



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT ETNOCENOLOGIA - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS  
INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

## CARETAS, RISOS E RITUAL RELIGIOSO: UM DIÁLOGO POSSÍVEL NA R(E)ISADA

FLAVIA DE MENEZES

O presente trabalho trata-se de um recorte da dissertação de mestrado intitulada “A comicidade na *R(e)isada*: o riso em seus aspectos simbólicos em um grupo de Nazaré do Bruno – Caxias/MA, apresentada o PPG Cultura e Sociedade/UFMA. Na comunicação será discutido os critérios de permissividade da inserção de uma figura “contraventora”, o Careta (o qual compõe a Reisada, manifestação que ocorre no ciclo natalino e que conta com diversas etapas de realização) em momentos rituais, de reza, onde a concentração dos participantes é quebrada pela atuação deste personagem e suas constantes interferências verbais com comentários e paródias durante o acontecimento religioso, favorecendo a ambivalência de riso e seriedade. O estudo foi desenvolvido a partir de observação participante, entrevistas com *performers* e “assistência”, e diálogo com autores como Durkeim (1996), Jeudy (1993), Bergson (2007), Turner (1974), Schechner (2003), Goffman (1985), na elucidação de compreensões sobre fenômeno religioso, riso, comicidade, *communitas*, *liminaridade*, comportamento restaurado, interações sociais, dentre outros aspectos, os quais são fundamentais para se chegar aos principais resultados que indicam que esse estado de permissão dialoga com os acordos e situações estabelecidas naquele contexto festivo, perpassando pela constituição visual da “farda” (figurino) do personagem mascarado, todo o corpo do *performer* é vestido por uma roupa de fibra vegetal, máscara, sua voz e corporeidade são transformadas, e sua identidade tem que ser mantida em sigilo, importante destaca que neste contextos existem regras de conduta impostas a *performers* e assistência, ficando assim a questão: subversão ou reafirmação?

- 1853 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

PALAVRAS-CHAVE: Riso: Ritual: Performance: Figurino.

## RESUMEN

El presente trabajo se trata de un recorte de la disertación de maestría intitulada “La comicidad en la R(e)isada: el riso en sus aspectos simbólicos en el grupo de Nazaré del Bruno – Caxias/MA”, presentada al PPP Cultura y Sociedad/UFMA. En la comunicación se hablará los criterios de permisibilidad de la inserción de una figura “contraventora”, el Careta propone la Reisada, manifestación que ocurre en la época natalina y que relacionase con diversas etapas de realización en momentos rituales, de oración, donde la concentración de los participantes rota por la actuación de los personajes y sus constantes interferencias verbales con comentarios y parodias durante el acontecimiento religioso, favoreciendo la ambivalencia de riso y seriedad. El estudio fue desarrollado a partir de la observación del participante, entrevistas con performers y “asistencia”, y diálogo con autores como Durkeim (1996), Jeudy (1993), Bergson (2007), Turner (1974), Schecher (2003), Hoffman (1985), en la elucidación de comprensión sobre fenómeno religioso, riso, comicidad, “comunitas”, liminaridade, comportamiento restaurado, interacciones sociales, dentre otros aspectos, los caules son fundamentales para se llegar a los principales resultados que indican que ese estado de permiso dialoga con los acuerdos y situaciones establecida en aquella contexto festivo, abarcando por la constitución visual de la “farda” (vestuario) del personaje mascarado, todo el cuerpo del performer es vestido por una ropa de fibra vegetal, máscara, su voz y corporeidad son cambiadas y su identidad tiene que ser mantenida en secreto, importante destacar que en ese contexto existen reglas de conducta impuestas al performers y asistencia, quedando asi la cuestion: subversion o reafirmacion?

Palabra-llave: Riso; Ritual; Performance; Vestuario.

- 1854 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

## RESUME

Ce travail traite d'un extrait d'un mémoire de master intitulé « la drôlerie dans la *R(e)isada* : le rire dans ses aspects symboliques dans un groupe de Nazaré de Bruno -Caxias / MA », présenté dans le cadre du PPG Culture et Société / UFMA. Nous y discuterons les critères de permissivité de l'insertion d'un personnage « contrevenant », le Careta (qui fait partie de la Reisada, manifestation qui se produit durant le temps de Noël et qui a diverses étapes de réalisation), dans des moments rituels, de prière, où la concentration des participants est brisée par l'entrée en scène de ce personnage et ses constantes interférences verbales avec des commentaires et des parodies pendant l'événement religieux, en favorisant l'ambivalence du rire et du sérieux.

L'étude a été développée à partir d'une observation participante, d'entrevues avec des interprètes et le public, et de références théoriques basées sur des auteurs comme Durkheim (1996), Jeudy (1993), Bergson (2007), Turner (1974), Schechner (2003), Goffman (1985), pour l'élucidation de compréhensions sur le phénomène religieux, le rire, la drôlerie, la communitas, la liminalité, le comportement restauré, les interactions sociales, entre autres aspects qui sont fondamentaux pour arriver aux principaux résultats qui indiquent que cet état de permission dialogue avec les accords et les situations établies dans ce contexte festif, passant par la constitution visuelle de la « tenue » (costume) du personnage masqué, tout le corps de l'artiste est vêtu d'un habit en fibre végétale, d'un masque, sa voix et sa corporéité sont transformées, et son identité doit être gardée secrète. Il est important de souligner que, dans ce contexte, des règles de conduite sont imposées aux interprètes et au public. Nous pouvons alors poser la question suivante : subversion ou réaffirmation ?

## INTRODUÇÃO

- 1855 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

O presente trabalho trata-se de uma investigação sobre prática cultural *Reisada* (ou Reisado) que tem como local de ocorrência o povoado Nazaré do Bruno, localizado no município maranhense Caxias, com enfoque sobre o grupo de Luís Francisco dos Santos (Luís Domingues, como é conhecido na região).

Este texto trata de uma investigação a respeito de uma manifestação cultural do estado do Maranhão, que dialoga e convive com um intenso processo de trocas, simbolismos e fazeres inseridos em um contexto e que possibilitam atribuição de sentidos por cada um de seus agentes. Ou seja, é uma investigação sobre aspectos da cultura, por isso concorda-se com Canclini, quando destaca:

[...] preferimos restringir o uso do termo cultura para a produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação de sentido (CANCLINI, 1983, p. 29).

Entendemos que a *Reisada* aglutina essas características que precisam ser problematizadas para a compreensão do fenômeno risível nos momentos onde estão mais explícitas as atitudes cerimoniais da manifestação.

Buscando delimitar esta investigação a uma linha de pesquisa, optamos por desenvolver o trabalho a partir dos pressupostos dos métodos qualitativos, que possibilitam a observação de elementos variados pertencentes a um determinado grupo, dentre eles religiosidade, diversão, comicidade, contexto social, e outros.

Adotamos como perspectiva metodológica o 'estudo de caso', pautado nos referenciais da experiência de Howard Becker. O tratamento dos dados foi feito a partir da técnica da Construção de Modelos, o que, segundo o autor, "demonstra a contribuição de cada parte da

- 1856 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

estrutura analisada para a explicação do fenômeno em questão (BECKER, 1997, p.127), técnica interessante, por abranger procedimentos que se iniciam logo nas primeiras fases da pesquisa, quando se constrói um modelo a partir dos dados coletados que passarão por um refinamento em partes para posterior integração em modelo único. No caso desta pesquisa, entendemos o estudo monográfico anterior como o 'modelo' pelo qual traçamos as observações e entrevistas atuais, possibilitando que fossem encontradas novas informações acerca da estrutura da manifestação.

Na primeira investigação dividimos o fenômeno em duas etapas: jornada e finalização, e para esta elas foram desmembradas em: Penitências nos morros e *Primavera* (momentos iniciais); *Jornada* e Apresentações em cemitérios (desenvolvimento); Leilão, **Procissão, Reza/Ladainha** e Morte dos *Pássaros* (finalização). Além das etapas rituais o grupo de *Reisada* segue a seguinte ordem de apresentação, primeiro chegam à casa do contratante, geralmente também promesseiro, executam o canto para abrir a porta, após a abertura que indica o aceite da apresentação inicia-se a apresentação dos "*brinquedos*" juntamente com os *Caretas*, por ordem de apresentação. Primeiro a Burrinha, depois o Boi, em seguida o Peão e por fim o Babau. Não será possível descrever aqui com mais detalhes esta apresentação, pois o foco do estudo são as ações que ocorrem nas etapas finais, onde há grande atuação do *Careta*. Para a análise do personagem *Careta*, partimos do modelo que buscava analisar o discurso do corpo e da fala em seus aspectos profanos e simbólicos, que se transformou na realização da soma destes às concepções dos entrevistados e a análise do *Careta* como uma figura de 'liminaridade'.

A ambivalência riso-seriedade, enquanto problemática de estudo na *Reisada*, suscitou vários questionamentos, no sentido de perceber como estes elementos se articulam nesta temporalidade específica do período da manifestação de 24 de dezembro a 06 de janeiro. Questões estas que nos levaram a buscar perceber quais elementos verbais e corporais suscitam o riso, o que isto pode representar, qual sua importância, e ainda tentar identificar

- 1857 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

em quais outras expressões culturais citadas em livros cujo foco é o registro histórico (centrando a Idade Média) de encenações há itens em semelhança com a *Reisada*.

Atendemos assim aos seguintes objetivos específicos: analisar a forma de atuação dos brincantes (atores-dançarinos), no que tange ao uso da fala e da expressividade corporal, a fim de compreender quais são as implicações desta atuação nos comportamentos dos demais indivíduos participantes (plateia) e identificar a existência do caráter subversivo do riso nesta manifestação; problematizar as significações do riso tanto na esfera individual quanto na coletiva por meio de contato direto com os participantes da *Reisada*; discutir o evento *Reisada*, identificando-o junto às práticas religiosas católicas e umbandistas, percebendo como as mesmas dialogam com a dinâmica da manifestação.

Assim, privilegiamos dois momentos nos quais se considera que esses aspectos podem melhor ser observados a partir do enfoque nas ações desenvolvidas pelo personagem *Careta*, são eles: a procissão e a reza, ambos realizados anualmente no dia 06 de janeiro. Como destacado anteriormente, o alcance dos objetivos passou pela análise sobre a concepção da plateia e atores sobre os elementos cômicos presentes nesta expressão cultural, cruzadas às percepções e estudos da pesquisadora. Portanto, levando em consideração essa lógica, tomamos como referência o 'interacionismo simbólico' como via de acesso a análise e levantamento de proposições para compreender as situações ocorridas na *Reisada*, entendendo que, [...] a interação (isto é, a interação face a face) pode ser definida em linhas gerais, como, influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata. (GOFFMAN, 1985, p. 23).

Consideramos que as ações dos *Caretas* decorrem de estímulos vindos da plateia e vice-versa, ou seja, a assistência só desenvolve um comportamento risível em virtude das ações e falas dos *Caretas*. Outros pressupostos metodológicos que definem esse processo de interação foram importantes para que se percebesse um limite de comportamento, ou seja,



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

algumas regras de conduta para os *Caretas* e para a assistência, construídas de acordo com os espaços e os atores da interação. Nesse sentido:

Definir as situações, os cenários e a subjetividade é dar corpo à interação, é identificar a estrutura necessária à interação. Nas palavras de Goffman, há na *situação* certa convenção, estabilidade e acordo afetivo. “Se espera que cada participante reprima seus sentimentos imediatos, oferecendo uma interpretação da situação que ele considera ao menos momentaneamente aceitável por parte dos outros [...]. Em geral existe uma espécie de divisão do trabalho no momento das definições. A cada participante está permitido estabelecer regras ou, ao menos, intentar fazê-lo, sobre temas que são vitais pra ele” (TEDESCO, 2003, p. 69 apud GOFFMAN, 1989, p. 20).

Dessa forma, na investigação foi possível perceber os significados a partir das interações ocorridas no universo da brincadeira. Estas se desenvolvem dentro de um ‘fenômeno religioso’ (Durkheim), festivo, ritualístico e performático. O que leva à necessidade de se compreender em que consistem conceitualmente tais termos. O ‘interacionismo simbólico’ se encaixa perfeitamente nos pressupostos de estudos de ‘performance’, assim ambos serão utilizados para a compreensão dos aspectos relacionados às etapas da manifestação e ao papel dos atores e expectadores. Pois:

Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance [...] significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos (SCHECHNER, 2003, p. 29).

Performar é agir dentro de certa circunstância, seja ela de caráter cotidiano ou não. Para esta investigação preocupa aquilo que é formalizado, repetido, e que determina os papéis, e principalmente que pode ser visto. Quem pode fazer isso ou aquilo socialmente? Neste sentido é interessante perceber que:

- 1859 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A maioria das performances, cotidianas ou não, têm mais de um autor. Rituais, jogos e performances da vida diária são escritas por um ente coletivo Anônimo ou pela Tradição. Pessoas a quem se credita a criação de um jogo ou rito, geralmente revelam ser sintetizadores recombinaidores de ações já praticadas anteriormente (SCHECHNER, 2003, p. 34).

Cabe reafirmar que o contexto em que se desenvolvem as performances estudadas é religioso. E pelo fato de identificarmos confluências de diferentes religiosidades nas práticas da *Reisada*, derivadas do fato de a mesma ocorrer em uma terra fundada a partir das práticas de cura. Ao que indica essas práticas de cura física e espiritual se estabeleceram com fortes princípios umbandistas. Deste modo, a noção de 'ritual' será fundamental para entender os diversos acontecimentos destacados em todas as etapas de desenvolvimento da *Reisada*. Assim, entendemos que,

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como "performativa" em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [...]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [...] e 3) finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante uma performance (PEIRANO, 2003, p. 11).

Itens supracitados identificados quando reportados às etapas da *Reisada* descritas anteriormente, pois são fixas, repetidas, e pressupõem ações específicas para sua execução. Neste sentido, a *Reisada* será compreendida dotada de várias 'etapas rituais', e cada uma

- 1860 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG





# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

das ações desenvolvidas por seus atores (*'performers'*) serão entendidas como *'performance'*. Pois,

Os atos performativos são estruturados de várias maneiras. Não há tempo de elaborar aqui, mas brevemente poderemos mencionar algumas delas. Uma vez sinalizado o ato, há regras básicas para o tipo de performance que está sendo realizada - a sequência da ação (por exemplo, na piada só se ri no final), modos de falar, movimentar e agir que são específicos à situação. A participação também é socialmente construída – os papéis que os participantes assumem (ator, platéia, etc.) e quem tem direito de ocupar são papéis específicos (LANGDON, 1996, p. 26).

Esses pontos, e ainda as noções de *'transportation'*, *'transformation'* (SILVA, R., 2005 apud SCHECHNER, [1985?]), *'comportamento restaurado'* (SCHECHNER) serão importantes para caracterizar essas *'interações'*. Entendendo-se que *'transportation'*

[...] sugere que participar de uma performance implica deslocar-se para determinado local, estar no ambiente exclusivo ou, então, penetrar os espaços reservados, físicos e simbólicos de um

“mundo recriado” momentaneamente; envolver-se na experiência singular de “ser levado a algum lugar”, quando num estado de “transe”, ou de desafio (psicológico) de tornar-se “outro” sem deixar de ser a si mesmo, quando da representação cênica de um personagem qualquer [...] essas experiências dizem respeito quase exclusivamente ao performer [...] [pois] Conforme sugeriu Schechner, durante a performance a “audiência” é “transportada”, pois o ator social, na posição de plateia, é levado a assumir outros papéis diferentes do que habitualmente desempenha nas interações sociais da vida cotidiana de modo a não frustrar as expectativas concernentes à sua “pessoa” e quebrar com o encantamento da fachada (SILVA, R., 2005 p. 50 apud GOFFMAN, 1985, p. 31).



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Com o grupo de *Reisada* é possível esse deslocamento, ou melhor, essa ressignificação do espaço da porta da casa que agora é um local de apreciação de uma ação cênica, onde todos assumem novas posições e percepções resultadas de outro contexto que se faz ocorrer, com outras regras, outros estados de atenção. Para o segundo termo, temos que “*transformation* se refere ao desdobramento de certos eventos performáticos que instituem um novo papel e/ou condição de *satus* para o *performer* na sociedade [...]” (SILVA, R., 2005, p. 50 apud SCHECHNER, 1988).

Dito isso, consideramos que a *Reisada* ocorre em um espaço de ‘jogo’, “[...] executada no interior de um espaço circunscrito sob a forma de festa, isto é, dentro de um espírito de alegria e liberdade. Em sua intenção é delimitado um universo próprio de valor temporário. (HUIZINGA, 2000, p. 14). É importante destacar que esse aspecto da “liberdade” é questionável, tanto quando se pensa no elemento ‘sagrado’, ‘ritualístico’, quanto ao se ater ao ‘jogo’. Trata-se de uma liberdade controlada, direcionada, pelo estabelecimento de outra característica do ‘jogo’: as regras, que se referem a etapas, funções e formas de se movimentar. Conforme Huizinga (2000), o ‘jogo’ possui também uma função significativa, produz sentido, envolve um por que, um objetivo, um como, itens que serão pensados e discutidos tanto para se pensar os aspectos que estão em torno do personagem *Careta*, como para entender o grupo de *Reisada* e as relações estabelecidas com a assistência (plateia).

Já os conceitos de ‘liminaridade’ e ‘*communitas*’ (TURNER, 1974), serão utilizados para compreender o grupo da *Reisada* enquanto contexto social e o papel do personagem *Careta*, como uma figura detentora de atributos especiais.

O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado, diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de “mais” ou “menos”. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um “*comitatus*” não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado

- 1862 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais (TURNER, 1974, p. 119).

Estas duas formas de convívio social são chamadas 'Estrutura' e '*Communitas*'. Por possuir os aspectos que se somam a situação 'liminar', o grupo de *Reisada* será classificado como uma '*communitas*'. Justificamos o uso do termo por se tratar de um tipo de agrupamento que se diferencia das relações cotidianas, principalmente por permitir aos participantes a experimentação de hábitos e rotinas diferentes. Conforme explica Turner (1974, p.156),

A "communitas" irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade; nas bordas da estrutura, na marginalidade; e por baixo da estrutura, na inferioridade. Em quase toda parte a "communitas" é considerada sagrada ou "santificada", possivelmente porque transgride ou anula as normas que governam as relações estruturadas e institucionalizadas, sendo acompanhada por experiência de um poderio sem precedentes (grifo do autor).

Considerando a *Reisada* tanto em sua configuração (formada pelo agrupamento de participantes) como enquanto 'performance', é possível identificar esse afastamento da 'estrutura'. No primeiro caso, pela interrupção da rotina de trabalho e pela inversão da hora de descanso, pois passam toda a noite e madrugada caminhando e apresentando-se, parando apenas quando o sol está nascendo. Outro aspecto é pela possibilidade de abrigo temporário em casas de promesseiros, que provavelmente não receberiam um grupo tão grande de pessoas em outras épocas do ano sem esse motivo.

Há um elemento não menos importante, pois é, pela ocorrência dele que todas as noções já explicitadas podem ser aplicadas à *Reisada*, é o elemento 'festa'. Não se pode deixar de comentar que o período em que esta prática religiosa se desenvolve é um período festivo, um momento de comemoração do nascimento de Jesus e da visita dos três Reis Magos ao

- 1863 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Redentor, que, com seus presentes, saúdam a chegada do Cristo, portanto um momento de felicidade. Por meio dessa festa se retoma a história do Cristianismo, e esse caráter escape permite aos participantes a vivência de um estado extra cotidiano que, no caso da *Reisada*, reforça a confluência dos elementos sagrados e profanos, do agradecimento e do riso, da prece e da subversão. Cabe destacar: o que inicialmente incitou a curiosidade sobre o tema de estudo pelo nome de “riso”, no decorrer do processo e da pesquisa, caminhou para outros termos como: comicidade e transgressão, palavras que traduzem de maneira geral a forma de se compreender a figura do *Careta*. Assim, a concepção de realismo grotesco, emprestada de Bakhtin ajuda a situar a amplitude do fenômeno cômico, pois,

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura popular cômica), o princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível (BAKHTIN, 2008, p. 17).

Quando se busca falar sobre o *Careta*, este não pode ser entendido sem se levar em consideração, seu figurino, sua forma de falar, de se portar corporalmente e as concepções e explicações dos indivíduos sobre as origens da manifestação em que ele se insere e de sua participação na mesma. É nesse contexto de um acontecimento que pode parecer grotesco que ocorre o riso e a ‘comicidade’ nos rituais religiosos da *Reisada*. Entendendo a ‘comicidade’, à maneira de Bergson, como um fenômeno humano, dirigido à inteligência e ocorrido em grupo, e o ‘riso’ como uma consequência dessas interações entre atores sociais. Ou seja,

Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (BERGSON, 2007, p.60).

- 1864 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Esse aspecto social é justamente o elemento regulador presente nas situações de ‘comicidade’. Se existe o aspecto coletivo, é porque há uma percepção comum do que seja engraçado ou não. E a investigação disto e do personagem *Careta* permite tais associações.

A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim o movimento em a vida. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos (BERGSON, 2007, p.64-65).

Por fim é importante ressaltar, o riso provocado e executado pelos *Caretas* não é gratuito, tem uma função e um contexto significativo.

### 1. O CONTEXTO/ CENÁRIO

Para falar da manifestação não podemos deixar de comentar o seu local de realização dada a ligação entre os mesmos. As terras do povoado eram de propriedade de José Bruno de Moraes, umbandista que, segundo Costa [199-?] foram adquiridas pela via da compra em 1938, quando também se instalou. Mestre Zé Bruno nasceu no Piauí numa localidade conhecida por Barro Duro, 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 Juremal, 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 (MENEZES, 2008, p. 26). A partir de então este espaço passou a ser destinado ao tratamento e cura de males físicos e espirituais, após todo trabalho de preparo e demarcação de locais ‘sagrados’, como o benzimento de um olho d’água, que a partir de então passou a ter propriedades medicinais. Outros espaços sagrados demarcados foram os chamados “morros de penitência”, são em número de quatro e circundam o povoado. São eles: Morro de Nossa

- 1865 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Senhora da Guia (norte); Morro do Monte Carvalho (sul); Morro Nossa Senhora das Graças (leste); Morro de Nossa Senhora dos Remédios (oeste) Individualmente, esses morros têm uma significação:

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” (MENEZES, 2008, p. 27).

Em cada um desses locais e em vários pontos do povoado existem grandes cruzeiros de madeira, chamadas de *cruzeiros*. Os morros são utilizados como espaços de pagamento de penitências, uma das etapas do tratamento espiritual, em que eram:

[...] 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 (MENEZES, 2008, p.28).

Após a conclusão do tratamento e o alcance da cura, esses pacientes podiam voltar para o seu local de residência, no entanto, em alguns casos, a pessoa acabava adoecendo novamente e tendo que voltar para o povoado, ou então desistiam de ir embora, pelo tempo que já havia se passado, e assim formou-se a população do lugar, segundo Luís Domingues, a missão de ele organizar uma *Reisada* foi prevista em 1980 por Mestre Zé Bruno num dia em que visitava seu irmão (residente no povoado). Em suas falas:

- 1866 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

[...] quando eu estou lá um dia de Sábado d’Aleluia[sic.], de manhã, eu tava tomando café, quando chega o mestre Zé Bruno, certo? Mestre Zé Bruno chegou mais o filho dele, o Vicente, Vicente, que já faleceu, aí que quando ele... aí eu vim de lá pra cá cheguei tomei benção pra ele, que ele usava uma bengala né, aí ele me abençoou e bateu com a bengala assim na minha cabeça, aí disse assim, disse: menino, tu vem pra cá pra Nazaré, aí eu disse pra ele: venho não seu Zé Bruno, ele disse: você vem pra cá pra Nazaré, e que você vai nascer uma missão com você e essa missão ela vem pra cá, aí eu fiquei assim, eu digo; eu não venho não; porque meu filho tu diz que não vem?; diz que porque aqui é um lugar sofredor [...](Luís Domingues, responsável pela Reisada, 2011)

A relutância de Luís Domingues em vir para a localidade se relacionava às dificuldades de acesso e de estrutura no povoado nesse período, que, face às dificuldades atuais, eram bem maiores. Alguns relatos colhidos falam que só se podia ter acesso ao local saindo a pé ou a cavalo de um povoado nas proximidades onde passa uma linha férrea. No entanto, após alguns anos e mudanças de local de moradia, surge a oportunidade de Luis Domingues montar um grupo de Reisado em associação com um compadre em outra localidade, após outros acontecimentos, passa então a montar sozinho e em certo período:

[...] aí 90, 91, 92, 93, lá no São Martins, fez cinco ano né. Bom, que quando foi pra 94, aí não deu mais pra mim no São Martins. Olha, tu me acredita menina, que eu dormia, mas só enxergava aqui, eu acordava e o sentido todo tempo. Que era pra acontecer mesmo, aí até que foi duma hora pra outra, duma hora pra outra, até no mês de dezembro eu vim pra cá no mês de dezembro, n’ê, 94, dia de Santa Luzia, eu achei aqui em Nazaré [...](Luís Domingues, responsável pela Reisada, 2011)

No momento em que Zé Bruno previu que Luís Domingues iria se mudar para o povoado Nazaré do Bruno, também determinou o lugar onde deveria fixar residência e assim deu as indicações das relações espirituais da *Reisada* com a localidade. [...] ele disse meu filho, e de já vou lhe dizer, vou lhe dar logo o lugar que essa missa tem que vir pra cá, ela pertence o

- 1867 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

morro da Guia e o morro de Nossa Senhora dos Remédios, que seja a corrente imendada [sic.], uma com a outra [...], aí o trecho que ele escolheu pra mim foi esse (Luís Domingues, responsável pela Reisada, 2011). Interessante notar que a localização da residência de Luís Domingues, e portanto da sede da Reisada tem relação explícita com a dinâmica de realização da mesma.

O grupo de Reisada caracteriza-se por ser de andarilhos que se apresentam a noite, e descansam durante o dia, os pré-contratos para apresentação são feitos antes do período de realização, após esse mapeamento é montado um mapa do percurso e chegado o período da *jornada* todo o grupo desloca-se então até a localidade mais longe, e vêm se apresentando pelos povoados deslocando-se por cerca de 10 dias até chegar de volta à Nazaré do Bruno, assim o morro da Guia funciona como um ponto de energia que conduz os caminhos. Já os motivos para a participação em geral ligam-se à promessas feitas em decorrência de motivos de saúde, e aqui encontramos a ligação com o Morro de Nossa Senhora dos Remédios.

## 2. OS CARETAS, O RISO E RITUAL

Definido o contexto de pertencimento do grupo entraremos agora no foco do estudo, em que o contexto já foi já caracterizado na introdução do artigo. Como exposto anteriormente, o fato que incitou esse estudo foi a ocorrência de situações carregadas de 'comicidade' em momentos cerimoniais durante as etapas de desenvolvimento da *Reisada*, que é fecunda de circunstâncias e intenções que se voltam para o ato de rir. A ocorrência deste riso, em geral é motivada por comentários dos *Caretas*, ou seja, pela via da interação verbal e auditiva entre '*performers*' e plateia. Os primeiros, em situação de representação vivenciam um estado físico 'extra-cotidiano' (BARBA, 1994), pelo qual executam diversas técnicas corporais que implicam na alteração de sua voz, que passa a ser gutural (executada pela garganta, o que a deixa mais grave/rouca); outro tipo de movimentação em que o corpo parece estar relaxado, pela postura dos ombros que ficam caídos, o tronco um pouco curvado para a parte frontal,

- 1868 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

os braços soltos e ainda num estado de grande atenção, visto que suas falas possuem sempre um caráter de improvisação. Destacamos, algumas interferências realizadas pelos *Caretas* durante a procissão, registradas em 2012, que se caracterizam por acompanhar a reza e os cânticos, alterando as letras, como uma espécie de paródia:

Trecho de cântico: O Rei fez um grande banquete o povo já foi convidado, a mesa já está preparada, vai ser um cordeiro imolar.

Careta 1: O rei fez um grande banquete o povo já está desconvidado, a mesa já está despreparada, vai ser um cordeiro enrolado

Careta 2: mas tu vai morrer [?]

Careta 3: O cordeiro se enrolou e ele morreu a língua dele toda enrolada

Trecho de cântico: “nas ruas e casas da cidade”

Careta: que casa tia, madrinha?

Trecho de cântico: Me chamaram para caminhar na vida contigo

Careta: tu vai aonde?

Trecho de cântico: pra calar e não dá nem resposta

Careta: tia madrinha, não tem resposta.

Muitos trechos de músicas são finalizados com *esturros* e alguns com a repetição da última palavra. Outra possibilidade que os ‘*performes*’ utilizam são comentários que os *Caretas* fazem sobre ações realizadas pela plateia na ladainha/reza e mesmo na procissão, a exemplo:

Neste mesmo momento quando as pessoas cantam uma parte que os caretas parecem não compreender, um deles pergunta: “é o quê tia madrinha?”. 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,

- 1869 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

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 que fazia tempo que Luís Domingues estava ajoelhado ao lado do altar, e os caretas falaram que ele estava colado no chão (MENEZES, 2008, p.44-45).

Todas estas falas em geral têm um grande potencial cômico e, mesmo ditas em momentos cerimoniais, são causadoras de riso na plateia. Isto não ocorre por acaso, e sim porque de alguma forma os sentidos que elas expressam ou que contrariam, no contexto em que são ouvidas, trazem um novo grupo de significados aos ouvintes, visto que

[...] uma frase se tornará cômica se continuar tendo sentido depois de invertida, ou se exprimir indiferentemente dois sistemas de ideias de todo independentes, ou então se tiver sido obtida por transposição de uma ideia para o tom que não é o seu. Essas são as três leis fundamentais daquilo que se poderia chamar de *transformação cômica das frases* [...] (BERGNSON, 2007, p.89).

Essas paródias, ou comentários, por mais que proferidos em um contexto religioso, não deixam de possuir sentido, tornando-se este contraste cômico. Quando o *Careta*, com suas falas, faz diferente leitura do fato de estar ajoelhado por muito tempo, entendendo que o devoto não faz isso por penitência, e sim porque está colado ao chão, ou inverte a ordem dos cânticos, ele traz novos sentidos às ações que estão em destaque no momento. No entanto, a consciência da interpretação recorrente causa na plateia a reação risível, pois de algum modo ela “[...] exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 2007, p. 65). É assim que o papel do *Careta* é compreendido e as percepções sobre como deve ser o comportamento de quem ouve variam, conforme veremos. Analisando as falas dos entrevistados quando



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

questionados sobre o porquê do *Careta* provocar essas situações cômicas e consequentemente o riso, encontramos essas, dentre outras, respostas:

É ali é porque é a obrigação dele, ali tem muitos lugar que eles tão rezando o terço as mulhé ignora ele, mas aí a obrigação do Careta é aquela. Ele não tá com saliência, ele tá querendo empatar a reza dela porque aquilo ali é dever deles, fazer a graça deles. Do tempo que eu comecei a andar o dever deles é esse, mas tem gente que ignora, mas não é não, a graça do Careta é aquela, se ele não tá com indecência com ninguém, ele tá fazendo a parte dele diante do altar, porque a obrigação dele é aquela [...] É porque é pra fazer pro povo achar animado. (José Maria da Silva, pandeirista e assistência, 2011)

A explicação passa mais uma vez pela esfera do que dá sentido ao personagem, o papel dele é este na visão dos participantes, sendo necessário ser executado, inclusive por ser de grande destaque para a manutenção da manifestação. Continuando, podemos entender que *Caretas* fazem uso do potencial cômico presente nas situações cerimoniais, é aquele personagem que com sua atenção afinada utiliza as potencialidades do rito para divertir o público, no entanto as posturas desse variam, existem aqueles que sorriem e os que ignoram as interferências verbais, mantendose concentrados nas orações e cânticos.

Tem pessoas né? Que são muito religioso, agora tem várias pessoas que eu observo que fico bastante concentrado, eu fico só observando ali no e do altar, tem delas que não sorri de jeito nenhum, a gente pode falar qualquer tipo de brincadeira que elas não sorri, não sorri. Então é muito gratificante praquelas pessoas que tá muito concentrada aí na oração no exato momento, agora aquelas pessoas que sorri no exato momento, como eu expliquei pra você é porque não tá cem por cento concentrado [...] nós tenta fazer elas sorriem, até aquela pessoa que tá cem por cento concentrada às vezes desvia um pouco, é pra fazer as pessoas sorriem também, né? (Raimundo Nonato dos Santos, brincante de Careta Velho, 2012.)

- 1871 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Nas lógicas das 'interações' é possível perceber que há uma expectativa em identificar se a pessoa da assistência está concentrada na sua obrigação devocional ou se está focada nas *lorotas* pronunciadas pelos '*performers*'. No entanto, como a missão dos segundos é quebrar com o comportamento cerimonial, muitos interlocutores não veem grandes problemas em sorrir. Contudo, dada à atmosfera identificamos nos relatos a necessidade das pessoas da assistência vigiarem suas condutas. A busca por essa concentração e o fato de conseguir mantê-la, tem um peso de recompensa para o fiel que consegue discernir o momento da festa e da reza, mas ainda assim, não identificamos uma rigidez quanto a algum tipo de punição a quem ri, há certa concessão e certo controle por parte da assistência, mas em caso de ocorrência do riso, ri-se e em breve se busca novamente a concentração, afinal todos estão suscetíveis

As práticas corporais e todas as colocações dos *Caretas* podem pôr em xeque ou até desmontar (mesmo que momentaneamente) a postura corporal ritual dos participantes (público, o dono da brincadeira, a rezadeira, etc). Tentando buscar outras interpretações sobre os significados que isto pode expressar, podemos sugerir que talvez os *Caretas* revelem uma opinião oposta sobre o que deve ser uma atitude adequada para o momento ritualístico<sup>65</sup>, ou implicitamente o que pensam desse momento religioso. O *Careta* tem como um de seus atributos dar vez ao aspecto da transgressão na manifestação de caráter religioso. Representa aqui a voz dos inferiores, de acordo com Turner (1974, p. 134-135) "simbolizam os valores morais da '*communitas*'", que são "diferentes" dos valores cotidianos. Dessa forma:

Talvez esta seja uma característica de algumas figuras cômicas. Elas possuem uma liberdade de fala, como no caso dos bobos da corte que satirizavam os reis ou dos palhaços de circo que se prendem aos defeitos de alguma pessoa do público para fazer rir a platéia e inclusive o alvo, conforme Minois (2003, p. 231), "o bobo é a contrapartida, a exaltação do poder, porque ele é o único que pode dizer tudo ao rei.



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Sob a proteção da loucura e, portanto, do riso, ele pode se permitir a tudo”. O bobo assim como o *Careta* é um elemento híbrido, pois mesmo dotado deste poder de fala, os elementos que estão no seu entorno, como o riso, o figurino e a própria condição física, acabam alterando a forma como sua mensagem é recebida pelo público, ao que retornaremos à frente. O coletivo autoriza e reafirma práticas, no entanto podemos pensar que a participação na manifestação, em geral por agradecimento a uma graça alcançada, dá-se em uma forma de alívio, pois o mal que outrora acometia o promesseiro foi banido. Então aí encontraríamos um riso de regozijo, de alívio. Conforme coloca Jeudy (1993, p. 51) “em circunstâncias trágicas, o riso nos liberta às vezes de nossos tormentos e medos, ele é salvador, desafia a dor e a morte. Tem a virtude jubilatória de sua raridade”.

Outro aspecto importante de destacar é a roupa, composta de duas partes, uma de menor tamanho corresponde à parte superior da *farda*, vestida como uma camiseta, e a de maior tamanho à parte inferior, vestida como uma saia com suspensórios. As máscaras dos *Caretas* são fabricadas com uma fibra local conhecida como “capemba de palmito” e a do *Caretinha* de papelão. São adornadas com outros materiais, como tecidos, talos de buriti e elementos artificiais que remetam a cabelos. Outro item da farda é o *relho*, também chamado por alguns entrevistados de *taca e chiquereador*. Trata-se de uma vareta de madeira que possui em uma das extremidades ficada uma tira de couro. Possui a função de proteção dos brincantes, quando fardados, de ataques de cachorros, bem como é utilizado durante as danças e encenações. A farda é tida como elemento indispensável na atuação, ela define o personagem e a função dele na cena e na brincadeira, dando sentido e justificando as concessões que são feitas ao brincante que pronuncia diversas *lorotas* durante todo o período de apresentação. Ou seja, o figurino identifica o personagem e legitima as ações dos *Caretas*.

Outro aspecto a ser destacado é que possui o papel de manter a identidade do ator/brincante em segredo, já que para a maioria dos entrevistados jamais uma pessoa que não está com as palhas pode fazer o mesmo tipo de comentário que os *Caretas* fazem durante todos os momentos da brincadeira, inclusive nas cerimônias da reza e da procissão. O ‘*performer*’ aqui

- 1873 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

em situação de *'transformation'*, está diante da plateia como um sujeito duplo, interessante notarmos que essas percepções dos observadores contrastam com a dos próprios brincantes. Assim temos duas identidades em contraste à do *Careta*, que tem por papel exercer essa função transgressora, o papel do bicho, daquele que não tem valores cristãos a serem afirmados e o do brincante, que dá corpo a este personagem, mas que também é devoto do *Santo* e possui uma série de restrições durante o período em que cumpre com aquela obrigação. As *palhas* são responsáveis por manter estas duas identidades distintas, deixando incógnito o *'performer'*. Existem outros elementos que também contribuem para a manutenção do sigilo, tanto elementos corporais, como a movimentação e a mudança da voz, quanto o acordo feito com os observadores, que aqui na *'interação'* também têm uma parcela de contribuição para tal propósito de ocultação da identidade do brincante. Uma vez vestido, um brincante de *Careta* jamais pode ser chamado pelo seu nome, por qualquer outra pessoa, podendo ser inquerido apenas como *Careta*, ou respectivo nome do personagem: *Careta Velho, Tapioca, Macambira, Mucunzá ou Miudinho*. Tal restrição se justifica, no universo social da *Reisada*, visto que a revelação do nome do *'performer'* resulta em uma penalidade a ele mesmo, alguns relatos contam que a pessoa fica rouca, perde a voz, e assim fica impossibilitada de desempenhar o papel de *Careta*. Acreditamos que isto se dá como forma de impedir que as duas identidades sejam postas em contraste.

Existe ainda uma série de restrições que regulam as falas e ações *'performer'* ao vestir-se de *Careta*. Algo que se refere a determinadas regras do jogo. Ao mesmo tempo em que a máscara dá vazão ao *'profano'*, essas restrições têm por fim garantir o caráter *'sagrado'* da manifestação e do próprio personagem. Aqui se estabelece o princípio da *'concordia discors'*, ou seja, ambos os aspectos trabalham em sentido de complementaridade (CAILLOIS, 1950). No caso da *Reisada* a principal restrição é de caráter sexual. De acordo com (DURKHEIM, 1996, p. 319) *"a interdição religiosa implica necessariamente a noção do sagrado, vem do respeito que o objeto sagrado inspira e tem por finalidade impedir que falte esse respeito"*. Essas *'restrições de contato'* tem por finalidade, manter de alguma forma os brincantes e demais envolvidos com o grupo de *Reisada*, afastados daquilo que é considerado profano

- 1874 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

por ter aproximação com a vida cotidiana, ou seja, “os atos característicos da vida ordinária são interditos enquanto se desenrolam os da vida religiosa” (DURKHEIM, 1996, p. 325).

No grupo da ‘*communitas*’ uma série de elementos sagrados estão em evidência, desde a própria *Reisada*, enquanto uma brincadeira feita em homenagem aos *Santos Reis*, à presença da imagem do Santo enquanto elemento que simboliza a entidade religiosa e permite o deslocamento do espaço ritual, ou a legitimação pelo princípio do contágio e o próprio personagem. Entendemos que o *Careta* é, ao mesmo tempo, uma figura contraventora e um ser dotado de características ‘sagradas’, pois “[...] há palavras, frases, fórmulas que só podem ser pronunciados pela boca de personagens consagrados; há gestos e movimentos que não podem ser executados por todo mundo” (DURKHEIM, 1996, p.20). Da mesma forma que o ‘sagrado’, por extensão, toca o *Careta*, por ele pertencer a uma brincadeira religiosa, o poder a ele delegado de ser o único dentre os participantes a executar tais ações e comentário, reafirma tal caráter. O caráter sagrado do personagem é expresso em certo tipo de proteção física que parece existir sobre o brincante enquanto vestido com a *farda*.

Tem, sabe por quê? A gente pode tá pulando até por cima de pedra, mas só que sinceramente não acontece absolutamente nada. Toco. Descalço, não se fura de jeito nenhum. Inclusive, agora eu fui lá pras Laranjeiras que é depois de Timon, que eles tavam lá né? Ligaram pra mim pr’eu vim, foi duas noite lá, e lá tinha um caco de vidro que tava com uma ponta que parecia uma agulha digamos assim como se fosse uma seringa de injeção, mas e nós brincando lá, pulando, e só depois que terminamos a brincadeira foi que encontramos. Nós mesmo viram, os Careta mesmo viram e, aliás porque não tava com uma lâmpada pra procurar assim na superfície da terra, não, nós mesmo encontramos depois da brincadeira e ninguém se furou, mas eu acho que se tivesse alguém de outras maneira que tivesse passeando pra lá e pra cá, eu acho que tinha se furado (Raimundo Santos, brincante de Careta Velho, 2012).

- 1875 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

O que também depende da fé, e da própria obediência à restrição que lhe é imposta. Outras restrições se referem a certa regulação feita diante das falas dos *Caretas*, apesar de ser identificado o caráter contraventor do personagem através de suas interferências verbais que têm por finalidade provocar um momento de riso, e descontração, existe no grupo uma preocupação em não passar de certos limites, expressos como demonstração de respeito ao dono da casa que será visitada e à assistência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em toda atividade transgressora do *Careta*, quando o personagem parodia as orações católicas, ou induz o riso através de interferências verbais ao mesmo tempo em que ele pode estar questionando o que está sendo falado e o que está sendo feito, ele também não põe em cheque a fé do *'performer'* e demais presentes. Aqui cabe falar na "Reafirmação", isto é, as ações e falas cômicas com caráter jocoso, crítico e por vezes lúbricas, por mais que possam ter o caráter subversivo, por serem realizadas em uma atmosfera sagrada, não desviam o foco de intenção dos participantes, ou seja, a demonstração da fé e da gratidão. O que foi brevemente ilustrado quando abordamos sobre o sentido de correção que o riso reflete, e as demais regras de conduta, controle de comportamento. Nesses elementos identificamos o item castração, dado incorporado a partir do aprendizado sobre como deve ser o comportamento ideal, ou seja, se sabe que o riso é "inadequado àquela situação", ele deve ser reprimido.

A manifestação seria um por à prova, como já mencionamos, uma maneira de reafirmar e testar as condutas, e ainda de poder ratificar o papel do 'outro' na constituição das posturas individuais, portanto dos 'eus' que se apresentam. Quando tentam esconder um riso, fazem com medo de que o outro veja, de que o outro reprima, trata-se de uma antecipação, a repressão de si anterior à repressão do outro, ou mesmo do castigo divino. Os diversos comportamentos observados entre os que assistem a uma apresentação da *Reisada* informam a respeito do que se pensa, ou melhor, do que se aprende a entender sobre o universo religioso (na vivência cotidiana), pois questões como respeito, devoção,

- 1876 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG





# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

agradecimento, submissão injetam no comportamento da assistência posturas mais rígidas, sérias e silenciosas, que mesmo sendo quebradas em muitas circunstâncias pelos *Caretas* não repercutem numa mudança de atitude diante dos símbolos e dos espaços religiosos. O que acreditamos ser pela “impossibilidade” da fala do *Careta* ser levada ao pé da letra, por mais que possa ser subversiva. Assim ele não se configura como uma autoridade formadora de opinião, ele está no avesso do poder religioso, este último visto como detentor da verdade e da salvação. O mesmo pode ser percebido, quando analisado o último rito da *Reisada*, o momento de ajoelhar e beijar a mesa do *Santo*.

No fim da *jornada*, cada um dos brincantes ajoelha-se no pé do altar e pede perdão por tudo que o *Careta* fez ou falou. Aquela pessoa que brinca de *Careta* afasta-se do cotidiano de trabalho (ordem), vive as funções de uma figura ‘liminar’ dentro da *Reisada* (*‘communitas’*), mas ao sair desse papel continua ciente dos valores que a regem. Apesar de a ele ser dada concessão mediada pelo uso do figurino e de haver uma compreensão de que esse é o papel do *Careta*, cabe a ele pedir perdão pelo personagem, não dotado de consciência cristã. A religiosidade popular brasileira, detentora de um saber próprio soube aqui unir os aspectos principais que caracterizam o povo brasileiro, a fé e a alegria. Somados em suas etapas rituais, onde ora um, ora outro se destacava, ora um, ora outro necessitava de maior espaço para se afirmar.

Os momentos de comicidade, indispensáveis à prática da *Reisada*, são uma forma de aliviar o peso implícito em todos esses fazeres. No sentido de que, se alguém está cumprindo uma promessa, é porque foi superada uma dificuldade. E com essa forma de agradecer, seja mudando de rotina, passando dias fora de casa se apresentando (na *‘communitas’*), sejam contratando, acompanhando uma procissão ou reza, é preciso que haja o riso. E é aqui que consideramos que o *Careta* personagem em certa medida transgressor em seu fazer, em contrapartida, não é detentor de um poder de modificar ações e concepções individuais sobre quais sejam as formas de se estabelecer relações com a divindade, pois estes elementos já

- 1877 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

estão afixados na consciência individual de uma forma muito forte, por esta também ser outra face que impulsiona na superação dos obstáculos.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O Riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. FGV, 1999.

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

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 6ªed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BECKER, Howard S. Observação Social e Estudos Sociais. In: \_\_\_\_\_. **Métodos e pesquisas em Ciências Sociais**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

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

CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. São Paulo: Martins Fontes, 1950.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Arnaldo Machado da. **Conheça a história de um mito da umbanda**: José Bruno de Moraes. Teresina: Editora e Gráfica Imprime Ltda, [199-?].

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludenz**. São Paulo: Editora Perspectiva/ Digital Source, 2000.

- 1878 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

LANGDON, Ester Jean. Performance e preocupações pós-modernas na antropologia. In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C. (org.). **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

MENEZES, Flávia Andresa Oliveira de. **Espacialidade e gestualidade**: a prática performativa dos *Caretas* e dos brinquedos da *Reisada*. Universidade Federal do Maranhão. Departamento de Artes. São Luís, 2008 (monografia não publicada).

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.  
PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Coleção Ciências Sociais Passo a Passo. v. 24. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2003.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. **O Percevejo: revista de teatro, crítica e estética**. Departamento de Teoria do Teatro do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, ano 11, nº 12., 2003  
SILVA, Rubens Alves da. Entre “Artes” e “Ciências”: a noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais”. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p.35-65, jul/dez, 2005.

TEDESCO, João Carlos. O Interacionismo Simbólico. In: **Paradigmas do cotidiano**: introdução à constituição de um campo de análise social. 2ªed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC: Passo Fundo: UFP, 2003.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.