

BAILARINOS DE PADRE CÍCERO: A DANÇA DO REISADO JUAZEIRENSE^{149,150}

FATHER CÍCERO`S DANCERS: REISADO JUAZEIRENSE

Flávia Pagliusi

Larissa Sato Turtelli

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Resumo: O artigo busca analisar, a partir de experiência de pesquisa de campo dentro do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), o Reisado na cidade de Juazeiro do Norte, Ceará, dando enfoque para as danças do Reisado São Luís, de Mestre Luís Cláudio, e do Reisado Estrela Guia, de Mestra Lúcia. São apresentadas as principais características da manifestação, seus personagens, vestimentas e cantos, bem como uma descrição e análise pormenorizadas de sua movimentação.

Palavras-chave: Reisado; Juazeiro do Norte; Dança.

Abstract: This article aims to analyse, from a field research in the Dancer-Researcher-Performer Method (BPI), the Reisado in the city of Juazeiro do Norte, Ceará, Brazil, focusing on the dances of Reisado São Luís, of Master Luís Cláudio, and Reisado Estrela Guia, of Master Lúcia. The main characteristics of the manifestation, its characters, outfits and songs, as well as a pormenorized description and analysis of its movements, are presented.

Keywords: Reisado; Juazeiro do Norte; Dance.

Recebido em: 12/01/2024

Aceito em: 27/03/2024

¹⁴⁹ Este artigo é fruto da dissertação de mestrado da primeira autora com orientação da Profa. Dra. Larissa Turtelli, intitulada: “Entre trilhas do Sertão do Cariri: o encontro entre o catimbozeiro e o romeiro de Padre Cícero”.

¹⁵⁰ O presente trabalho foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas da Unicamp sob o protocolo 65455417.3.5404.

A pesquisa de campo no Método BPI

O Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado por Graziela Rodrigues na década de 1980, é dividido em três eixos que se entrelaçam ao longo do processo de cada intérprete: *Inventário no Corpo*, *Co-habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*. No primeiro, o bailarino entra em profundo contato consigo mesmo através de “[...] pequenas escavações em nossa história pessoal, cultural, social... recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no ‘miolo do corpo’” (RODRIGUES, 2003, p. 80). Após esse contato inicial com suas origens e gestos vitais¹⁵¹, o intérprete lança-se ao *Co-habitar com a Fonte*, buscando sair da sua zona de conforto e dos espaços convencionais da dança através do contato com outras realidades em pesquisa de campo. O local onde essa pesquisa acontecerá é escolhido pelo próprio intérprete, partindo de seus impulsos e necessidades, conscientes e inconscientes. Rodrigues (2003) destaca esse componente afetivo no processo de escolha essencial para que o intérprete esteja permeável.

Antes do contato propriamente dito, no entanto, é necessário que o bailarino amplie seus referenciais de dança e seu olhar a fim de adquirir melhores condições para a leitura do movimento observado em campo (RODRIGUES, 2003). Esse trabalho é feito de forma minuciosa através da experimentação da *Estrutura Física e Anatomia Simbólica*¹⁵², ampliando a referência de base e de eixo e, conseqüentemente, aumentando a percepção do corpo como um todo (RODRIGUES, 2003). Chegando ao campo escolhido, é esperada uma relação bilateral de estranhamento, a qual se transforma com o tempo. É importante que esse contato aconteça sem julgamentos por parte do bailarino, pois somente assim será possível enxergar de fato a pessoa pesquisada. Dessa maneira, enfrentar os preconceitos e valores culturais entranhados na história da nossa sociedade é um movimento fundamental nessa e em todas as fases do BPI. Pois,

¹⁵¹ A Profa. Dra. Graziela Rodrigues discorre a respeito em sua tese (RODRIGUES, 2003).

¹⁵² A Estrutura Física e a Anatomia Simbólica compõem a Técnica de Dança do BPI, uma das cinco ferramentas que integram esse método, ao lado da Técnica dos Sentidos, dos Laboratórios Dirigidos, das Pesquisas de Campo e dos Registros. Consistem em uma forma específica de organização do corpo baseada nas observações e pesquisas de Graziela Rodrigues, estabelecendo um paralelo entre o corpo e o mastro votivo, bastante presente nas manifestações populares brasileiras. Para maiores informações, consultar Rodrigues (2010b).

Guardadas no corpo estão as memórias impressas como a do vencido e do vencedor, a do colonizador e do colonizado. Se não houver um contato com esses conteúdos, que habitam no corpo consciente ou inconscientemente, não se tem como estabelecer a relação proposta na pesquisa de campo. (RODRIGUES, 2003, p. 110)

Em campo, poucas perguntas são realizadas aos pesquisados, privilegiando dados não verbais, apreendidos via corpo. Dessa forma, o intérprete busca realizar a leitura do movimento atentando para corpos que apresentam certa potência. Esta é desencadeada pelas emoções que se mobilizam internamente durante o movimento, fazendo com que a pessoa alcance uma integração de todo o corpo e, portanto, maior expressividade (RODRIGUES et al., 2016). Por meio da observação do tônus muscular e da maneira como a *Estrutura Física* e a *Anatomia Simbólica* se manifestam (ou não) naquele corpo em particular, sintoniza-se corporalmente e afetivamente com o outro, seu campo emocional e suas paisagens. O momento do verdadeiro coabitar acontece quando o pesquisador “[...] ‘perde’ o referencial da razão objetiva de estar ali” (RODRIGUES, 2018, p. 160), o que se faz possível através de uma relação de sintonia entre pesquisador e pesquisado. Para que isso ocorra, é essencial que o bailarino busque assumir uma postura não etnocêntrica (COSTA, 2012). Costa (2012) ressalta a importância que essa postura exerce não somente para o aprofundamento das relações estabelecidas durante a pesquisa de campo, mas também na “[...] produção de um conhecimento e de produtos artísticos que se afastem de preconceitos e estereótipos em relação às realidades pesquisadas” (COSTA, 2012, p. 25).

Dessa forma, a primeira autora partiu para a cidade de Juazeiro do Norte, Ceará, a fim de coabitar com os romeiros que ali chegavam de todas as partes do país buscando alento nas terras de Padre Cícero. O impulso partiu do desejo de continuar a pesquisa corporal em andamento desde a realização do projeto de iniciação científica intitulado “Coabitando com o catimbozeiro/juremeiro: uma experiência a partir do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)”, do qual sobreveio o espetáculo “Sertões de dentro”¹⁵³. Em terras de padrinho, no entanto, muitas surpresas cruzaram os caminhos, descortinando, por entre procissões e pagações de promessa, o universo particular da cidade. Ao longo dos dois momentos da pesquisa de campo, que se deu entre os dias 14 e 24 de julho de

¹⁵³ O processo criativo do espetáculo foi pormenorizadamente publicado no artigo “Imagem corporal: emergindo do processo criativo no Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)”, publicado em coautoria com a Profa. Dra. Larissa Turtelli na Revista Repertório, n. 2, 2019.

2017 e 30 de janeiro e 4 de fevereiro de 2018, entrou-se em contato com a secura, a escassez e a riqueza da cidade através das romarias em homenagem à morte de Padre Cícero e à Nossa Senhora das Candeias. Entre as festividades, que efervesciam nas praças da cidade, o Reisado chamou a atenção. Das conversas e encontros com os brincantes, a pesquisadora estreitou laços com Mestre Luís Cláudio da Silva e Mestra Maria José da Silva, também conhecida como Mestra Lúcia.



Figura 1. *Estátua de Padre Cícero, Juazeiro do Norte, CE, 2018. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.*



Figura 2. Vista do alto do Horto, Juazeiro do Norte, CE, 2018. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

O Reisado de Juazeiro do Norte

O Reisado é manifestação conhecida no Brasil sob diferentes nomenclaturas, como Terno de Reis, Tiração de Reis, Folia de Reis e Reisados de Congo, de Caretas ou de Couro, de Caboclos, de Boi, entre tantas outras. É auto, é brincadeira de terreiro, é cortejo, é ópera popular, é teatro tradicional, é ritual (BARROSO, 2008).

Por sua longevidade, pela riqueza e a diversidade como se apresenta em vários continentes, o Reisado pode ser considerado patrimônio da humanidade, manifestação valiosa de sua cultura imaterial. Aparecendo na Europa e no Oriente, desde a Idade Média, assim como no continente americano [...], o Reisado tomou feições as mais variadas, incorporando elementos das mais diferentes procedências e ganhando características locais, para refletir um universo multicultural em suas manifestações. [...] o Reisado é essencialmente um teatro nômade, peregrinal, processional, ambulante, uma grande narrativa desenvolvida por um grupo de brincantes, sem começo ou fim, na busca interminável da utopia [...]. Uma viagem que “vem do começo do mundo”, como dizem os brincantes, e que, como o mundo, não se sabe se em alguma época se cabe. (BARROSO, 2008, p. 1-2)

Não se sabe, exatamente, a origem do Reisado no Brasil, mas acredita-se que tenha aparecido juntamente com a cultura açucareira para, em seguida, emigrar para o sertão. Brandão (2007) destaca uma possível influência de algumas manifestações portuguesas, como as Janeiras e o Reis, onde um grupo de pessoas percorria as ruas batendo à porta das casas para cantar aos Reis, incluindo “[...] ritos de entrada, louvores às pessoas da casa, peditório e, por fim, despedida” (BRANDÃO, 2007, p. 12), passagens que, de acordo com o autor, perfazem a estrutura dos Reisados. Além disso, as cortes medievais europeias estão nitidamente representadas na estrutura hierárquica do Reisado de Congo, que também apresenta influência dos cortejos de vaqueiros que acompanhavam as boiadas, indo do sertão aos grandes centros urbanos no tempo do Brasil Colônia, bem como de algumas danças tradicionais indígenas. No Cariri, existem indícios da manifestação desde o século XIX, sendo que, atualmente, o Reisado se espalha, principalmente, pelas cidades de Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha Jardim, Milagres, Mauriti, Missão Velha, Cedro e Campos Sales (BARROSO, 2008).

Para Nunes (2007, p. 105-6), “esta manifestação cultural é hoje uma das festas mais populares do Brasil, constituindo um dos elementos formadores de nossa identidade” (NUNES, 2007, p. 105-6), sendo também parte do legado das culturas de países africanos no Cariri, especialmente fortes na cidade de Juazeiro do Norte (NUNES, 2007). Apesar das controvérsias encontradas na literatura relativas às raízes negras do Reisado, “[...] a história demonstra ser uma manifestação cultural de organização de base africana. [...] faz parte do teatro urbano africano e das danças de cortejo [...]” (NUNES, 2007, p. 97). O Reisado seria, dessa forma, de natureza ibérica, desenvolvido em solo brasileiro a partir da influência massiva de tradições de países africanos (GOMES & PEREIRA, 1995). O surgimento do Reisado no Brasil está fortemente relacionado a cerimônias de irmandades e às celebrações relacionadas à eleição dos Reis de Congo, como meio de ressignificação das formas de organização social e ritual das sociedades africanas de origem no novo território (NUNES, 2007). Brandão (2007, p. 15) corrobora essa teoria, acrescentando ainda que “esta mistura, parece, só se deu em Alagoas ou zonas do sertão nordestino onde é notável a influência da cultura popular alagoana, ou por contiguidade ou por migração”¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Brandão (2007, p. 165-6) coloca, ainda, outros dois autores, Melo Moraes Filho e João Dornas Filho, que referenciam a influência dos Congos nos Reisados nordestinos.

Para os brincantes, no entanto, o Reisado tem início no princípio do mundo. Existe, portanto, um relato mítico das origens da manifestação que é recriado, de acordo com Gomes e Pereira (1995), por cada agrupamento social, dando origem não a uma única folia, mas múltiplas. Como explica Barroso (2008, p. 5), “os vários tipos de Reisados têm seus significados explicados por fatos que ocorreram por ocasião de seu ato fundador, o nascimento de Cristo, visto pelos brincantes como o começo de um novo mundo, o início da era atual”. Corroborando o que foi encontrado em campo por Barroso (2008), Mestre Luís, durante a primeira pesquisa em Juazeiro do Norte, esbarrou nesse aspecto mitológico da manifestação, dizendo que o Reisado vinha “de muito tempo atrás, do tempo de Jesus Cristo”, “do tempo da visita dos Reis Magos”. No Ceará, os Reisados aparecem em todas as regiões com variações diversas, estruturando-se em cortejos de brincantes que aludem, quase sempre através de autos, à peregrinação dos Reis Magos à Belém quando do nascimento de Jesus. Entretanto, é no Cariri que floresce com mais força, sendo que os Reisados de Congo surgem em maior número.

Esse tipo de Reisado é normalmente configurado em um pequeno batalhão de nobres guerreiros, os quais são comandados por um Mestre. No Reisado de Congo, o Mestre é figura de destaque, sendo responsável pelo andamento da brincadeira; dois Palhaços Mateus e, por vezes, uma Catirina atuam como contraponto pelo viés da comicidade e da irreverência (BARROSO, 2008). Outros personagens, como Reis e Rainhas, Príncipes e Princesas também podem aparecer (NUNES, 2007), surgindo ocultas de dentro de homens e mulheres do povo (BARROSO, 2008). Os principais componentes do espetáculo de Reisado são a Marcha em Cortejo; a Abertura da Porta; a Entrada; a Louvação ao Divino; o Entronamento e o Destronamento do Reis; a execução dos entremeios; as Comédias do Mateus; encenações de Embaixadas e Batalhas; e a Despedida (BARROSO, 2008). Destes, foi possível presenciar em Juazeiro do Norte tanto a Marcha em Cortejo quanto a encenação de Batalhas nos Reisados São Luís e Estrela Guia; além disso, um pequeno vislumbre das Comédias do Mateus foi apresentado quando dos ensaios na casa de Mestre Luís.

Já os entremeios, corruptela de entremezes, são encenações envolvendo uma grande gama de personagens variados (BARROSO, 2008). Em campo, presenciou-se, durante os ensaios na casa de Mestre Luís, “São Miguel, a Alma e o Cão”, que será pormenorizado mais adiante; entretanto, de acordo com o Mestre, o grupo ainda contava

com os entremeios do “Boi”, da “Sereia”, da “Doida” e do “Lobisomem”. Durante a curta, porém intensa, pesquisa junto ao Reisado Estrela Guia, observou-se a atuação de alguns entremeios fora do contexto da encenação, pois também são chamados assim os mascarados que saem no Reisado. Eram meninos trajados em macacões pretos que cobriam completamente braços e pernas; também vestiam máscaras que escondiam toda a cabeça, representando demônios e palhaços assustadores, além de levarem um grande chicote à mão, estalando nos paralelepípedos. O ato de cobrir-se por si só já é carregado de simbolismo. Velar, esconder, tirar de vista o corpo do sujeito toma-lhe a identidade, pois não se sabe mais quem atua por debaixo dos tecidos; empresta-lhe, porém, um corpo misterioso, estranhamente livre. De fato, de acordo com Rodrigues (2018, p. 108), ao ocultar-se através do ato de cobrir-se, o brincante ganha mais liberdade, “[...] um extravasamento que não lhe é autorizado quando ele está descoberto”. Ainda de acordo com a autora (2018), esse ocultamento abre espaço para que se dê a investidura ou o ato de investir-se, movimento que acompanha o brincante de Reisado, o congadeiro, o umbandista, entre outros, através das roupas e objetos que configuram a posição e a função de cada um na festividade. Assim (RODRIGUES, 2018, p. 105), “[...] quando a pessoa se veste e toma nas mãos o objeto, ela está também tomando posse de uma somatória de significados imantados pela antiguidade destes atos e carregados de histórias”. De modo semelhante aos Mascarados da festa do Divino Espírito Santo da cidade de Pirenópolis, GO, os entremeios do Reisado Estrela Guia contestam e rompem os limites, contrapondo-se, com máscaras de demônios e palhaços macabros, ao batalhão cristão que segue em formação. Em verdade, essas figuras destoam mesmo da própria atmosfera da cidade, imantada na santa herança de Padre Cícero, a qual se manifesta expressamente nas multidões em romaria, compondo uma dança que se faz da tensão dos opostos, da batalha entre a luz e a escuridão, entre a moral e o desejo, o santo e o pecador. Dessa maneira, Mascarados e entremeios dão corpo ao reprimido, enfrentando, com sua irreverência, a ordem estabelecida; encantando e provocando medo na mesma medida.

Dentro desse contexto, a dança ganha destaque especial, pois “[...] é uma arte de múltiplas linguagens corporais e grupais, por isso permite mais do que apenas contemplação estética” (VIDEIRA, 2005, p. 212). Desta forma, a seguir, serão especificadas as particularidades dos dois grupos de Reisado observados em campo.

Reisado São Luís

Luís, um primo e um amigo fundaram o Reisado São Luís em 1997 na favela da Alta Tensão em Juazeiro do Norte. A ideia martelava a cabeça do homem desde os oito anos de idade, quando passava horas observando os festejos. Um dia, pediu a um mestre que lhe ensinasse. Dessa forma, foi aprendendo na prática e através da oralidade cada uma das funções necessárias ao Reisado. Sempre muito interessado e esforçado, ia até a casa do mestre durante a semana, entrava e pedia que lhe ensinasse uma peça, um canto ou a melhor maneira de se confeccionar uma máscara. No decorrer dos anos, seus dois companheiros acabaram deixando o grupo para se dedicar a outra manifestação, o bacamarte¹⁵⁵. O próprio Luís, apesar do amor declarado ao Reisado, também lidera um grupo de Maneiro Pau¹⁵⁶. Atualmente, o grupo realiza apresentações em eventos, além daquelas relacionadas às festividades em si, as quais envolvem, principalmente, o ciclo do Natal, iniciando próximo ao dia 25 de dezembro e finalizando no dia 6 de janeiro, dia de Reis. Todo o material produzido é idealizado e manufaturado pelo próprio Luís, com a ajuda ocasional de um dos membros mais jovens, a quem transmite seus conhecimentos. Além disso, Luís também compõe algumas das músicas ou modifica e atualiza a letra daquelas que já existem.

O Mestre lida com o Reisado com seriedade e cobra dos brincantes de seu grupo a mesma atitude. Num dos ensaios observados, os Palhaços Mateus esqueceram seus textos, improvisados dentro de um contexto. O semblante de Luís se fechou em uma expressão rancorosa e seguiu discursando, dizendo que ele, enquanto Mestre, tinha a obrigação de passar o conhecimento adiante, porém eles, enquanto brincantes, tinham a obrigação de demonstrar interesse e buscar o conhecimento. De acordo com ele, o Reisado é constituído por peças, as quais se dividem em abertura e encerramento; os entremeios, pequenas encenações, intercalam as peças. Personagens dos mais variados podem aparecer nessas encenações. Durante a pesquisa de campo em julho de 2017, o

¹⁵⁵ Bacamarte: é uma arma de fogo que também dá nome à manifestação cultural, composta por grupos de pessoas portando o bacamarte, os quais disparam tiros em saudação a santos católicos, por exemplo. A origem da manifestação é controversa, sendo que alguns autores defendem sua origem desde a Guerra do Paraguai, outros desde a Guerra de Canudos, por exemplo (LIMA, 2013).

¹⁵⁶ Maneiro Pau: de acordo com Cascudo (2012, p. 451), “[...] bailado de roda, figurantes masculinos, acentuando a nota dominante com o entrechoque de pequeninos cacetes, característicos”.

Reisado São Luís contava com a Sereia, a Alma, a Doida, o Boi e o Lobisomem, seres que têm origem nas mitologias africana e ameríndia (BARROSO, 1996). Além disso, a manifestação é geralmente composta pelo Mestre, Palhaço Mateus, contramestre, embaixador, contraguia, figurinha, figural, bandeirinha, contracoice e as majestades (rei, rainha, príncipe e princesa) (NUNES, 2007). Entretanto, Luís mencionou apenas a existência do Mestre, dois Palhaços Mateus, uma contramestra e uma princesa, dos quais foi possível observar com maiores detalhes a movimentação dos dois primeiros.

É importante salientar a notável diferença entre as movimentações do grupo durante a apresentação de cortejo observada no aniversário da cidade e, portanto, alheia à ritualística do próprio Reisado, e a movimentação desenvolvida no espaço do ensaio, uma rua na periferia. No primeiro caso, um evento realizado pela prefeitura que contou com discursos eleitorais de políticos locais, o grupo parecia disperso, os corpos, desconfiados e enrijecidos; foi preciso algum tempo para que se sentissem confortáveis no espaço da apresentação. Já no segundo caso, desde o início, os corpos apresentavam uma visível mudança no tônus muscular, que adquiriu firmeza e maleabilidade simultâneas, conferindo ao corpo maior agilidade e destreza na execução dos movimentos; uma alteração da relação dos pés com o solo, pois os pés agora se aderiam à terra livremente, descalços ou em chinelos de dedos. Tudo isso resultou em fluxos de movimento mais amplos e fluidos, com potência diferenciada.

O fato de o Reisado São Luís, no primeiro caso, estar participando de uma apresentação que obedecia a regras externas e independentes das resoluções do grupo, no que dizia respeito aos horários de início e término, ao caminho do cortejo, às pausas e interações com o público, é uma possível explicação para a mudança observada na *qualidade de movimento*¹⁵⁷. Isso porque, como aponta Rodrigues (2018, p. 76), “[...] o corpo sofre uma modelagem proveniente de um percurso interior situado nos desdobramentos que cada festividade apresenta”. Esse percurso interior se traduz na potência corporal observada, por exemplo, nos ensaios na casa de Mestre Luís, momento em que as lembranças, o deslocamento dos afetos e das emoções e as sensações interagem em um circuito que vai de dentro para fora, mas que também se retroalimenta (RODRIGUES, 2018). Luís Cláudio deixou isso claro em conversas, afirmando lembrar-se

¹⁵⁷ Diz-se da somatória das características com que um movimento é executado. No BPI, destaca-se, por exemplo, a intensidade do tônus muscular, o tipo de contato estabelecido entre os pés e o solo (enraizamento), o uso dos apoios dos pés (bordas, metatarsos, calcanhares, dorso dos pés), entre outros.

dos tempos antigos toda vez que assoprava o apito ou manejava a espada, tempos em que ia à casa de seu antigo Mestre para ouvir suas histórias, ajudá-lo na confecção de vestimentas e aprender os fundamentos da festividade. Além disso, também contou que desde a morte de seu filho, o qual desempenhava a função de Palhaço Mateus, o Reisado traz à tona tristeza e saudade.

Observando o grupo no cortejo de aniversário da cidade, ocasião em que o Reisado saiu de seu lugar e contexto, alocando-se em um tempo e espaço que não lhe eram próprios, o movimento interior se compromete. O cronograma imposto pelos organizadores da comemoração, era, naquele momento, mais importante do que os fundamentos da manifestação. Dessa forma, o corpo perde em potência e plasticidade apesar de o movimento externo estar se desenvolvendo. As sensações, os sentimentos e as imagens disparados por memórias próprias e herdadas, bem como pela ritualística própria da festividade têm dificuldade de se estabelecer (RODRIGUES, 2003; RODRIGUES, 2018).



Figura 3. Mestre Luís comandando o batalhão do Reisado São Luís, Juazeiro do Norte, CE, 2017. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.



Figura 4. Mestre Luís Cláudio da Silva comandando o batalhão do Reisado São Luís em ensaio na garagem de sua residência, Juazeiro do Norte, CE, 2017. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

Reisado Estrela Guia

Fundado em 2002 por Mestra Lúcia, o Reisado Estrela Guia teve inicialmente como principal objetivo oferecer uma alternativa para as crianças e adolescentes da comunidade onde estava situado. De acordo com a própria Mestra, o tráfico de drogas e a criminalidade aumentavam a cada ano, absorvendo os mais jovens com promessas de dias melhores. Dessa forma, seu grupo é composto basicamente por crianças e jovens entre 6 e 18 anos de idade, sendo os mais novos seus netos. É perceptível que as questões sociais ocupam um lugar relevante no fazer dos Mestres e Mestras de Juazeiro do Norte de uma maneira geral; tanto Lúcia quanto Luís mencionaram preocupações semelhantes, enquanto Nunes (2007) também observou essa característica em sua pesquisa na cidade.

O encontro da pesquisadora com a Mestra se deu na praça do Socorro, pouco antes de a procissão de Nossa Senhora das Candeias se iniciar. Rapidamente, combinaram de se encontrar no domingo seguinte na mesma praça, dia em que o Reisado Estrela Guia subiria a Colina do Horto em promessa. No dia combinado, depois de uma longa e ansiosa espera mergulhada no silêncio e no marasmo de uma Juazeiro do Norte esvaziada de romeiros, a praça foi invadida por um batalhão em duas filas, roupas amarelas se destacando na paisagem. Um barulho estridente vinha de longos chicotes estalados contra o chão pelos entremeios: figuras de macacão preto e máscaras de demônios e palhaços assustadores. Estes se espalharam rapidamente por todos os lados, enquanto o restante do grupo se concentrava em frente à pequena estátua de Padre Cícero para fazer as devidas saudações. Depois de cantarem e dançarem para o vigário, os brincantes se recompuseram em formação e a caminhada foi retomada.

O percurso cobria pouco mais de sete quilômetros, sendo dois deles em subida íngreme. Já passava das 11 horas e o sol brilhava impiedoso. O batalhão disputava espaço com os carros e motocicletas, precisando se dispersar vez ou outra. Lúcia apitava os comandos. Aos poucos, as pessoas foram se exaurindo e a formação do batalhão, duas fileiras uma ao lado da outra, também chamadas de cordões, foi se desfazendo. Somente os entremeios não paravam; pulavam, corriam, estalavam os longos chicotes nos paralelepípedos. Pouco antes de alcançar o topo, Mestra Lúcia reuniu todo o grupo com o soar do apito e organizou a formação do batalhão novamente. Poucos passos depois, ao som da caixa e do tambor, o Reisado Estrela Guia conquistava o cume do Horto. O grupo deu a volta na estátua, parando de frente para o Padre Cícero; enquanto Lúcia e seu neto subiram os degraus de pedra para rezar e agradecer, o restante do batalhão continuou cantando e dançando. Ao retornar, a Mestra pediu silêncio e agradeceu aos brincantes por ajudarem-na a cumprir sua promessa de subir a colina com seu Reisado. A promessa aconteceu em decorrência da saúde do marido de Lúcia que, no final de 2017, sofrera um infarto, mas que agora já se recuperara.

A subida foi longa e exaustiva, mas ainda assim brincantes e pessoas que acompanharam a caminhada se revezavam em frente à estátua encenando rápidas batalhas com as espadas. Pareciam revigorados pela caminhada. Depois de uma breve pausa para o almoço, Mestra Lúcia soou seu apito novamente. O batalhão se formou em frente à pequena igreja branca com portas e janelas de madeira azuis, entoando uma

saudação à Nossa Senhora Aparecida. Pouco depois, ainda cantando e dançando, o Reisado adentrou a igreja. A Mestra, por vezes ajoelhada de frente para o altar, olhos fechados e mãos apoiadas no joelho, cantou por quase meia hora. Quando em pé, embalava o corpo em pequenos movimentos laterais do quadril, marcando o ritmo com passos curtos e alternados para os lados. Ao sair do local, descrevendo um semicírculo na porta de entrada da igreja para que não voltasse as costas para o altar, Lúcia estava bastante emocionada. Os olhos estavam carregados de lágrimas e a voz, embargada.



Figura 5. Mestra Lúcia à esquerda comandando o batalhão do Reisado Estrela Guia, Juazeiro do Norte, CE, 2018. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.



Figura 6. Mestra Lúcia à esquerda comandando o batalhão do Reisado Estrela Guia, Juazeiro do Norte, CE, 2018. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.



Figura 7. Mestra Lúcia à esquerda comandando o batalhão do Reisado Estrela Guia em saudação à imagem de Padre Cícero, Juazeiro do Norte, CE, 2018. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

Composição coreográfica do Reisado São Luís e do Reisado Estrela Guia

A movimentação desenvolvida tanto pelo Reisado São Luís quanto pelo Estrela Guia se destaca pela riqueza. Foram observadas sete diferentes matrizes de movimento, com diferentes gradações de tónus muscular, níveis de aprofundamento das raízes dos pés¹⁵⁸ e direções de impulsos; encenações de batalhas; e encenações de entremeios. Para se chegar a uma descrição pormenorizada dos movimentos observados, os vídeos captados durante a pesquisa de campo foram assistidos diversas vezes, tendo como *background* norteador a *Estrutura Física* e sua *Anatomia Simbólica*. Além disso, as movimentações foram experimentadas no próprio corpo da pesquisadora, buscando compreender como se davam as nuances de transferência de peso, de uso dos apoios, de enraizamento, de gradação de tónus e de intenções do movimento. Assim, são descritos a seguir alguns personagens dos Reisados São Luís e Estrela Guia, suas vestimentas, funções e movimentações, bem como algumas das dinâmicas desenvolvidas pelos batalhões como um todo.

Vestimentas

As cores das roupas tanto do Reisado São Luís quanto do Estrela Guia eram bastante intensas e chamativas. As do primeiro eram, basicamente, azuis e amarelas com apenas alguns detalhes em vermelho; já as do segundo eram amarelo solar. Ambos os batalhões utilizavam camisas, saiotas e meias até os joelhos. A coroa era um adereço que se destacava, com muitos espelhos colados e longas fitas coloridas que desciam pelas costas. Além disso, cada um levava uma espada de metal confeccionada a partir de peças encontradas em depósitos e ferros-velhos.

Movimentos dos batalhões

Foi possível identificar sete matrizes básicas de movimento executadas pelo grupo enquanto unidade, isto é, na formação do batalhão de ambos os grupos observados. São elas:

¹⁵⁸ As raízes são entendidas por Rodrigues (2018) como sendo uma intensa relação que os pés estabelecem com o solo, a partir da qual todo o corpo se edifica. O esforço empregado pelos pés no aprofundamento dessas raízes pode ser didaticamente dividido em: esforço mínimo, médio e máximo, ou seja, raízes soltas, médias e profundas, respectivamente.

Matriz de movimento 1: movimentação lateral semelhante a uma valsa, porém com maior tração para o solo. O brincante dá um passo para cada lado, utilizando o apoio de todo o pé homólogo ao lado para o qual se desloca e apenas o metatarso do pé contrário, o qual cruza ligeiramente atrás do primeiro. Esse movimento é acompanhado de uma sutil tração do sacro para o chão, evidenciada, principalmente, pela flexão dos joelhos no momento da transição do peso de uma perna para outra. A coluna se organiza a partir de uma leve inclinação para a frente, dando a sensação de um corpo em prontidão. Os braços ficam ao lado do corpo, acompanhando o balanço ou manejando a espada, a qual pode ser segurada com uma ou com ambas as mãos. Quando executada em deslocamento, como no caso da Marcha em Cortejo, os pés ganham um contratempo, marcado pelo apoio do metatarso do pé que cruza atrás e uma acentuação embaixo. Nessa situação, o tronco executa torções laterais iniciadas a partir das escápulas; a cintura escapular realiza um movimento em forma de infinito que pode repercutir até o crânio. De uma forma geral, os pés mantêm raízes médias durante a execução da matriz. Além disso, por vezes, o brincante dá rápidas passadas da espada no chão, fazendo com que o objeto produza faíscas.

Matriz de movimento 2: observada apenas durante o ensaio, esta matriz consiste em um passo para a frente e um passo para trás, sendo que o pé que pisa primeiro entra completamente em contato com o chão e o segundo, ou seja, o pé que junta, apenas marca o ritmo encostando o calcanhar ou o metatarso rapidamente no solo. Os pés também mantêm raízes médias e tanto a flexão dos joelhos quanto a tração do sacro são mais sutis nesta matriz, quando comparadas à anterior. Da mesma maneira, a coluna mantém a inclinação suave para a frente e o tronco permanece estável, apenas acompanhando o balanço do movimento.

Matriz de movimento 3: as pernas se alternam em chutes baixos à frente com os pés em extensão plantar (pés flexionados para trás). O calcanhar do pé de base sai ligeiramente do chão quando o chute é executado e o joelho mantém-se sempre flexionado, conferindo uma cadência ao movimento. Antes de chutar, a borda interna do pé toca rapidamente a região próxima ao maléolo medial da perna de base, em uma ligeira marcação. Nesta matriz, a coluna permanece mais ereta e os pés em raízes médias. Ela pode ser pontuada por rápidas puxadas dos ísquios em direção ao chão, sendo que o corpo se coloca em

posição de cócoras sobre o apoio dos metatarsos para, em seguida, ser impulsionado para cima.

Matriz de movimento 4: um pouco mais complexa, esta matriz possui duas variações básicas. A primeira, em muito se assemelha a um movimento realizado em terreiros de Umbanda e Candomblé, onde o corpo executa um meio giro para os lados, alternando direita e esquerda, enquanto a cabeça permanece voltada para a frente. Quando o meio giro é executado para a direita, por exemplo, a perna direita abre seguindo a direção do movimento e o pé esquerdo marca um rápido contratempo, saindo ligeiramente do chão. Os pés variam entre raízes médias e soltas, dependendo da pessoa que está executando o movimento; no primeiro caso, a perda de contato com o solo é mínima, conferindo um pouco mais de densidade, já no segundo os pés saem por completo do chão, dando maior agilidade. A postura mantém-se ereta, cotovelos geralmente flexionados e mãos na altura da cintura. Essa primeira variação foi observada tanto nos ensaios quanto na Marcha em Cortejo. Já a segunda variação é bastante diferenciada, apesar de o desenho do movimento do corpo ser semelhante. A amplitude do movimento é reduzida, principalmente a das pernas, e a perna que se abre para o lado volta cruzando na frente da perna de base. Além disso, existe uma marcação para baixo no momento em que as pernas se descruzam para iniciar o movimento para o outro lado. Essa mesma variação pode ser executada sem o meio giro, deslocando-se para as laterais; nesse caso, a bacia assume um rápido movimento lateral e as articulações coxofemorais, soltura. Sua performance em muito se assemelha à movimentação das guardas de Congo de Minas Gerais (GOMES et al., 1988).

Matriz de movimento 5: o brincante se desloca para a direita executando dois passos laterais, em seguida faz o mesmo movimento para o outro lado. Antes de mudar a direção, no entanto, ele aprofunda o enraizamento dos pés no chão, especialmente o do direito, caso esteja se deslocando para a esquerda e vice-versa. Esse mesmo pé, reage ao contato com o solo, elevando-se ligeiramente em um pequeno impulso. Os joelhos se mantêm semiflexionados e os braços se apoiam no espaço ao redor. Assemelha-se à matriz de movimento dos caboclos de pena do sotaque da ilha do Bumba-meu-boi maranhense descrito por Floriano (2018).

Matriz de movimento 6: com as pernas bastante separadas, os pés aterrados no solo e os joelhos flexionados, o brincante, segurando a espada com uma ou ambas as mãos, bate o objeto no solo em um movimento de pêndulo. Os pés também podem marcar o ritmo da música, levantando ligeiramente do chão. A coluna mantém uma postura inclinada, quase paralela, ou abaulada, acompanhando o movimento de pêndulo da espada. No meio do percurso pendular, há uma pequena acentuação do sacro para baixo, seguida de um sutil movimento de flexão dos joelhos.

Matriz de movimento 7 ou “tesoura”: as pernas se cruzam e se abrem diversas vezes seguidas. Ao mesmo tempo, os joelhos permanecem semiflexionados e o cóccix traciona para baixo, marcando o ritmo das batidas do tambor. A coluna mantém-se em uma postura perpendicular e as mãos, cruzadas uma por cima da outra, repousam em cima do osso sacro. Assemelha-se à tesoura executada no Frevo, porém, enquanto nesta as raízes dos pés são soltas, impulsionando o brincante em pequenos saltos, no Reisado, os pés adquirem um enraizamento mais profundo com o solo. Essa matriz foi observada em uma dinâmica realizada em dupla, entre o Mestre Luís e um dos membros de seu batalhão. O restante do grupo, organizado em duas filas, formavam uma espécie de corredor por onde ambos deveriam passar, se aproximando e se afastando. O movimento também pode ser encontrado em outras manifestações populares, como os Caboclinhos de Pernambuco (ACSELRAD, 2017; SILVA, 2014) e o Cavalo-Marinho (IPHAN, 2014).

Dinâmica de luta: encenações de Batalhas

Na dinâmica da luta, realizada entre duas pessoas portando cada uma a sua espada, os brincantes misturam movimentos coreografados, os quais geralmente envolvem as partes superiores do corpo e o manejo da espada, com outros movimentos mais livres das partes inferiores, os quais dão base, firmeza e sustentação para o corpo na realização dos golpes com a arma. Dessa forma, as espadas se cruzam fazendo um barulho cadenciado, o qual é incorporado ao som dos instrumentos, em diferentes velocidades, chamando a atenção por sua destreza, ritmo e precisão. Os movimentos básicos consistem em (1) cruzar as espadas na altura dos olhos; (2) cruzar as espadas próximo ao chão; (3) atacar o outro brincante em um movimento frontal, como se fosse perfurá-lo com a espada; (4) atacar o outro brincante com um movimento vindo de cima, visando o topo da cabeça do companheiro; (5) defender os ataques com a espada,

amparando os golpes. A mão livre por vezes auxilia a outra, dando impulso ao movimento do golpe. Também pode amparar a lâmina da espada quando da finalização dos golpes, apoiar-se no espaço, na crista ilíaca ou mesmo no sacro. Além disso, também pode desenvolver trejeitos próprios, como no caso do Mestre Luís que passava a mão na cabeça entre alguns dos golpes da espada. A coluna é maleável, flexionando-se em todas as direções com agilidade e prontidão. Enquanto isso, nas partes inferiores, os pés estão enraizados, apesar de apresentarem grande mobilidade, podendo ser caracterizados como tendo raízes médias; geralmente, as solas dos pés como um todo tocam o chão, mas apoios isolados podem ser utilizados para executar giros, pausas, etc. Os metatarsos estão especialmente presentes na posição das cócoras, sendo que os ísquios impulsionam o corpo para cima em um constante e ágil subir e descer. As pernas permanecem separadas com os joelhos flexionados, o que confere mais prontidão e agilidade nos deslocamentos, os quais acontecem, principalmente, para frente e para trás. Quando um dos brincantes é “atingido” por um golpe, ou seja, quando não consegue ampará-lo com sua espada, ambos se afastam para trás arrastando a ponta do objeto no chão para, em seguida, fazer uma pausa antes da próxima investida. Vale ressaltar que a dinâmica de luta permeia outras manifestações populares brasileiras, como os já mencionados Caboclinho de Pernambuco e Cavalo Marinho, sendo que o Reisado guarda relação bastante estreita com este último, destacada desde a clássica publicação de Mário de Andrade (1982) “Danças dramáticas do Brasil”, mas também discutida por Barroso (1996).



Figura 8. Batalhão do Reisado São Luís ensaiando na rua da residência de Mestre Luís Cláudio da Silva, Juazeiro do Norte, CE, 2017. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 1, jan-jun 2024



Figura 9. Mestre Luís Cláudio da Silva e seu batalhão do Reisado São Luís em ensaio na rua de sua residência, Juazeiro do Norte, CE, 2017. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.



Figura 10. Mestre Luís Cláudio da Silva em ensaio de Reisado na rua de sua residência, Juazeiro do Norte, CE, 2017. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.



Figura 11. Batalhão do Reisado Estrela Guia em dinâmica de batalha aos pés da estátua de Padre Cícero, Juazeiro do Norte, CE, 2018. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

Personagens e particularidades

Mestre

De acordo com Luís, o Mestre é o responsável pela condução do grupo e da brincadeira como um todo, bem como da manutenção e transmissão dos princípios e fundamentos da manifestação, os quais se dão através da oralidade. O Mestre conduz o grupo através do apito, indicando toda a dinâmica desenvolvida, como quais peças serão encenadas e quais movimentos serão realizados em cada momento, corroborando as informações colhidas por Barroso (2008). Com uma movimentação mais contida, a coluna em uma postura levemente inclinada para a frente, dando a sensação de prontidão, Luís marcava o ritmo da música no chão, utilizando a Matriz de movimento 1 descrita anteriormente. Por vezes, o Mestre realizava uma rápida entrada dos pés para o chão, com grande flexão dos joelhos e tração do sacro para baixo, para, então, impulsionar-se para o alto em um grande salto com as pernas recolhidas próximas ao corpo. Já no caso de Lúcia, a movimentação era mais contida, concentrando-se principalmente nos quadris com movimentos laterais, como já mencionado anteriormente. Tanto Luís quanto Lúcia levam um apito de metal pendurado ao pescoço, sendo este utilizado para orientar o grupo quanto à dinâmica (1) dos cantos (como, por exemplo, o momento de iniciar um canto e o de finalizá-lo) e (2) dos movimentos. Nesse último caso, o Mestre também utiliza uma gama de gestos, auxiliando os brincantes no que diz respeito à direção para onde devem seguir. Para Mestra Lúcia, o apito era fundamental nos momentos em que precisava reunir o batalhão em torno de si mesma, disperso devido à longa e cansativa caminhada. A um som prolongado e penetrante, os brincantes espocavam de todas as direções, ouvidos atentos para as orientações da Mestra. Em alguns momentos, o Mestre também empunha a espada, principalmente para desafiar os outros integrantes do grupo em improvisos de canto e/ou jogos de pergunta e resposta, dinâmica esta observada apenas no Reisado São Luís. Tanto em uma possibilidade quanto na outra, Mestre e desafiado permanecem com as espadas cruzadas na altura dos olhos, o que leva a um aumento do tônus das partes superiores. A própria situação de desafio instaura um certo clima de tensão entre a dupla, marcado pelo contato estabelecido nas espadas. Essa dinâmica foi observada principalmente durante os ensaios das comédias do Mateus na casa de Luís.

Palhaço Mateus

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 1, jan-jun 2024

De acordo com Luís, tão importante quanto o Mestre, o Palhaço Mateus auxilia na condução do grupo, além de pedir dinheiro aos passantes e comerciantes durante a realização das apresentações. Segundo Luís, o personagem tem uma espécie de autoridade no que diz respeito ao cumprimento dos fundamentos da brincadeira, podendo, inclusive, solicitar a saída do próprio Mestre, caso este não esteja cumprindo sua função corretamente. Além disso, esse personagem evoca o negro escravizado, estando presente em diversas outras manifestações culturais pelo país; acredita-se que tenha sido no Bumba-meu-boi, no entanto, que tenha aparecido pela primeira vez, difundindo-se pelos Reisados, Guerreiros e Cavalos Marinhos (DUARTE, 2010). Ainda segundo o autor (DUARTE, 2010, p. 318), “a atuação principal do Mateus, no conjunto, é animar a brincadeira com a sua comicidade, suas intromissões indébitas nas cenas [...]”. Existe também um lado trágico nessa figura, exemplificado pelo papel que desempenha em algumas versões do Bumba-meu-boi como o escravizado negro que mata o animal e que é espancado pelo senhor (DUARTE, 2010). No que diz respeito à vestimenta do Palhaço Mateus, esta é bem diferente da do restante do grupo, tanto no Reisado São Luís quanto no Estrela Guia, sendo composta por uma calça amarela com detalhes vermelhos, uma camisa azul clara e um chapéu característico do personagem chamado cafuringa. O objeto é comprido e pontudo (em formato de cone), enfeitado com espelhos e fitas coloridas. Além disso, o Palhaço Mateus mantém o rosto completamente coberto com tinta preta, utilizando óculos escuros para que os olhos não apareçam. Em Duarte (2010), encontra-se menção ao uso de carvão para o tingimento do rosto já nas primeiras aparições da personagem nos Bumba-meu-boi; já Brandão (2007, p. 21) conta que, antigamente, “[...] os Mateus eram negros. Depois, quando os caboclos [...] entraram no folguedo, passaram estes a pintar a cara de preto [...]”. Em termos de movimentação, observou-se que ele dinamiza o espaço. Quando do desenvolvimento do cortejo, conforme observado no Reisado São Luís, ele circula por entre os demais participantes com impressionante rapidez e agilidade, mantendo um pé à frente do outro, joelhos flexionados, alternando um pé e outro no chão; as mãos, quase fechadas, mantêm-se na altura das cristas ilíacas, fazendo um movimento sutil de vai e vem, à semelhança de alguém que segura as rédeas de um cavalo. O Mateus também pode disparar em uma corrida rápida, cobrindo toda a extensão do cortejo. Este personagem também dinamiza o canto através de gritos sonoros, profundos e longos, geralmente acompanhados de uma flexão do tronco para

trás, descrevendo um grande arco. A sensação é de que o Mateus pega impulso para impulsionar a voz o mais longe possível. Nos movimentos, também se dá a relação entre os Mateus, uma vez que essa figura normalmente aparece em duplicidade dentro dos grupos de Reisado de Juazeiro do Norte. Ela acontece, principalmente, através dos pés, dando a impressão de que uma conversa se estabelece a partir dessa parte do corpo. Com movimentos ágeis, os pés se alternam no chão e o Mateus flexiona ainda mais os joelhos, tracionando profundamente o sacro para baixo, chegando quase a encostar os ísquios nos calcanhares. Essa relação, no entanto, é rápida; logo os Mateus se dispersam, infiltrando-se no meio do batalhão. O Palhaço também estabelece relação com os músicos, executando o mesmo movimento de alternância dos pés. Sobre o nome Mateus, Duarte (2010, p. 322) coloca que este “[...] vem sendo aplicado aos figurantes negros de outros conjuntos, [...] passando, assim, de nome próprio com que se nomeavam os figurantes dos folguedos tipo Reisados a nome genérico de personagens negros”.

Entremeios

Durante os ensaios na casa de Mestre Luís presenciei a encenação de alguns dos chamados entremeios, peças que são intercaladas pelo Mestre durante as apresentações do Reisado e que podem versar a respeito dos mais variados assuntos. No decorrer da encenação, o Mestre coordena os movimentos do batalhão através do apito, sendo que, na maior parte das vezes, o grupo desenvolve as matrizes descritas anteriormente. Durante a pesquisa de campo, pudemos observar diferentes entremeios, todos bastante comuns nos batalhões de Juazeiro do Norte (BARROSO, 2008). Escolhemos, para fins deste artigo, trazer em maiores detalhes o entremeio "São Miguel, a Alma e o Cão"¹⁵⁹.

São Miguel, a Alma e o Cão

São Miguel, interpretado pelo próprio Mestre Luís, luta com o Diabo (ou o Cão) pela alma de uma pessoa que acabou de morrer. O Cão, através de falas rimadas, acusa a recém-falecida de ser uma pecadora, desejando levá-la consigo para o inferno; entretanto, São Miguel faz o contraponto, afirmando que a Alma merece seguir com ele para o céu. As falas improvisadas são intercaladas com um pequeno refrão cantado por todos. A integrante que interpreta a Alma permanece o tempo todo ajoelhada no centro do espaço, segurando entre as mãos trêmulas um grande rosário de madeira, suplicando em silêncio a

¹⁵⁹ Entremeio que pode ser observado em mais de uma ocasião nos ensaios na casa de Mestre Luís.

clemência de Deus e de Seus anjos. O Cão a rodeia, apontando o dedo em um gesto de acusação veemente; São Miguel permanece de frente para a Alma, acompanhando o seu andar circular. O batalhão ladeia o centro da encenação disposto nos cordões. Durante as falas improvisadas, todos permanecem parados e em silêncio, atentos ao que se desenrola na encenação; ao fim de cada verso, reagem, demonstrando se gostaram ou não da cena. Já no refrão cantado, dançam na matriz de movimento 1. Os versos se encontram transcritos a seguir, porém é importante salientar que o Cão, principalmente, atua a partir de falas rimadas improvisadas.

[Mestre]
Ô alma, ô alma, ô alma, se ajoelha e vai rezar
Aí vem o bicho maligno, ele vem *pra* te carregar

[Mestre]
Ô de casa!

[Cão]
Ô de fora!
O inferno estremeceu
Eu vim em busca desta alma
Faz três dias que morreu

[Mestre]
Fasta pra lá Satanás
Esta alma eu não lhe dou
Tá com mais de quinze dias
Que por aqui ela chegou

[Cão]
Esta alma no tempo de vida
Ela era mulher fuxiqueira
Faladeira da mulher casada
Conduzia as moças solteiras
Esta alma no tempo de vida
Peguei ela na hora da ceia
Ela *tava* comendo roubado
E falando da vida alheia

[Mestre]
Fasta prá lá Satanás
Te entrego meu coração
Esta alma é de Deus
Ela tem a salvação

[Cão]
Nem que passem quinze anos
Esta alma eu sei que levo
Esta alma, ela pecava
Não rezava *pro* Pai Eterno
Ela acha que é santa
Você julga ela porquê?
Esta alma, ela não é
E comigo ela vai, você vai ve

Caminhos do Reisado

Conhecer e vivenciar o Reisado juazeirense junto de Mestre Luís e Mestra Lúcia foi uma oportunidade única de entrar em contato com a incrível variedade de impulsos, fluxos, relações, sonoridades e afetos dessa manifestação. A força de resistência da festividade transborda na agilidade e destreza das encenações de batalhas, mas também se reflete no enfrentamento da falta de recursos para mantê-la na rua. Essa mesma força de vida ressoa no cotidiano dos brincantes, que enfrentam a realidade de um Brasil marginal. Em meio a esse panorama, despontam o amor e a dedicação ao Reisado, tão bem expressos na fala de Francisca, esposa de Luís Cláudio: “Esse aí é capaz de *deixá de comprá* um quilo de carne *pra comprá* um rolo de fita *pro Reisado*”.

A experiência em campo, desenvolvida após cuidadoso e intenso preparo da intérprete para coabitar, abarcando não somente o estudo teórico, mas especialmente o corporal e o afetivo, foi rica fonte de experiência e vivência junto aos Mestres. A *Técnica de Dança* do BPI, na construção do corpo-mastro através do trabalho com a *Estrutura Física* e sua *Anatomia Simbólica*, a *Técnica dos Sentidos*, no constante movimento de desconstrução e reconstrução da imagem corporal do bailarino, e os laboratórios dirigidos, na integração dessas ferramentas para um mergulho profundo em si mesmo, torcem, esticam, expandem e remexem o corpo do intérprete preparando-o para estar com o outro em uma troca que se dá pela pele, pelos músculos e pelos ossos, e não apenas pela racionalidade. Em Juazeiro, ficou evidente que essa ampliação da percepção corporal do pesquisador também permitiu sustentar um estado de atenção e presença maleável, poroso às possibilidades que se apresentavam em um ambiente de estímulos quase sempre incontáveis¹⁶⁰. O coabitar com os Mestres de Reisado de Juazeiro do Norte foi uma oportunidade de entrar em contato com novos movimentos, gestos e simbolismos, reforçando a ideia de que o fino trabalho de atenção ao próprio corpo e às relações que estabelece com o outro e o entorno possibilita o estabelecimento de um encontro sensível em campo, sem deixar de levar em consideração as relações de poder ali em jogo bem como os limites e estados receptivos dos envolvidos (RODRIGUES et al., 2016). Nesse

¹⁶⁰ Vale destacar que os encontros com Mestre Luís e Mestra Lúcia aconteceram em meio ao tumulto das romarias de Juazeiro do Norte. O Reisado de Mestre Luís foi visto pela primeira vez através da janela de um ônibus. De forma semelhante, o primeiro contato com Mestra Lúcia foi em meio ao caos da procissão iluminada de Nossa Senhora das Candeias.

sentido, ao coabitar, o intérprete se abre à possibilidade da alteridade. Como coloca Brandão (1986, p. 7, grifos do autor),

O *diferente* é o *outro*, e o reconhecimento da diferença é a consciência da alteridade: a descoberta do sentimento que se arma dos símbolos da cultura para dizer que nem tudo é o *que* eu sou e nem todos são *como* eu sou. [...] O outro sugere ser decifrado, para que lados mais difíceis de *meu eu*, do *meu mundo*, de *minha cultura* sejam traduzidos também através dele, de seu mundo e de sua cultura. Através do que há de meu nele, quando, então, o outro reflete a minha imagem espelhada e é às vezes ali onde eu melhor me vejo. Através do que ele afirma e torna claro em mim, na diferença que há entre ele e eu.

Referências

- ACSELRAD, M. Dançando contra o Estado: análise descoreográfica das forças em movimento entre os Caboclinhos de Goiana/Pernambuco. *Nanduty*, v. 5, n. 6, p. 146-66. 2017.
- ANDRADE, M. Danças dramáticas do Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1982.
- AUGRAS, M. *Os modelos míticos*. In: Augras, M. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. p. 89-170.
- BARROSO, O. *Reisado: um Patrimônio da Humanidade*. Juazeiro do Norte: Banco do Nordeste, 2008.
- BARROSO, O. *Reis de Congo*. Fortaleza: Ministério da Cultura, Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais e Museu da Imagem e do Som, 1996.
- BRANDÃO, T. *O Reisado Alagoano*. Maceió: EDUFAL, 2007.
- BRANDÃO, C. R. *Identidade e Etnia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12ª ed. São Paulo: Editora Global, 2012.
- COSTA, E. M. *Dançar para Fonte Xavante: uma experiência do bailarino-pesquisador-intérprete de retorno à terra indígena de Pimentel Barbosa*. 2012. 197 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2012.
- DUARTE, A. *Folclore negro das Alagoas: áreas da cana-de-açúcar*. Coleção Nordestina. 2ª ed. Maceió: EDUFAL, 2010.
- FLORIANO, M. *Expandindo o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) para crianças: a formação do diretor e a pesquisa de campo das festividades de Boi no Brasil*. 2018. 459 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2018.
- GOMES, N. P. M.; PEREIRA, E. A. *Do Presépio à Balança: representações sociais da vida religiosa*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

GOMES, N. P. M.; PEREIRA, E. A.; RODRIGUES, G. E. F. A dança. In: Gomes, N. P. M.; Pereira, E. A. *Negras Raízes Mineiras: os Arturos*. Juíz de Fora: EDUF JF, 1988, p. 325-66.

IPHAN/MINC. *Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalinho Marinho*. 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIÊ_CVMARINHO.pdf (Acessado em 15 de novembro de 2023).

LIMA, G. M. A. *Os bacamarteiros de Caruaru*. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE. 2013.

NUNES, C. *O reisado em Juazeiro do Norte – CE e os conteúdos da história e cultura africana e afrodescendente: uma proposta para a implementação da Lei nº 10.639/03*. 2007. 157 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2007.

RODRIGUES, G. E. F. *O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. 2003. 171 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

_____. *O diretor no método BPI: o processo e o não-processo*. VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 8, 2014, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte, 2014.

_____. *As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal (ISBN: 9788599688120), 1, 2010, Campinas. Anais... Campinas: UNICAMP, 2010b. Disponível em: <http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/trabalhos/portugues/Area3/IC3-28.pdf>. (Acessado em 15 de novembro de 2023).

RODRIGUES, G. E. F.; TURTELLI, L. S.; TEIXEIRA, P. C.; CAMPOS, F.; COSTA, E. M.; CÁLIPO, N.; FLORIANO, M.; ALLEONI, N. V.; JORGE, M. D. *Corpos em expansão: a arte do encontro no Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)*. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-77. 2016.

SILVA, J. O. *Guerra, perré e outras manobras: uma etnografia da dança do Caboclinho Pernambucano*. *Dança: Revista do Programa de Pós-graduação em Dança*, v. 3, n. 4, p. 75-87. 2014.

VIDEIRA, P. L. *Marabaixo, dança afrodescendente: significando a identidade étnica do negro amapaense*. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.