC_HQ_06_01_2008 14_0806012008	1 hora 22 seg.
34	017 – Raimundo Nonato dos Santos (nona) - (careta)TRC_HQ_06_01_2008 15_5906012008	09 min 32 seg.
35	018 – Batucada mina a tarde TRC_HQ_06_01_2008 16_4206012008	4 min 1 seg.
36	019 – Músicas gravadas para a pesquisaTRC_HQ_06_01_2008 16_5306012008	30 min 55 seg.
37	020 – Edinaldo Ferreira (Caretinha)TRC_HQ_06_01_2008 17_2506012008	13 min 4 seg.
38	021 – Reginaldo de Sousa Silva.(careta velho) TRC_HQ_06_01_2008 17_3806012008	5 min 46 seg.
39	022 – Antônio Francisco do Espírito Santo (burrinha)TRC_HQ_06_01_2008 17_4506012008	5 min 29 seg.
40	023 – Continuação Antônio Francisco do Espírito SantoTRC_HQ_06_01_2008 17_5306012008	7 min 38 seg.
41	024 – Trecho procissão e brincadeira na igreja TRC_HQ_06_01_2008 18_2706012008	1 hora 19 min 4 seg.
42	025 – Reza com intervenção dos caretas TRC_HQ_06_01_2008 20_1006012008	22 min 04 seg.
43	026 – Apresentação TRC_HQ_06_01_2008 22_4306012008	1 hora 45 min 33 seg.

APÊNDICE G – TABELA DE DADOS GERAIS A PARTIR DE GRAVAÇÕES TRANSCRITAS

NOME	IDADE (na época da entrevista)/ DATA DE NASCIMENTO	PROFISSÃO	FUNÇÃO	TEMPO DE PARTICIPAÇÃO	OUTRAS FUNÇÕES	ONDE RESIDE	OPINIÃO SOBRE A FORMA DE BRINCAR DO PASSO	MOTIVAÇÃO
Arimatéia do Espírito Santo Ano/entrevista: 2007	25 anos		Babau	Começou a observar a brincadeira quando tinha 12 anos pois seu irmão brincava, posteriormente passou a participar. Não informou época precisa.		Povoado - São Martins	“O passo depende do sanfoneiro”	Interesse pessoal – observava e achava bonito
Evandro Ano/entrevista: 2007	17 anos	Lavrador	Careta	Começou a brincar aos 12 anos				Idem
Lenivaldo da Silva Ano/entrevista: 2007	19 anos		Careta - Mucunzá				Tem que ter inteligência	Promessa – para acompanhar por sete anos
Antônio Francisco do Espírito Santo Ano/entrevista:	24/08/1976 32 anos	Não possui profissão. É dono de um salão de umbanda.	Burrinha (atualmente em geral só acompanha)	Começou a brincar desde criança no povoado São Martins, posteriormente	Careta Velho - na reisada anterior.	Povoado - São Martins	A dança depende da música	Interesse pessoal

OBS: duas entrevistas, 2007 e 2008				passou a integrar/acompanhar a reisada de Luís Domingues, com quem está há 18 anos.				
Edinaldo Ferreira Lima Guimarães Ano/entrevista: 2008	04/ 06/ 1975 33 anos	Mecânico	Careta - Tapioca	Brinca desde os seis anos de idade.	Sempre brincou de careta	Nazaré do Bruno	Prestar atenção e não tratar mal as pessoas, cantar os passos. O careta se transforma quando entra nas palhas, ele é um bicho.	Continuação, o pai já brincava.
Luís Francisco dos Santos (Luís Domingues) Ano/entrevista: 2008	19/ 08/ 1946 62 anos		Dono da reisada	É dono há 18 anos, mas brincava antes.	Quando brincou foi caretinha até 14 anos de idade	Nasceu em São Martins, mas reside em Nazaré do Bruno.	Coordena o grupo de cerca de vinte e cinco pessoas e canta pra abrir a porta.	Promessa.
Raimundo Nonato dos Santos	25/ 04/ 1978 30 anos	Pintor	Careta Velho	Há 20 anos, mas diz que começou a brincar na reisada de Luís	Já foi Pião, boi, babau	Nasceu em São Martins, mas,	Saber seguir as normas A atividade	Por gostar de ver os outros brincando

Ano/entrevista: 2008				Domingues que tem 18 anos.		reside em Teresina.	do careta é mais pesada.	
Zé Francisco. Tonchico Ano/entrevista: 2008			Caretinha	Ano retrasado.				Porque deu vontade
João Batista dos Santos Ano/entrevista: 2008	Nasceu em 80 28 anos		Boi	Há mais de 10 anos				Porque gosta
José Maria Neves dos Santos Ano/entrevista: 2008	67 anos		Bate pandeiro e ajuda a cantar as vezes	Desde os 14 anos de idade Acompanhou outras reisadas antes.				Começou a andar sem promessa, depois com promessa
Reginaldo de Sousa Silva. 2 Ano/entrevista: 008	08/ 09/ 1980 28 anos	Trabalha com lavoura	Careta velho	Há 13 anos	Começou a brincar na burrinha em São Martins, na reisada atual passou a brincar no careta	Reside em São Martins – Nasceu em União, Piauí.		
Francinaldo Batista de Sousa.			Careta brinca nos três caretas –	Há dezessete anos	Às vezes brinca de peão		Responder nas portas, pedir, jogar o lenço	

2008			Mucumzá, Macambira e Tapioca, este último é mais difícil brincar, raramente				O peão tem que rodar, baixar, depende do que o careta mandar	
Antônio Goiano	Deu informações sobre a construção do povoado							
Antônio José Gomes (quirriqui)	é o sanfoneiro							
Brincadas								

APÊDICE H – Tabela – Outros Grupo de Reisado Identificados*

LOCALIDADE	RESPONSÁVEL NOME (APELLIDO)	PERSONAGENS	INSTRUMENTOS MUSICAIS	PERÍODO	OBSERVAÇÕES A DESTACAR
Caxias (Sede)	Sebastião Rodrigues dos Santos (Sebastião Chinês)	Ema, Nêga Velha, Galo (recentemente colocado), Babau, Burrinha do meu amo, Boi, Jaraguá, cerca de 7 a 8 Caretas	Marcação, Banjo, Pandeiro, Triângulo, Cavaquinho	25 de dezembro a 06 de janeiro	É considerado mais urbano que os outros, por utilizar roupas coloridas e mais “luxuosas” em relação aos demais grupos.
Povoado Lavra – Caxias	Joana Monteiro da Silva (Joaninha)	Burrinha, Babau, 5 Caretas	Violão	9 noites	
Povoado Baixa do Engenho – Caxias (há 35 km)	Antônio da Conceição (Piano)	Burrinha, Babau, 3 caretas (2 de retaguarda, pra substituir)	Sanfona, Pandeiro		Faz a brincadeira há mais de 20 anos. Faz terço para Santo Antônio, no dia 13 de junho, e é Folião da Divindade (trata-se de um grupo de homens que saem de porta em porta tocando caixa e cantando para o Divino Espírito Santo)
Povoado Rochedo – Caxias (há 10 km da sede, próximo à Riachão e à polícia federal)	Filomena Pereira de Andrade	Burrinha, Babau, 7 caretas.		9 noites de reza	Começou a fazer em Japão, no município de Gonçalves Dias. É uma promessa. Cria 2 porcos para fazer comida pro povo na época do reisado, faz

* Este quadro foi montado a partir de informações dadas por Jandir Gonçalves, pesquisador da área de cultura popular.

					leilão.
Caxias					Tem-se notícia de um grupo que faz visita de cova nos dias 5 e 6 (Visita de cova, é algo comum entre as Brincadeira de Caxias, Grupos de Bumba-meu-boi também fazem, consiste em ir ao cemitério e levar o grupo para brincar na cova de um falecido, geralmente é uma pessoa que era ligada ao grupo, ou que gostava da brincadeira)
Timon (Sede)	Maria do Carmo	Águia, Ema, Boi, Babau, Burrinha do meu amo, Jaraguá, três Reis Magos, Bebê, 5 caretas, cantadeiras	Sanfona, Pandeiro, Maracá, Surdo	25 de dezembro a 06 de janeiro	Recebeu do Pai, Elesbão Nascimento Fernandes, é um grupo familiar. Vai sempre na “Caverna da cidade”, clube da cidade de Timon, para apresentar a comédia do Careta
Povoado Candeias – São João do Sóter	(Raimundo Grosso)	Burrinha do meu amo, Babau, Boi, 5 caretas.		Vai até o dia 05 de janeiro	Era de Caxias, o dono se mudou e levou consigo o reisado. É um grupo muito humilde, aconteceu de um ano fazer as

					apresentações com músicas gravadas, assim levava um gravado, (fita k7), pois não podia pagar os músicos.
Povoado Caraíbas (antiga São João do Puleiro) – São João do Sóter	Pertence a 3 irmãos: Maria Filomena da Silva (D. Nena), Manoel da Conceição (Curica), Maria dos Prazeres (Maria da Conceição)	Burrinha, Babau, Boi, Jaragá, muitos caretas, cerca de 30, pois todos são penitentes. (alguns apelidos de caretas: Vargem Mole, 101, Chico Penico, Anísio Peba, Rato Folha, Rola Bosta, Flor de Páu Seco, etc)	Pandeiro, Violão	Saem antes do Natal e só voltam dia 04 de janeiro.	Esse festejo é pra Santos Reis e para Nossa Senhora da Conceição, por isso tem muitos penitentes. Fazem visita de cova no dia 06, dia da procissão, vão até o túmulo do pai dos responsáveis. Os caretas dão um rufar coletivo, todos na mesma hora, também fazem o que chamam de Putia, conversas. Sapateiam versando, tem um refrão geral e cada careta vão botando um verso de improviso.
Povoado Atoleiro – Matões	(Cabelo Duro)	Burrinha, Babau, Caipora, caretas			Neste grupo para se reconhecer o Careta Velho, que se chama Sabaquara e representa Baltasar, Reis mais velho, ele tem um manto.
Povoado Baixa	Francisco de Sousa	Burrinha, Boi,		Violão, rabeca,	O responsável deixou

do Engenho ou Olho d'água (possui dois nomes) – Matões	da Silva	Cabeça de fogo, Babau		tambor, sanfona, pandeiro	de fazer, mas este grupo circulava por diversos povoados
Povoado Barra do Inginga – Matões	Nair	Burrinha do meu amo, Babau, Caipora e caretas	Em um ano usa rabeca e no outro sanfona		As está localizado em Caxias
Povoado Retiro – Aldeias Altas	Bibiano Ferreira Silva	Burrinha, Babau, 4 a 6 caretas	Viola, 2 cantadeiras	25 de dezembro a 06 de janeiro	Talvez não exista mais desde 2006
Povoado Vaca Morta (na beira do Rio Itapecuru) – Aldeias Altas	José Amilton				Deixou de fazer. Também festejava São Francisco.
Povoado Peruca - Matões				Existe um grupo que faz no mês de junho.	
Matões	Sabe-se da existência de outro grupo no município.				Sabe-se da existência de outro grupo no município
Povoado Saquinho – Vargem Grande	(Bê)				Idem
Coroatá (Sede)					Idem
Coroatá (povoado)					Idem
Parnarama					Idem
Gonçalves Dias					Idem
Coelho Neto					Idem