ARTIGO/DOSSIÊ

O ENTREMEIO "A DOIDA", DO REISADO CARIRIENSE: DA CONFIGURAÇÃO PRÉ-ESTÉTICA À FORMA ARTÍSTICA

EDSON SOARES MARTINS
JOÃO KENNEDY ROMEU DE SOUSA

Edson Soares Martins
Doutorado em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.
Mestrado em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.
Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-URCA).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8975667586459922.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-8375-960X.
E-mail: edson.soares@urca.br.

João Kennedy Romeu de Sousa
Mestrado em andamento em Letras, pela Universidade Regional do Cariri.
Graduação em Letras, pela Universidade Regional do Cariri.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5015965937098674.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-1028-4388.
E-mail: joaokennedy.romeudesousa@urca.br.

Resumo: O reisado é uma das formas poéticas populares da região do Cariri. Entre o colorido da vestimenta e o tilintar das espadas, homens e mulheres performam e atribuem sentido aos mais diversificados personagens, como o Jaraguá,o Lobisomem,o Guriabá e a Doida. Cada personagem é considerado um entremeio que performa em suas respectivas peças — mistura do

canto poético à encenação artística. A partir dessa compreensão, este estudo objetivou refletir desde a configuração pré-estética à forma artística de um dos entremeios mencionados. No decorrer do processo analítico e reflexivo, pôde-se compreender como o reisado se estrutura enquanto forma artística, quais são seus principais entremeios e como o caráter poético se estabelece do oral ao performático. Utilizou-se, principalmente, as contribuições dos mestres Evangelista e Evangelista (2023), do Reisado Discípulos do mestre Pedro, e do Silva, (2023), do Reisado São Francisco. Para contribuições teóricas, recorreu-se a Mikhail Bakhtin (1987; 2016), Ruth Finnegan (2008) e Ignez Ayala (2015).
Palavras-chave: Cultura Popular do Cariri. Tradição oral. Reisado. Entremeio da Doida. Canto performativo.

Abstract: The reisado is one of the popular poetic forms of the Cariri region. Between the colorful clothing and the clang ofs words, men and women perform and give meaning to the most diverse characters, such as Jaraguá, Lobisomem, Guriabá and Doida. Each character is considered an narrative inter-act that performs in their respective plays – a mixture of poetic song and artistic staging. Base don't his understanding, this study aimed to reflect on the pre-aesthetic configuration and artistic form of one of the aforementioned narrative inter-act. Throughout the analytical and reflective process, it was possible to understand how there is adoisstructured a sanartistic form, what its main narrative inter-act sare and how the poetic characteris established from the oral to the performative. We mainly used the contributions of Evangelista and Evangelista (2023), from Reisado Discípulos do Mestre Pedro, and Silva, (2023), from Reisado São Francisco. Theoretical contributions included Mikhail Bakhtin (1987), Ruth Finnegan (2008) and Ignez Ayala (2015).
Keywords: Popular culture of Cariri. Oral tradition. Reisado. Narrative inter-act of Doida. Performance singing.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

A CISÃO ENTRE O MUNDO DA VIDA E O MUNDO DA ARTE

Ao acompanharmos a expressão artística do Reisado caririense, o colorido aparente das vestimentas e a organização entre os artistas, mediada pelo mestre, são aquilo que mais nos permitem, inicialmente, fixar nossa atenção e contemplarmos essa arte dramática como apreciadores da cultura popular. O colorido das vestimentas revela a referência alicerçada na representação da beleza e riqueza dos Reis Magos da história bíblica, aqueles que visitaram o Menino Deus quando nascido. Já a organização entre o mestre, o contramestre e os demais participantes, permite-nos perceber como se estabelecem as relações o domínio do canto e no da dança, como os passos são conduzidos e como os saberes, elementos nem sempre percebidos pelos espectadores, estão relacionados ao fazer artístico e cultural.

Há, também, outro elemento próprio e constitutivo do Reisado, os entremeios. Esses seriam pequenas passagens dramáticas de teor narrativo que acontecem intercaladas na apresentação artística, geralmente acompanhadas de um canto específico que, ocasionalmente, apresenta o personagem. Poderíamos pensar o Jaraguá, o Lobisomem, o Guriabá e a Doida como alguns dos tantos entremeios que há nessa expressão artística popular. Exploremos rapidamente alguns entremeios.

O Jaraguá é considerado um dos principais entremeios do reisado. Para alguns mestres da tradição, o animal que o nomeia é entendido como uma ave, um pássaro, embora outros mestres acreditem que o Jaraguá seria um animal mais raro. Para compreendermos, tomemos como referência a fala do mestre Dodô, do Reisado São Francisco[1]

1 O Reisado São Francisco é um dos principais grupos de reisados da região do Cariri. Tem como principal responsável o mestre Dodô que, com afetuosidade, contou-nos que "[...] esse reisado nasceu pela minha conta [...] vinte e quatro de março de 2001, no Socorro,

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

> Respeito, mas [...] e não digo porque sou mestre. Tem mestre muito mais velho que eu, mas o Jaraguá ele não é um pássaro. O pássaro é o Zabelê. O Jaraguá é um animal, família do dinossauro. Ele não é um pássaro que voa. Só que nas histórias, você sabe [...] Talvez até a internet não mostre isso e você discorde. Ele é um pássaro que ele pode voar trinta metros [...]. Saltar trinta metros, mas não voar. Porque ele é família do dinossauro. (SILVA, 2023, f. 02)

A partir dessa declaração, é possível começar a organizar nosso entendimento acerca das formas intermediárias do reisado. Em relação ao Jaraguá, Oswald Barroso (2008) aponta que o entremeio serve aos grupos, também, como uma possibilidade de arrecadação de renda. No caso, o Jaraguá pegaria o objeto de alguém que estaria assistindo à apresentação e somente o devolveria mediante pagamento. Em nossas conversas e acompanhamentos com os mestres de reisado na região do Cariri, no entanto, não observamos esse tipo de prática. Consideramos que a perspectiva de Barroso pode estar arraigada à ideia de uma tradição que se sustentaria somente pelo viés da necessidade econômica. A interação que se estabelece entre os artistas e o público evidencia a característica face a face — própria do fazer artístico da tradição —, se, na interação, o público colabora indo até a roda, dançando, respondendo de forma verbal etc. Essa colaboração pode também ser estendida ao aspecto financeiro sem que, ao ocorrer, ela subordine todas as demais formas de comunicação cooperativa entre brincantes e seu público. O aplauso, o riso, a adesão à encenação não são moedas de pagamento simbólico, mas garantias da confirmação do vínculo comunitário.

[...] no aniversário de Meu Padim". Para além das atividades no grupo de reisado, o mestre Dodô também se integra no Grupo de Coco São Francisco, cujo mestre é seu irmão, mestre Joãozinho.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

O Lobisomem é um entremeio, principalmente, conhecido pela interação com o público. Quando ele surge na apresentação, seu fazer é direcionado a partir de seu canto, ferramenta que pode servir como articulação dos comandos. De acordo com o mestre Raimundo, do Reisado Discípulos do Mestre Pedro[2]

> [...] o Lobisomem, agente damo vida a ele, mandando ele fazer o que a gente quer, ali no reisado. Só assim. A gente manda ele fazer, mas ele faz da fórmula que ele quer, entendeu? Porque o Lobisomem [...] o Lobisomem a gente manda pegar. Pegar menino, pegar mulher, pegar homem. Aí ele tem que fazer. Ele começa pegando uma criança, aí traz pro meio do reisado. Aí depois ele pega uma mulher, aí traz pro meio do reisado, depois ele [...] Mas tudo isso é passado na melodia que vai passar pra ele. A música que vai [...] que a gente chama de peça. [...] Aí, então, ele vem e vai fazer aquilo que a gente manda. Fica aguardando. Aí, enquanto ele não faz aquilo, a gente fica aguardando. Só repetindo a música. Repetindo, repetindo, até quando ele faz e trás. (SILVA, 2023, p. 13)

A partir da fala do mestre é possível compreender quais são as principais características do entremeio e como ele se apresenta. Entendemos, também, como os comandos performáticos são estabelecidos na apresentação quando se organizam no canto. Há, quando se coordena a ação dramática por meio da forma cantada, um embricamento da coreografia e do canto, um movimento que particulariza a tradição por meio da singularidade do conjunto coreográfico-melódico no contexto da tradição dos cantos dançados.

2 O Reisado Discípulos de Mestre Pedro é um grupo artístico da tradição caririense da cidade de Juazeiro do Norte. É popularmente conhecido por "Reisado dos Irmãos", uma outra forma que a população local do bairro em que estão sediados, João Cabral, encontrou para se referir ao grupo. A razão para tal está ligada aos seus principais organizadores e idealizadores, Antônio Evangelista e Raimundo Evangelista, dois irmãos que se consagraram mestres na cultura popular caririense. O primeiro, como mestre em Reisado; o segundo, como mestre em Maneiro-Pau.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

O Guriabá, em seguida, é também conhecido como o Bêbado, aquele que entra na apresentação sem consciência e que gera confusão com os demais participantes. O mestre Dodô nos descreveu como o Guriabá se apresenta em seu reisado:

> O Guriabá, ele sai [no cortejo]. Ele não fala porque ele só bebe. Agora, ele cai, mas ele já está preparado pra cair. Se você não segurar [...] Porque ele cai, eu seguro ou o Mateu. Meus Mateus hoje tão idosos pra pegar um caba de 70 quilos [...] Cai de costa, né? Mas ele já está preparado. Quando tem gente que bota a mão, ele cai e vira a perna. (SILVA, 2023, p. 03)

O mestre acrescentara, anteriormente, que o Guriabá é geralmente trajado com máscara e roupas diferentes, além de trazer consigo uma garrafa com bebida:

> [...] Na época, era uma garrafa de vidro, não existia plástico. Aí hoje tem umas garrafas de plástico que não quebra. A gente já reveste... no meu grupo, é revestido e colocado '51', mas só no revestimento. Coloca a água e quando o Guriabá sai, sai bebendo. (SILVA, 2023, f. 03)

O Guriabá seria também um personagem único da tradição, que proporciona ao público uma experiência espirituosa, repleta de comicidade. Como o Mestre Dodô evidenciou em seu relato, é um personagem que se articula com os demais participantes do grupo para que se desenvolva e cumpra com integridade seu objetivo performático.

Por último, em nossas exemplificações, a Doida. Esse é um entremeio cômico também conhecido por sua interação com o público. Aparece na apresentação, geralmente, carregando um balaio repleto de objetos imprestáveis. Por vezes, ela lança o que há no balaio naqueles que assiste má apresentação ou, ainda, no próprio Mateu,

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

outro personagem do reisado com quem ela interage repetidamente. Consideramos que a Doida é um entremeio de complexidade acentuada, que nos convida à reflexão acerca do alívio cômico nas camadas populares de interação social e de como sua representação artística é composta.

A partir das exemplificações, acima mencionadas, e da observação de tais entremeios, percebemos que alguns deles se assemelham com esferas da atividade humana ou se constituem de forma concreta no mundo da vida. A representação estética de cada um pode ser vista, a partir desse entendimento, como transposição do mundo da vida para o mundo da arte, espaço que se estabelece esteticamente e recebe sentido da rua e do sujeito coparticipante situado na fronteira borrada de um dentro-fora. Há, por outro lado, entremeios de caráter fantástico, como o próprio Jaraguá e Lobisomem, personagens que, fora das apresentações artísticas dos reisados, figuram no mundo da vida de maneira epistemológica dessemelhante, mas, na cena viva performada, pisam o chão da rua-cena e se assemelham aos demais entremeios quando rompem a fronteira da performance.

A compreensão de que o Lobisomem e o Jaraguá figuram no mundo da vida de forma dessemelhante dos demais entremeios parte do entendimento de que há, na memória de membros de uma mesma comunidade, a recordação de indivíduos que se metamorfosearam em seres de mesma categoria. A exemplo disso, encontramos, na dissertação de Sandra Bezerra, o relato de Seu Antônio, residente do município do Crato, sobre o caso de Miguel Preto:

> Nós tinha aqui um componente, conhecido da gente né, ele gostava de dar na mãe dele, aí a mãe dele

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

> jogou uma praga, que ele tinha que virar lobisomem uns cinco a seis anos. Ainda a gente alcançou ele virado em lobisomem viu! Num porco, num cachorro, num animal [...] Cansamos de ver isso, foi uma praga que a mãe jogou! Uma pessoa ruim, né, vira lobisom e mesmo! (BEZERRA, 2011, p. 66)

O relato de Seu Antônio nos põe diante de um acontecimento que se estabeleceu em seu convívio social, no trânsito de suas relações, e que nos faz refletir sobre a existência de seres fantásticos no dia a dia. Assim como o Lobisomem aparece representado nessas histórias memorialísticas, acreditamos que também figura, nas experiências de outros sujeitos, a recordação de alguém que, eventualmente, metamorfoseou-se em forma de outros animais como o próprio Jaraguá.

Nesse sentido, interessa-nos perceber, por um lado, como os artistas transpõem para o campo da arte os personagens que não se assemelham aos demais entremeios, por não figurarem na mesma esfera do mundo da vida[3]. Se o faz a partir da discursividade intergeracional ou, ainda, a partir da observação prática de outros fazeres artísticos que lhes trouxeram. Interessa-nos, também, como são transpostos para o discurso da arte aqueles que figuram no mundo da vida, se por meio da mesma discursividade intergeracional, se pela observação e imitação daqueles que figuram nos fazeres do cotidiano, ou, ainda, se a partir das apresentações artísticas anteriores que lhes trouxeram. Por último, ao compreender esse aspecto de transposição para o campo da arte, interessa- nos perceber como o entremeio é performado, suas variações e características. Para tal, escolhemos o entremeio da Doida como enfoque central do presente estudo.

3 Registramos que há uma pesquisa e mandamento acerca desses entremeios que não figuram na mesma esfera do mundo da vida.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

A IMITAÇÃO DO REAL NO FICTÍCIO: O QUE FUNDAMENTA E COMO SE ESTABELECE A IMITAÇÃO NO REISADO?

É particular de cada grupo da tradição a forma como organizam suas performances, como agrupamos acontecimentos e como decidem a ordem para tanto. Em alguns dos casos, os artistas pode molhar para o dia a dia da comunidade e buscar, naquele transitar poético do cotidiano, inspirações que possam contribuir nos fazeres artísticos da tradição. Ao conversar com os mestres do reisado Discípulos do Mestre Pedro e com um brincante do mesmo grupo, foi possível perceber como eles articulam as inspirações do mundo da vida aos fazeres do mundo da arte. Quando questionamos se, ao performar o entremeio da Doida, eles buscam inspiração nas pessoas do cotidiano, eles foram assertivos ao dizer:

> Fábio: Que nem a Dona Doida[4], né? A gente se inspira mais assim, muito pela Dona Doida que existia aqui.
> Mestre Raimundo: É, a Dona Doida jogava pedra, jogava tudo. Jogava as coisas numa pessoa, entendeu? A inspiração é como ela. E o Doido, nós se inspiremos muito no [...]
> Fábio: Luizin!
> Mestre Raimundo: É, Luizin! Fábio: Que ainda é vivo, ainda. [...]
> Fábio: Era o marido de Dona Doida, né?
> Mestre Raimundo: É, marido dela. (FABIO; MESTRE RAIMUNDO, 2023, f. 13)

A fala dos artistas nos permite perceber que o personagem do entremeio, a Doida, é transposto na arte a partir de uma inspiração no mundo da vida. A observação do cotidiano pode ser a principal

4 Recorremos à utilização de outro nome próprio, como forma de preservação da imagem daquela que é realmente mencionada por Fábio e pelo Mestre Raimundo. A mesma atitude se estende para com o nome de Luizin, que é, aqui, um pseudônimo.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

via de organização sistemática utilizada na arte, gerando efeitos estéticos próprios ao grupo. Entendemos que, em outros grupos da tradição, pode haver esse mesmo aspecto de inspiração no mundo da vida, e, se utilizado, é provável que a regularidade da imitação não seja a mesma. O olhar poético às ações cotidianas, assim percebido, é característica particular de cada sujeito ou grupo de sujeitos e, por essa razão, não se espera uma estabilidade. Nesse cenário de discussão, recorremos a Maria Ignez Ayala (2015) que, a partir de suas leituras de Sousa Lima e de suas experiências com a pesquisa nas formas de criação popular, constata que a cultura popular é um fazer dentro da vida, bem como os trabalhos e as festas.

Questionamo-nos, por outro lado, acerca dos entremeios do Jaraguá e do Lobisomem, que não figuram, fisicamente, no mundo da vida — senão pelas demais performances anteriores. Como eles seriam performados sem que houvesse uma consensualidade mais aguçada do que de fato seriam? Como o público poderia compreender que aquilo que está sendo performado é um Jaraguá ou um Lobisomem? Seria o canto que nos apresentaria? Ao questionarmos os mestres Raimundo e Antônio e o brincante Fábio acerca dessas indagações, foi nos respondido que:

> Mestre Raimundo: Cada entremeio já é a mesma coisa do que… do passado, entendeu? Porque assim […] Mas praticamente os entremeio que nós bota, praticamente, é só nós. O pessoal bota Anastácio, bota outros coiso. Eh, praticamente, se nós for botar o Anastácio, nós vamos ser inspirado com o passado […] Com o passado, as coisas do passado. Nós pode até ter a ousadia de misturar alguma coisa, fazer outra coisa diferente que a gente faz diferente. Porque a do passado, nós tem que trazer o rito do passado, mas inovar alguma coisa, entendeu? Aqueles que é

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

> improvisado e inovar improvisos diferentes. Inovar uma coisa. Assim, tem a diferença. Às vezes você vai ver um reisado com o mesmo entremeio, mas às vezes sem graça, às vezes com mais graça, entendeu? (MESTRE RAIMUNDO, 2023, f. 13)

A partir do que foi comentado pelo mestre Raimundo, compreendemos que a tradição — entendida na sua fala como o passado — é quem se encarrega de organizar a compreensão daqueles que performam. As experiências dos mestres do passado direcionam os fazeres atuais da tradição, ainda que os mestres da atualidade atribuam outras possibilidades na dança, como mencionado. A assertividade do mestre Raimundo nos assegura, dessa forma, que é necessário um olhar cuidadoso às práticas já realizadas para que se efetuem novas alterações e para que se prossiga com fluidez o entrelaçamento dos núcleos que compõem as comunidades narrativas no universo da tradição oral. Dessa forma, nossos questionamentos anteriores acerca da performatividade de seres inexistentes no dia a dia, exceto nas demais apresentações do reisado, começam a se ajustar pelo viés retórico. Todavia, buscaremos no decorrer deste trabalho, aperfeiçoar essa compreensão.

Ao percebermos que as inovações propostas pelo mestre à brincadeira alteram, de alguma maneira, ainda que sutil, o estilo já estabelecido desde o passado, entendemos, com auxílio teórico bakhtiniano, que tais inovações passaram por um caminho experimentativo e elaborativo do gênero discursivo. Bakhtin, quando pensa os aspectos estilísticos dos enunciados, afirma que

> [...] os gêneros discursivos são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

> um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos. (BAKHTIN, 2016, p. 20)

As inovações nos tipos relativamente estáveis do gênero são, a partir desse olhar, atribuições mobilizadoras e diretivas do estilo, embora não se efetuem, neste caso, em totalidade.

Um entendimento linguístico do canto: a forma linguístico-composicional do entremeio "A Doida"

A Doida, como anteriormente mencionada, é um entremeio de caráter cômico na apresentação artística do reisado. É um personagem que surge na apresentação com um balaio na cabeça, à procura de seu marido. A Doida sequer o conhece e o confunde com qualquer um dos espectadores. No reisado Discípulos do Mestre Pedro, o personagem se inicia na apresentação no momento em que o mestre canta:

> Valei-me, Nossa Senhora!
> Valei-me, Nossa Senhora!
>
> Pai nosso do prazer
> Pai nosso do prazer
>
> Aqui vai chegar uma doida
> Aqui vai chegar uma doida
>
> Deus queira me proteger
> Deus queira me proteger
>
> Oh, doida! Oh, doida! Oh, doida do Sul!
> Oh, doida! Oh, doida! Oh, doida do Sul!
>
> Amarra essa doida com um cordão azul
> Amarra essa doida com um cordão azul
> (MESTRE RAIMUNDO, 2023, f. 06)

A partir da observação da estrutura do canto, percebemos que ele se organiza, predominantemente, a partir de versos de rima simples (prazer-proteger, Sul-azul). Esse traço organizacional

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

é notado, com frequência, em outros cantos da mesma tradição e igualmente acontece em relação às repetições de versos idênticos. Com base em nossas observações e estudos sobre os cantos dançados da tradição carariense, costumamos entender que esse caráter estrutural de rimas e repetições são, além de marcas registradas desses fazeres poéticos, possibilidades de auxílio mnemônico. É quando o esquecimento do mestre ou do cantador, em meio ao público e as mais diversas distrações, faz-se presente, que repetir os mesmos versos ou deslocá-los da ordem convencional se torna um recurso que sustenta o feito da tradição, enquanto se recupera, no calor mesmo do evento, o que foi, eventualmente, esquecido. Para além do aspecto incidental do recurso que preenche o vazio do esquecimento, deve-se entender que a repetição é um fundamento estético de máxima importância em poéticas como a que estamos estudando. A repetição está na raiz da ênfase em núcleos de conteúdo e no paralelismo entre estruturas, por exemplo.

Ainda acerca do recurso mnemônico, apontado — brevemente — em nossa reflexão pelas rimas e repetições, Magno Job de Andrade (2015), em seu estudo sobre os ritmos e as melodias, pensa a partir de Snyder (2000) que a memória que se forma no canto poderia se organizar por meio de um "conjunto de categorizações agrupados em partes interdependentes", conjunto este chamado de *clusters*. Os *clusters* assegurariam a lembrança do restante da canção a partir do momento em que o mestre ou o cantador cantassem os agrupamentos de versos anteriores, em grupos menores. Com a ideia dos *clusters* transposta ao nosso estudo, entendemos que ela complementa a nossa compreensão acerca do auxílio mnemônico e oferece mais uma camada de sentido àquilo que já é convencional na tradição, como as rimas e as repetições.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

Na canção, percebemos, com evidência, elementos de caráter religioso católico na forma de expressões verbais. O verso inicial "Valei-me, Nossa Senhora!" e o verso "Pai nosso do prazer" são exemplos disso. Ao refletirmos sobre a funcionalidade e os efeitos despertados por tais versos de expressões, recorremos às considerações de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na idade média e no renascimento*. O filósofo da linguagem destacou, no capítulo que refletia sobre o vocabulário da praça pública nas obras de Rabelais, que em cada época

> [...] existem certas palavras e expressões que servem de sinal: assim que alguém as emprega, há permissão para exprimir-se em completa liberdade, para chamar as coisas pelo seu nome, para falar sem reticências nem eufemismos. Essas palavras e expressões criam um ambiente de franqueza, dirigem a atenção para alguns assuntos, trazem concepções não oficiais. [...] Nessas condições, esses elementos atuam como parcelas conscientes do aspecto cômico único do mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 163)

Nesse enlevo discursivo, Bakhtin menciona que, na época de Rabelais, os juramentos possuíam, predominantemente, cunho religioso e desenvolviam as funções mencionadas. "[...] Os diferentes grupos sociais, às vezes mesmo os diferentes indivíduos, possuíam seu repertório especial ou então um juramento favorito que empregavam regularmente" (BAKHTIN, 1987, p. 163). Referimo-nos a essas considerações acerca dos juramentos e expressões porque, ao fazer em parte do cotidiano daquelas pessoas, quando elas se reuniam em praça pública — espaço em que, entre outras coisas, se organizavam as festas e os carnavais — aquelas expressões também a acompanhavam e se misturavam nos cantos e nas performances. Transpondo para o nosso trabalho, entendemos que há, na canção

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

do nosso entremeio, partículas dessa mesma expressividade popular, próprias da linguagem familiar dos povos caririenses. A partir dessas observações, pensamos que a inserção dessas expressões no canto do entremeio pode ser, também, fruto de uma gênese da canção concebida no meio popular.

Quando observamos, mais exclusivamente, o verso "Pai nosso do prazer", que não é um registro habitual de expressão cotidiana como o "Valei-me, Nossa Senhora", buscamos reunir outras possibilidades que trouxessem sentido à sua presença na canção. É válido mencionar que registramos outra variação da canção do entremeio da Doida, pertencente a outro grupo da tradição caririense e, nessa variação, no lugar de "Pai nosso do prazer", é descrito "A mãe de Deus dos prazer". Na próxima seção comentaremos com mais detalhes essa variação. Não encontramos registros da expressão "Pai do prazer" em documentos ou estudos relacionados a formas poéticas orais populares. A expressão, no universo da cultura escriptocêntrica, foi utilizada por Santiago Dias (2021), escritor e poeta negro, na crônica *Filho da dor, pai do prazer*. A crônica narra o relato de um "negro velho" sobre as dores da escravidão e a utilização dos sons dos tambores como forma de canalizar a dor. Nesse ínterim, o impulso da dor, formava o samba, gestando-o. A referida expressão seria, assim, a designação tradutória do ato de cantar e tocar os instrumentos pelos escravizados. A mesma expressão é também encontrada na canção *Desde que o samba* é *samba* (1993) dos artistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, em que o samba "[...] é pai do prazer [...]". Essas informações não são reunidas para justificar o emprego da expressão na canção da Doida, pelos artistas da tradição, mas nos servem como forma de identificação de outros usos que, de alguma maneira, têm aplicações afins.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

Os versos “Aqui vai chegar uma doida” e “Deus queira me proteger” têm função informativa no canto que, entre outras coisas, serve para anunciar a chegada da Doidana apresentação. Nesse momento, a canção conduz os atos performáticos na apresentação artística. O mesmo se efetua em relação aos últimos versos registrados: “Oh doida, oh doida, oh doida do Sul” e “Amarra essa doida com um cordão azul”. Na busca pelo entendimento linguístico do canto, por meio da materialidade escrita da canção, recorremos ao performático como forma explicativa dos versos. Isso se explica pelo fato de que, nas poéticas orais, os registros não são de ordem escriptocêntrica e precisam do apoio do material real. Esse pensamento se alinha ao que Ruth Finnegan entende, quando afirma que

> [...] uma canção – ou um poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato. (FINNEGAN, 2008, p. 23-24)

A compreensão dos poemas, das narrativas e das canções orais se efetua, assim, quando se leva em consideração o seu entorno criacional, o seu *fazer dentro da vida* e todas as demais atribuições implicadas nas mais diversas formas e estilos.

Variações no canto e na performance

Quando pensamos nas formas artísticas populares dentro de uma perspectiva discursiva, nosso primeiro olhar se refere às letras das canções, à articulação dos componentes da língua e da linguagem e ao modo em que os comandos linguísticos são realizados entre um

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

momento da apresentação e outro. No instante em que observamos diferentes grupos de reisado se apresentando, podemos notar que eles se assemelham quanto à organização dos eventos gerais dentro da performance e, também, quanto aos entremeios que surgem na apresentação. Embora pareçam iguais ou até recebam os mesmos nomes, entre um grupo de reisado e outro, há, todavia, variações consideráveis na maneira em que os eventos são conduzidos e na forma em que eles se dispõem. Alguns dos principais tipos de variação se referem ao canto do entremeio, ao momento em que o personagem surge na apresentação (se surgir), também ao seu figurino, ao seu acompanhamento e, ainda, à sua interação com o público. Neste momento de discussão, observaremos a variação da composição linguística do canto.

Encontramos na dissertação de Simone Pereira da Silva uma variação do canto da Doida, cantada pelo mestre José Paulo Felipe, do Reisado de Congo de Barbalha, cidade do sul do Ceará. Observemos como se estrutura a composição:

> [...] Aqui me chega uma doida, aqui me chega uma doida, Deus queira me proteger, Deus queira me proteger, valei-me Nossa Senhora, valei-me Nossa Senhora, a mãe de Deus dos prazer, a mãe de Deus dos prazer [...]. (SILVA, 2011, p. 45)

Para melhor percebermos as diferenças entre essa variação linguística e a forma apresentada anteriormente, do Reisado Discípulos do Mestre Pedro, passemos ao quadro abaixo:

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

Quadro I – Variações linguísticas no canto

Discípulos do Mestre Pedro	Reisado de Congo
Valei-me, Nossa Senhora! Valei-me, Nossa Senhora!	Aqui me chega uma doida Aqui me chega uma doida
Pai nosso do prazer Pai nosso do prazer	Deus queira me proteger Deus queira me proteger
Aqui vai chegar uma doida Aqui vai chegar uma doida	Valei-me NossaSenhora Valei-me NossaSenhora
Deus queira me proteger	A mãe de Deus dos prazer A mãe de Deus dos prazer
Deus queira me proteger	ø
Oh, doida! Oh, doida! Oh, doida do Sul! Oh, doida! Oh, doida! Oh, doida do Sul!	ø
	ø
Amarra essa doida com um cordão azul Amarra essa doida com um cordão azul	ø

Fonte: Entrevista inédita com os mestres Antônio e Raimundo, e dissertação de Simone Pereira da Silva.

Antes de tecermos considerações acerca das variações acima, é importante mencionar que compreendemos que, durante a entrevista, há um esforço por parte do artista em organizar, em outro contexto, o canto da tradição. Esse esforço nem sempre é bem-sucedido pelo fato de que a canção se relaciona, primariamente, com o seu conjunto de dança e de performance. Nesse sentido, as letras das canções em análise partem de um contexto secundário da organização do canto e podem apresentar desvios quanto à sua forma cantada nos momentos primários. Um fato exemplificativo dessa realidade pode ser a estruturação do canto representado no quadro acima, em que a canção do Reisado de Congo teria duas estrofes a menos em relação à canção do Reisado Discípulos do Mestre Pedro.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

Observamos que, ao estarem diante de um gênero como a entrevista, os artistas tendem a compreender que aquela situação de interação estaria mais relacionada ao diálogo e não à demonstração das canções, dos benditos ou das toadas. Outra razão está relacionada ao aspecto de realização da arte, que requer, na maioria das vezes, o espaço do terreiro ou da rua-cena como elementares no processo rememorativo, dialógico e criacional.

Na seção anterior, comentamos a expressão "Pai nosso do prazer" e a relacionamos com outras utilizações artísticas. Nesta seção, percebemos, por meio da variação, que a expressão é organizada de outra maneira no Reisado de Congo, em que se registra "A mãe de Deus dos prazer". Na inversão do gênero, revela-se uma devoção católica à Nossa Senhora dos Prazeres. Quanto a isso, o antropólogo Alexandre Corrêa percebeu, em seus estudos sobre o significado cultural da festa de Nossa Senhora dos Prazeres em Pernambuco, que no Brasil há "[...] dez Paróquias, que cultuam a Santa[...] e distribuem-se desta forma pelo país; [...] a maioria se encontra na região nordeste do Brasil. Sendo as únicas paróquias do sul situadas nos Estados de São Paulo e de Santa Catarina" (CORRÊA, 1993, p. 60). Esse fato não passa despercebido em nosso estudo, uma vez que entendemos que a presença das paróquias e suas comuns festividades, em épocas específicas do ano, coordena e influencia a dinâmica cultural popular. São nesses espaços que, predominantemente, se apresentam os grupos populares no tempo de festa. Há, também, por influência das paróquias, o desenvolvimento de devoções particulares que, em outro contexto, expressam-se nos fazeres artísticos. Tais razões podem vir, se não justificar a utilização da expressão na arte, trazer sentido ao entorno organizacional da prática artística que analisamos.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

As demais variações entre o registro da canção, em cada grupo, são sutis. Há, por outro lado, uma variação que ultrapassa a camada do canto e nos leva à categoria do performático. Referimo-nos à diferença entre o Reisado e o Reisado de Congo. O primeiro teria como predominante a participação do Mestre e do Contramestre, dos Mateus e dos entremeios nas suas respectivas peças. O segundo, teria, além de uma indumentária distinta, outros personagens em evidência. Simone Pereira (2011) percebeu que, no Reisado de Congo, há a presença de personagens como: o Primeiro e o Segundo Embaixador; o Guia e o Contraguia; o Coice e o Contracoice; Damas; Figurinhas; Mateus; Rainha e Rei; Mestre e Contramestre. Alguns desses personagens seriam, de acordo com a pesquisadora, opcionais em alguns grupos.

As variações apresentadas nos cantos e nas performances nos põem diante da multifacetada forma artística do reisado. Percebe-se, a partir delas, que a cada escolha linguística e a cada utilização poética, somos remetidos ao contexto social em que as variações estão inseridas, às suas particularidades e às características do povo que as produz.

A performance da Doida e sua poeticidade

Há, como vimos, entre os grupos de reisado da tradição, diferentes tipos de entremeios, mas devemos considerar que há aqueles que são essenciais e que, por esse caráter, não podem faltar na apresentação. Para além desses, há também aqueles que surgem pelo querer do mestre, pela quantidade de tempo disposto para a apresentação ou, ainda, pelo pedido de algum espectador que aprecia o entremeio e gostaria de assisti-lo. Sobre esse espectador, geralmente são membros

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

da família; amigos ou colegas; e, eventualmente, promotores de eventos culturais, nos momentos em que a dança se organiza como apresentação em espaços institucionalizados. Acerca dos entremeios, os mestres Raimundo e Antônio, do Reisado Discípulos de Mestre Pedro, são assertivos ao dizer que:

> Mestre Raimundo: Agora o tradicional mesmo, que é o começo e o fim, dos entremeios são: início é Jaraguá e fim é o Boi. No meio pode ter trezentos entremeios. Vai ter a base que tiver, mas o ínicio do reisado é com o Jaraguá e termina com o Boi.
> Mestre Antônio: Esses são os principais mesmo do reisado. O reisado semo Jaraguá e semo Boi, muita gente diz: 'Não é reisado!'. (MESTRE RAIMUNDO; MESTRE ANTÔNIO, 2023, f. 10)

A partir desse entendimento, assegurado pelos mestres que realizam a tradição dia após dia, compreendemos a organização de sentidos relacionada à performance do reisado no Cariri, em que somente os dois entremeios, Jaraguá e Boi, são indispensáveis no momento da dança, assumindo o caráter essencial. O entremeio da Doida seria, então, um dos demais entremeios que podem ou não aparecer na apresentação artística e, quando aparece, não necessariamente é performado da mesma maneira que fora em outras apresentações. Isso pode se estabelecer por algumas razões, dentre elas, mencionamos o aspecto linguístico da irrepetibilidade do enunciado, teorizado por Mikhail Bakhtin (2016), no qual se registra a impossibilidade de organizar novamente, em um mesmo contexto, os enunciados antes proferidos.

A performance, de forma integral, se organiza a partir das decisões do mestre da tradição. É ele quem decide, por exemplo, como o personagem deve aparecer em cena — se surge acompanhado e

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

realiza a interação com quem o acompanha, ou se vem sozinho e interage com os demais artistas e com o público. Essas decisões, na esfera do performático, são definidoras. A Doida, por exemplo, ora aparece sozinha, ora aparece acompanhada. De acordo com os mestres Raimundo e Antônio:

> Mestre Raimundo: Tem o Doido, nós bota o Doido também. Às vezes, nós bota só a Doida. Às vezes, nós bota a Doida e o Doido.
> Mestre Antônio: A gente num bota muito a Doida não, porque a Doida judeia demais.
> Mestre Raimundo: Mas quando bota o Doido, tem o casamento, né? O Mateu é o padre, aí vai fazer o casamento, quando bota os dois. Aí é um entremeio, né? [...]. (EVANGELISTA; EVANGELISTA, 2023, f. 06)

Ainda que haja variabilidade na forma,o espectador atento ou que mantenha certa assiduidade nas apresentações pode pressupor, a partir de tais desdobramentos, as escolhas que foram estabelecidas e os efeitos que essas decisões provocaram no decorrer da apresentação. O espectador que assistiu a Doida em certo momento, numa outra situação, assistirá a outras formas dela, tanto no aspecto enunciativo, quanto no performático. Esse fator evidencia o caráter movente e inovativo da tradição.

A Doida, quando surge em cena acompanhada pelo Doido, casa-se com ele e, nesse percurso, todos os que estão envolvidos no casamento interagem com os personagens, questionando-os de forma a provocar as respostas mais inusitadas. Nesse ensejo, a Doida se expressa de forma expansiva, sempre ocupando-se com formalidades. Ela grita, dança e profere tiradas cômicas que envolvem o baixo corporal. “A gente vai procurar como é o nome dela, tudo...[...]. Então ela diz sempre o nome dela,que ela diz que é

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

Quita. Que quando a gente fala: 'Por que que seu nome é Quita?', ela: 'Quita! Quita! Sempre Quita!'" (MESTRE RAIMUNDO, 2023, p. 07). Recorremos, mais uma vez, às considerações de Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento*, quando ele entende que os fenômenos

> [...] tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. Se os elementos desse gênero existem em quantidade suficiente e sob uma forma deliberada, exercem uma influência poderosa sobre todo o contexto, sobre toda a linguagem: transpõem-na para um plano diferente, fazem-na escapar a todas as convenções verbais. E essa linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão. [...] Era assim de fato a multidão da praça pública, em especial nos dias de festa, de feira, de carnaval. (BAKHTIN, 1987, p. 162)

Transpomos as considerações do filósofo ao nosso estudo por considerarmos que há semelhanças entre os dois momentos na forma da arte popular, apesar da distância temporal e contextual. Outra situação em que há, na performance da Doida, utilizações do baixo corporal é no momento do casamento. De acordo com o Mestre Raimundo:

> Aí ele [padre] chega [...] O cara diz a ele: 'Seu padre eu vim aqui pra casar a Doida'. 'Cadê a Doida?!'. Aí começa aquela putaria! 'Essa peste vem pra cá só pra atrapalhar a missa, rapaz! Chama essa Doida pracá!'.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

> Aí começa a fazer a onda. Ah [...] tirando onda. Aí o mestre fala uma coisa, aí ele diz: 'Fale mais alto pra ver seu ouvo!'. Aí os cara: cá, cá, cá! É, assim, é uma comédia! É uma comédia mesmo! (MESTRE RAIMUNDO, 2023, f. 07)

A entrada da Doida, acompanhada ou sozinha; todos os questionamentos proferidos pelo Mateu voltados a ela, com finalidade de gerar o cômico; o comunicado ao padre de que haveria o casamento da Doida com o Doido e seus desdobramentos; além dos momentos afins a esses, são aqueles que representam o cerne da apresentação artística. A poeticidade performática, nesse ponto, surge da elaboração esquemática do que é enunciado, da relação entre os artistas e o público e, principalmente, da relação dos artistas com a rua-cena que lhes permite organizar a apresentação por meio das mais diversas formas e complexidades — pelo viés rememorativo de cena, em que se recordam as apresentações anteriores; pelo viés rememorativo intergeracional, em que os artistas recordam as apresentações dos seus antecessores na tradição e pelo viés da temporalidade, em que o tempo estabelecido para a performance é considerado como norteador no aprofundamento da cena. Cada um desses vieses é parte importante do que significa a tradição e de como ela assume forma na vida e faz sentido nela.

Referências

ANDRADE, Magno Augusto Job. Ritmos e melodias em trânsito: estudo comparativo a partir de gravações sonoras de diferentes épocas e lugares. In: *Metodologia para a pesquisa das culturas populares*: uma experiência vivenciada. Crato: Edson Soares Martins, 2015.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Orgs.). *Metodologia para a pesquisa das culturas populares*: uma experiência vivenciada. Crato: Edson Soares Martins, 2015.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARROSO, Oswald. *Reisado*: Um Patrimônio da Humanidade. Juazeiro do Norte: Banco do Nordeste, 2008.

BEZERRA, Sandra Nancy Ramos Freire. *Oralidade, memória e tradição nas narrativas de assombrações na Região do Cariri.* 2011. 177f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2011.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. *Festim Barroco*: Um estudo sobre o significado cultural da festa de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes em Pernambuco. 1993. 226f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993.

DIAS, Santiago. Filho da dor pai do prazer. In: *Literafro*. Belo Horizonte: NEIA/UFMG, ago., 2021. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/888-santiago-dias-filho-da-dor-pai-do-prazer. Acesso em: 07 mar. 2024.

EVANGELISTA, Antônio Ferreira (Mestre Antônio), EVANGELISTA, Raimundo Ferreira (Mestre Raimundo). *Mestre Antônio e Mestre Raimundo*: depoimento. Entrevistador: João Kennedy Romeu de Sousa. Juazeiro do Norte: 2023, 1 arquivo sonoro em formato mp3 – 21,1MB (44min 20seg).

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, C.N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F.T. (Orgs.). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: Letras, p. 15-43, 2008.

SILVA, Francisco Joventino (Mestre Dodô). *Mestre Dodô*: depoimento. Entrevistador: João Kennedy Romeu de Sousa. Juazeiro do Norte: 2023, 1 arquivo sonoro em formato mp3 – 31MB (01h05min03seg).

SILVA, Simone Pereira. *Os sentidos da festa*: (Re)Significações Simbólicas dos brincantes do Reisado de Congo em Barbalha-CE (1960-1970). 2011. 143f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Desde que o samba é samba. In: *Tropicália 2*. São Paulo: WEA, 1993. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OJVPv41b73c. Acesso em: 07 mar. 2024.

https://doi.org/10.12957/seminal.2024.84151