

## A ação vocal dos Caretas na *Reisada* de Nazaré do Bruno (Caxias/MA)

Flávia Andresa Oliveira de Menezes <sup>i</sup>  
Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Luís/MA, Brasil <sup>ii</sup>

### Resumo - A ação vocal dos Caretas na *Reisada* de Nazaré do Bruno (Caxias/MA)

O presente artigo tem por objetivo destacar a vocalidade dos Caretas, da *Reisada* do povoado Nazaré do Bruno, pertencente ao município de Caxias/MA. Destaca-se a importância da voz e da fala nas dinâmicas relacionais da manifestação. Para tanto, buscou-se caracterizar as vocalidades dos Caretas, exemplificar momentos dessa ação vocal e destacar a fala e seu efeito risível nos demais participantes. Por fim, concluímos que a voz tem funções importantes quanto ao mascaramento do brincante, caracterização do personagem e estabelecimento das dinâmicas relacionais que dão significados à manifestação.

**Palavras-chave:** Voz. Vocalidade. Reisado. Mascaramento. Relação.

### Abstract - The vocal performance of the Caretas in the *Reisada* of Nazaré do Bruno (Caxias/MA)

This article aims to highlight the vocal performance of the Caretas in the *Reisada* of the village of Nazaré do Bruno, located in the municipality of Caxias/MA. It emphasizes the importance of voice and speech in the relational dynamics of the event. To this end, it sought to characterize the vocal performances of the Caretas, as well as exemplify moments of this vocal performance and highlight speech and its laughable effect on the other participants. Finally, we conclude that the voice has important functions in masking the performer, characterizing the character, and establishing the relational dynamics that give meaning to the event.

**Keywords:** Voice. Vocality. Reisado. Masking. Relationship.

### Resumen - La actuación vocal de los Caretas en la *Reisada* de Nazaré do Bruno (Caxias/MA)

Este artículo busca destacar la actuación vocal de los Caretas en la *Reisada* de la aldea de Nazaré do Bruno, ubicada en el municipio de Caxias/MA. Se enfatiza la importancia de la voz y el habla en la dinámica relacional del evento. Para ello, se buscó caracterizar las actuaciones vocales de los Caretas, así como ejemplificar momentos de esta actuación vocal y destacar el habla y su efecto cómico en los demás participantes. Finalmente, se concluye que la voz cumple funciones importantes al enmascarar al intérprete, caracterizar al personaje y establecer la dinámica relacional que da sentido al evento.

**Palabras clave:** Voz. Vocalidad. Reisado. Enmascaramiento. Relación.

## Introdução

Os Caretas são personagens presentes nas brincadeiras de *Reisada*<sup>1</sup> (termo local, mas é também usual na região os nomes Reisado, Boi de Reis ou Careta de Caxias), identificadas principalmente na mesorregião Leste do Maranhão, com destaque para os municípios de Caxias, São João do Sóter e Timon (existem grupos também no Piauí)<sup>2</sup>. Os grupos organizam-se de forma bastante estruturada e complexa, que envolve os motivos devocionais que agrupam essas pessoas e a função que cada uma vai desempenhar para a realização dos eventos necessários ao desenrolar de todas as etapas da manifestação cultural, bem como aspectos voltados para as dinâmicas cênicas, que se referem especificamente ao momento das apresentações da brincadeira.

Neste artigo, o grupo pesquisado é a Reisada de Luís Domingues, sediada no povoado Nazaré do Bruno, em Caxias/MA, cujo ritual performativo se inicia anualmente em 24 de dezembro e se encerra dia 06 de janeiro. Quando trazemos a ideia de ritual performativo, entendemos que a Reisada não consiste somente no momento da apresentação em si; por isso é fundamental considerar todos os acontecimentos que se repetem anualmente como um ciclo de ações que são realizados obrigatoriamente pelos seus fazedores.

No caso desse grupo, as etapas rituais são as seguintes: *Penitência nos Morros* (em que se realizam momentos de rezas em lugares sagrados do povoado chamados *Cruzeiros*); *Primavera* (primeira noite com ladainhas e cantos); *Jornada* (período de deslocamento e apresentações nas portas das casas); *Leilão* (penúltima noite, na qual são leiloados assados de porco, frango, bolos, etc.); *Procissão dos Santos Reis*, *Morte dos Pássaros* (última apresentação, durante a qual os brinquedos morrem e se bebe o vinho/sangue); e o *Beija*<sup>3</sup>.

É importante destacar que as apresentações ocorrem sempre à noite (Imagem 01) e acontecem sistematicamente nas portas das casas de diferentes pessoas (geralmente promesseiras/os), que sinalizam ao dono do *Reisada* o desejo de receber a visita do grupo. Os personagens que compõem a apresentação na *Reisada* de Nazaré do Bruno são: 4 Caretas

---

<sup>1</sup> Adotaremos o itálico para termo locais que fazem parte do universo da manifestação estudada.

<sup>2</sup> Para uma aproximação sugerimos os perfis do instagram: @reisadoencantodaterra, grupo de Caxias e @reisado\_de\_timon33, grupo de Timon.

<sup>3</sup> Dado o recorte e limites do artigo, não será possível detalhar as etapas, mas sugerimos a leitura de Menezes, 2018.

(Tapioca, Macambira, Mungunzá e Miudinho), Boi, Pião, Burrinha e Babau (também chamados de *brinquedos*)<sup>4</sup>.

A visita começa com a chegada do grupo à casa de uma promessa ou um promesseiro, onde se canta o canto de abrigão de porta. Então, segue a negociação para apresentação, feita entre os Caretas e a dona ou dono da casa; depois, há o momento da dança dos Caretas com cada um dos brinquedos acima citados; logo após a apresentação, o grupo segue para a próxima residência e assim por diante. Integram ainda esse momento a mulher que carrega o Santo<sup>5</sup>, pessoas que seguram a bandeira dos Santos Reis, o dono da Reisada, os instrumentistas (acordeom, pandeiro, triângulo), além de outras pessoas que acompanham a *jornada*.<sup>6</sup>



Imagem 01 – Caretas dançam com a Burrinha

As *Reisadas* são manifestações artístico-culturais do ciclo natalino compostas por um grupo precatório<sup>7</sup>. Nosso primeiro contato com esse grupo foi em 2006, quando se apresentaram em São Luís/MA. O que gerou um interesse por todo universo visual, sonoro e cênico da manifestação, resultando em idas para ver a manifestação *in loco*, que foram seguidas da produção de dois trabalhos acadêmicos sobre o grupo: uma monografia de graduação que se dedicou a um estudo da movimentação espacial e gestual de seus personagens, apresentada em 2008, e uma dissertação de mestrado dedicada a compreender como os brincantes e

<sup>4</sup> Em outros grupos há ainda Cabeça de fogo, Jaraguá, Ema, dentre outros. Quanto aos Caretas. Existem grupos que são compostos por um número muito maior de Caretas.

<sup>5</sup> Trata-se de um pequeno oratório, dentro do qual há uma imagem dos Três Reis Magos quando da visita ao Menino Jesus.

<sup>6</sup> O universo de participantes que sustentam essa manifestação é ainda maior. Cabe mencionar ainda as pessoas que dançam nos *brinquedos* (bichos ou pássaros) - no grupo pesquisado para esse artigo são: rezadeiras, cozinheiras, contratantes, donos de racharia, etc.

<sup>7</sup> A retribuição pela apresentação/visita é chamada de esmola.

demais participantes percebem a instauração do efeito risível nos momentos cerimoniais da *Reisada*<sup>8</sup>.

Durante esses períodos de pesquisa pudemos perceber que as pessoas que participam dessas manifestações se afastam da temporalidade cotidiana para vivenciar esses momentos. Notamos também que esse afastamento abre um tempo específico, com lógicas e regras que são instauradas através da relação com o sagrado, pois todos, em geral, participam em agradecimento às graças alcançadas via promessas feitas aos Santos Reis. Essa compreensão, me permitiu realizar uma aproximação dessa experiência que chamam de *jornada* com a ideia de *communitas*, tal como Turner (1974) considera:

Em quase toda parte a “communitas” é considerada sagrada ou “santificada”, possivelmente porque transgride ou anula as normas que governam as relações estruturadas e institucionalizadas, sendo acompanhada por experiência de um poderio sem precedentes (Turner, 1974, p.156, grifo do autor).

Assim como na *communitas*, durante o tempo da *jornada* em que esse coletivo está reunido, há uma suspensão da ordem do cotidiano, pois as apresentações podem ocorrer em lugares demasiado distantes de suas residências. O trajeto, por exemplo, é planejado a partir do lugar mais distante que sinalizou o interesse em receber a visita (muitas vezes em outro município); assim, se organiza a ordem das casas onde serão feitas as visitas para apresentação, fazendo-se o caminho de volta. Desse modo, interrompe-se a rotina de trabalho, alteram-se as lideranças e até a hora e o lugar de descanso são outras, pois os participantes do grupo brincam à noite e descansam de dia, *arranchados*<sup>9</sup> na casa de promesseiros. Durante todas essas dinâmicas, os participantes devem estar *contritos no santo*, ou seja, devem obedecer a um sistema de restrições que remetem a um respeito e obrigação para com o Santo e toda a coletividade que ali paga a sua promessa. É interessante destacar como todas as lógicas organizacionais estabelecem uma relação de interdependência entre promesseiros, necessária não só para que a manifestação aconteça, mas também para que cada um faça a sua retribuição ao Santo, como destacado abaixo:

[...] as relações de retribuição ao santo se colocam de forma individual e para a sua execução caminham para a esfera coletiva. Ou seja, uma pessoa faz a promessa e depende de um grupo de pessoas para que seja retribuída/paga. E isto se dá em diversos momentos com os vários envolvidos. No primeiro momento é o responsável pela reisada, que faz a promessa para organizá-la, que depende dos outros integrantes, sejam os brincantes ou os instrumentistas para realizá-la. No segundo, é

<sup>8</sup> Nesses trabalhos também contamos um pouco da história do povoado Nazaré do Bruno e das relações do grupo com as dinâmicas místicas do local.

<sup>9</sup> Os pontos de apoio onde o grupo repousa e se alimenta durante o dia são chamados de *Rancharias*.

o brincante que faz a promessa para brincar, ou tocar, e depende da aprovação do responsável da reisada para cumprir o seu trato, que por sua vez já depende dos outros componentes. E por último, aquela pessoa que faz uma promessa para levar a reisada para apresentar-se depende da presença de todo o grupo lá para que sua retribuição ao santo aconteça, ou então ser selecionado pelo responsável pela reisada pra que sua casa seja um dos lugares de passagem da *jornada* (Menezes, 2008, pág.69, grifo da autora).

É nesse contexto sagrado que se dão as vocalizações dos Caretas, personagens que, além de dançar, cantam, falam, jogam *lorotas*, em todos os momentos da *Reisada*. Diferente dos brinquedos, que só aparecem pra dançar no momento da apresentação nas portas das casas, os Caretas estão o tempo todo ali presentes, povoando a paisagem visual e sonora das ladainhas, procissões, apresentações, com suas vocalizações.

Nesse sentido, tendo em vista que a voz e a fala dos Caretas são elementos importantes quando pensamos a *Reisada* de Nazaré do Bruno, este artigo buscará fazer uma abordagem sobre a ação vocal desses personagens. A metodologia trabalhada aproxima-se da ideia de estudo de caso aliada à pesquisa bibliográfica. Reportamo-nos à experiência de pesquisa já vivenciada com esse grupo e fazemos uma revisão nas obras já escritas pela autora deste artigo (monografia e dissertação) a fim de identificar dados que nos permitam o contato com informações sobre as vocalidades dos Caretas. O procedimento realizado consiste em uma nova abordagem sobre esse fenômeno de estudo, que permite dar destaque a um elemento que pouco foi explorado em outras investigações, a citar: a voz do Careta e suas vocalizações.

Em suma, pretendemos apresentar ao leitor como a Voz é usada no contexto da *Reisada*, dando atenção às suas características sonoras e as vocalizações (*esturros e lorotas*), a fim de perceber seus efeitos nos diferentes momentos da manifestação. Discutiremos, ainda, como a voz também funciona como um elemento que caracteriza e identifica esse personagem, bem como oportuniza que ele possa realizar o seu papel de inserir um efeito risível nos momentos cerimoniais.

## A ação vocal dos Caretas: contextos e significados

Os Caretas são personagens mascarados que usam uma *farda* (figurino) composta de uma roupa de fibra de buriti (um tipo de vestido fibroso e volumoso) e máscaras que cobrem todo o rosto. O material usado pelo grupo de Nazaré do Bruno é *capemba* de palmito ou

papelão, podendo ser adornado com couro ou outras fibras e materiais, que possam ajudar a caracterizar o cabelo, nariz e barba (Imagem 02). Os brincantes de Careta performam o personagem durante todas as etapas rituais da brincadeira usando constantemente o corpo e a voz.



Imagem 02 – Os Caretas

Os Caretas são máscaras falantes, cujos timbre e dinâmica de projeção têm que ser obrigatoriamente modificados em relação à voz cotidiana do brincante, pois, durante toda a *jornada*, ele está imerso em um conjunto de regras que tem por objetivo restringir alguns aspectos da sua vida cotidiana. Um deles é a sua identidade física e vocal (além de aspectos voltados vida sexual).

Interessante perceber que, nas dinâmicas da manifestação, o Careta está imerso na construção de um tempo-espço em que são bem caracterizados o seu papel social (sua função na brincadeira, a relação hierárquica entre os diferentes Caretas do grupo), sua corporeidade e sua vocalidade.

Quanto à corporeidade, destacamos que:

Durante o tempo em que estão atuando, os Caretas mantêm-se no gestual deste personagem. O careta tem um jeito de andar meio relaxado, largado, os ombros ficam caídos, o tronco um pouco curvado, as mãos algumas vezes balançam, soltas no caminhar, quando vão olhar alguma coisa, giram toda a cabeça, e às vezes parte do tronco, o que se atribui ao limitado campo de visão causado pela máscara (Menezes, 2008, p.77).

Os Caretas também trazem um trejeito de balançar o tronco para frente e para trás, em determinados momentos quando estão parados. Sua caminhada é sempre feita segurando o *relho* (cabo de madeira como uma tira de couro amarrada nas pontas). Esse objeto tem função prática, pois pode ser usado pra proteger o brincante de cachorros, mas também tem função “cênica” quando usado nas diferentes motrizes executadas durante a dança.

No que se refere ao papel social, a diferenciação é estabelecida pelos nomes dos Caretas: Tapioca (ou Careta Velho), Macambira, Mungunzá e Miudinho. Destacamos que

[...] o Macambira e o Mungunzá têm por função acompanhar as ações do Careta Velho, responder o coro das canções e também pode proferir as lorotas, já o Caretinha, além de fazer o mesmo que os outros dois, está em processo de formação, o que expressa a preocupação dos grupos de Reisado (pois existem outros grupos que também possuem) com a continuidade da manifestação (Menezes, 2018, p. 99).

O Tapioca é um integrante que já está há muitos anos executando a função de Careta no grupo, por esse motivo também é chamado Careta Velho<sup>10</sup> e assume funções não só durante a brincadeira, mas também fora dela. Segundo Menezes (2018, p.97),

O Careta Velho exerce um papel de liderança no grupo de Caretas, além das funções descritas pelos entrevistados, de preparo das roupas, ele é responsável por observar o desempenho dos demais integrantes devendo dar direcionamentos quando percebe que os mesmos podem melhorar em algum aspecto sua 'performance'. Durante a dança também é o que canta as músicas da Burrinha, Pião e Babau, além de ser o responsável por estabelecer contato com o dono da casa quando o grupo de Reisada chega para a visita.

Todas as atividades executadas pelo Careta Velho envolvem de forma significativa a fala, no sentido dado por Cavarero, 2011, p. 204, de que “falar é inter-locação, requer uma reciprocidade de palavra e escuta; ao contrário do pensar, o falar exclui que seu protagonista seja um sujeito abstrato”. Aqui, percebemos que a Voz do Tapioca tem um aspecto relacional importante. Quando orienta os demais integrantes, a sua voz, que orienta e impacta no ouvido que escuta, ajuda a construir comportamentos que beneficiam as relações grupais, bem como direciona a própria ação cênica: corpo, voz, dança e fala.

Para falar sobre a voz e das vocalidades dos Caretas, partiremos de duas premissas principais.

A primeira premissa tomamos de Cavarero (2011), quando nos fala sobre a unicidade e a relacionalidade do evento vocálico e nos convoca ao fato de que pensar voz é considerar um som produzido em uma garganta de carne, ou seja, em um corpo em específico, bem como destaca que toda voz é acolhida por um ouvido. No caso, o da autora do artigo que tratará a escuta como um instrumento de coleta e tratamento dos dados. Assim, entenderemos as vozes aqui apresentadas no contexto dos corpos que as produzem, ou seja, dos brincantes de Careta que observamos ao longo de vários contatos com a *Reisada* de Luís Domingues, a citar: Arimatéia Santo, Lenivaldo Silva, Edinaldo Guimarães, Raimundo dos Santos e Zé Francisco.

<sup>10</sup> “Na *Reisada* de Nazaré do Bruno, três integrantes são responsáveis por essa função: Edinaldo Ferreira Guimarães, Raimundo Nonato dos Santos e Reginaldo de Sousa Silva” (De Menezes, 2018, p.96)

A segunda premissa que orienta a reflexão se ampara no conceito de oralidade e vocalidade formulado por Zumthor (1993, p.21), de que “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso” e ressalta que a voz é portadora de linguagem, de sentidos significantes. Assim, ao pensar sobre esse aspecto contextual, entendemos que a maneira como os Caretas usam a sua voz segue um modo de fazer, bem como os sentidos e recepções que se processam ocorrem dentro de um contexto específico no qual as falas que são proferidas são aceitas e compreendidas em seu papel específico de produzir um efeito risível (sobre o que falaremos mais à frente).

O som da voz desses Caretas soa por vezes áspero, meio gutural; outras vezes, meio abafado. Como procedimento para tentar compreender a forma como se produzem essas sonoridades, buscamos nos aproximar desse fazer, para poder descrevê-lo. Assim, tentamos reproduzir, imitar essas sonoridades e como resultado pudemos perceber o seguinte: o resultado sonoro alcançado se dá fisicamente pelo tensionamento do palato mole (para cima ou para baixo) em conjunto com um direcionamento da coluna de ar, que pode variar. Em alguns casos, quando o palato está rebaixado e a coluna de ar raspa a garganta e pela faringe, resulta em um som mais áspero e grave; em outros, quando o palato está tensionado para cima e a coluna de ar é lançada pela garganta em direção à parte frontal do céu da boca, resulta em um som mais abafado e menos grave.

Assim, identificamos que o processo de caracterização desse personagem perpassa também por uma pesquisa corpóreo-vocal, que mesmo que obedeça às motrizes (vocaís) previstas para esse tipo de personagem, ela cria pra si uma identidade vocal que “comunica a presença de um existente em carne e osso, assinala uma garganta, um corpo particular” (Cavarero, 2011, p.207).

A ideia de motriz aqui tomada é emprestada de Ligiéro (2011), quando pensa o sistema de movimentos que compõe uma prática cultural e considera que no processo de transmissão do conhecimento corporal cada corpo em sua individualidade vai recuperar esse movimento de uma maneira própria, deslocando a ideia de matriz (em Scheckner) para motriz, um referente que é aprendido, mas é ajustado, o que considera como “contribuição pessoal do performer, não só fazendo (pondo em prática) o que aprendeu com o mestre, mas desenvolvendo ele um estilo próprio, capaz de rearranjar” (Ligiéro, 2011, p.113). Ao pensar a voz, verificamos, através de escutas e entrevistas, que existe a premissa de um modo de fazer e de um resultado sonoro; porém, cada garganta, com suas características (anatômicas, dentre

outras), chegará a um resultado sonoro-vocal que vai se estabelecer juntamente com as características corpóreas e “psicossociais”<sup>11</sup> do personagem Careta (voltaremos a esse ponto mais à frente).

A mudança na sonoridade da voz entra também como mais um artifício de ocultação da identidade do performer, pois somente a fantasia sem a mudança do padrão vocal poderia denunciar facilmente quem é o brincante. Dentro do sistema de regras que os performers têm que obedecer, um deles é a ocultação da identidade, sendo inclusive proibido a alguém da assistência<sup>12</sup> chamá-los pelo nome de batismo. Devem ser chamados simplesmente de Careta, como pudemos identificar em diversos depoimentos durante as pesquisas de campo.

Voltando ao aspecto vocal, é comum as pessoas se referirem a determinadas sonoridades produzidas pelos Caretas como *esturros*, que são longos sons guturais, produzidos em grande intensidade, solo e/ou em coro, como espécies de ovações, que são vocalizadas durante caminhadas, ou reforçando o coro durante as canções. Os *esturros* são importantes sonoridades que identificam os Caretas (de perto e de longe<sup>13</sup>) e causam efeitos diversos nas pessoas presentes, de crianças a idosos.

No que se refere à relação de vocalidade dos Caretas com a palavra, é importante destacar os aspectos “psicossociais” do personagem. Os Caretas têm uma expressividade expansiva e festiva, e em suas interações costumam falar tudo no sentido inverso (se a noite está fresca, dizem que o sol está quente, por exemplo). Tal dispositivo costuma ter efeito cômico. Aliás, o uso de intervenções de efeito cômico também são características importantes da ação vocal, principalmente nos momentos de forte apelo religioso, como durante ladainhas, procissões, rezas (Menezes, 2018). As falas do Careta podem se configurar como espécies de paródias dos cânticos e rezas, ou comentários sobre alguma ação que alguma pessoa realize. Esses comentários e todas as outras interações verbais dos Caretas são chamados de *lorotas*.

A presença de expressões como *esturros* e *lorotas* para se referir a vocalidades dos Caretas denota as compreensões que a comunidade tem sobre essa figura. Por um lado, existe a ideia de que o Careta é um bicho, como destacado em Menezes (2008, p.88), em que encontramos o seguinte relato de Edinaldo F. Guimarães:

---

<sup>11</sup> Estamos usando o temo como uma aproximação para que possamos nos referir a nossa percepção das características de aspecto aproximado ao emocional e das maneiras como os Caretas se relacionam com os demais participantes da manifestação.

<sup>12</sup> Como são chamadas as pessoas que estão assistindo às apresentações

<sup>13</sup> Nas entrevistas realizadas escutamos vários entrevistados se referirem a escutar de longe os esturros dos Caretas e assim saberem que a Reisada está por perto.

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

Na fala do brincante, destacam-se várias questões. Primeiro, o entendimento de que o Careta se afasta do humano quando está com sua máscara/*palhas*, o que podemos aproximar das reflexões de Amaral (1996, p. 277) ao destacar que “a máscara é um elemento de ligação e de transformação por isso surge sempre ligada à dança”. Desse modo, ser Careta não é somente vestir uma fantasia: é imergir num duplo, afastar-se de si e construir e ser um outro, que “pode tudo”, inclusive dizer as *lorotas* nos momentos que exigem seriedade, oração, brincar com a dona da casa, falar com todos na rua. O termo “lorota” denota uma espécie de correção ao dito; nesse contexto, é sinônimo de brincadeira, de coisa jocosa, que não deve ser levada a sério, aspecto que nos remete às reflexões de Bergson (2007), segundo o qual:

O lado cerimonioso da vida social deverá, pois, conter uma comicidade latente, que só precisará de uma oportunidade para vir à luz. Pode-se dizer que as cerimônias estão para o corpo social como o traje está para o corpo individual: sua gravidade se deve ao fato de se identificarem, para nós, com o objeto sério ao qual o uso as vincula, e perdem essa gravidade assim que nossa imaginação as isola dele (Bergson, 2007, p. 33).

A ação vocal do Careta torna esse imaginário, ou melhor, o desejo do riso possível. No entanto, o elemento do pedido de perdão surge como uma consciência da ligação entre o corpo do brincante, devoto e corpo do Careta, ser não-humano que está ali para cumprir seu papel naquele contexto sagrado, mesmo que em certa medida haja um apartamento entre as identidades do performer e do Careta. Os brincantes costumam se referir ao seu Careta na terceira pessoa e mencionam “o que o Careta faz, ou fez”, tendo a consciência de que todas as *lorotas* ditas e brincadeiras realizadas (ou transgressões) são ações do Careta (características que precisam ser consideradas na performatização do personagem). Mesmo que nas entrevistas tenhamos identificado que há um entendimento de que esse é o papel dele, o brincante precisa pedir perdão por ele, demonstrando não só que esse apartamento de identidades de alguma forma tem suas aproximações, como também que o Careta, embora no interstício de suas obrigações, está sujeito ao olhar da divindade, no caso os Santos Reis.



Imagem 03 – Caretas em frente ao altar de Santos Reis

Esse momento mencionado pelo brincante é o ritual do *Beija* (Imagem 2), que se trata da última oração feita em frente do altar dos Santos Reis e que marca o encerramento de toda a festa. Nesse momento fica mais evidente que, mesmo o Careta “podendo tudo”, o brincante vive sob regras desse interstício específico que rege a *jornada*, ou a vida em *communitas*. Durante o *beija* será revelado se o brincante (e demais participantes da *jornada*) esteve *contrito no santo*, ou se desobedeceu alguma das restrições já mencionadas<sup>14</sup>.

Voltando à voz e à fala, daremos destaque agora a algumas situações, de forma a ilustrar ao leitor o que é dito pelos Caretas quando “jogam” as suas *lorotas*. Por exemplo, depois que o grupo de *Reisada* chega à casa do devoto e canta a Música de abrição de porta (os Caretas também cantam respondendo o coro), em determinado momento a/o dona/o da casa abre a porta para receber o grupo; assim que a música acaba de ser cantada, os Caretas entoam os *esturros* e em seguida o Careta Velho assume a conversa (os demais também participam) e irá então proceder com a “venda” da apresentação. Importante destacar que, mesmo que anteriormente a/o promesseira/o tenha enviado o pedido de visita da *Reisada*, ele (o dono da casa) ainda precisa autorizar a apresentação em sua porta e se comprometer em dar a ‘esmola’ do Santo. O responsável por essa negociação é o Tapioca.

Em Menezes (2018, p. 97-98), encontramos algumas transcrições que nos aproximam da atmosfera desse momento. Tomamos como exemplo o seguinte relato de Luís Domingues, responsável pela *Reisada*:

[...] eu vou cantar na porta e quando ser na hora que o dono da casa abrir a porta que pra receber os Santos Reis aí eu me fujo, já quem toma de conta é os Careta, n'ê? Pra

<sup>14</sup> Essa revelação ocorre no estado emocional do brincante ou integrante do grupo, ele pode ser acometido de aflição, choro extremo, o que é lido como um sinal de punição dos Santos Reis.

contar a história dele, né, que a história do Careta é essa, aí assim: “Catinga das panela, o manso dos araçá tanto faz daqui prali como daqui pr’aculá, o comprido mais o curto é ruim de se amendar, o cumprido porque passa, o curto porque não dá”, aí fala assim: “o meu patrão ou minha patroa”, conforme seja que vier receber, aí: “meu patrão não quer ver andorinha e currupeiro dançar e em cima de tcheu cu piá, de lá da cumieira pra cá, até teu bucho espocar?”; Ele diz o relaboque deles lá, n’ê? Aí que quando, ele chega de novo: “Como é careta, torna dizer de novo, torna aí pedir de novo!”; Aí se ele quiser, aí um Careta percura se bota pai dele, eu bota, “tu quer fulano?”; “eu quero!”; “Tu quer fulano?”; “Eu quero!”; Aí até que as vezes o dono da casa não queria botar mas acaba botar, tá entendendo isso? É assim. A entrada do Careta é assim, que ali ele vai confessar o dono da casa e se ele tiver fii (filho) e os Careta souber do nome aí ele percura pro Careta, “Tu quer fulana?” Aí o Careta responde: “Eu quero!”; “Tu quer fulana?”; “Eu quero!”; Que se ele tiver três filho aí são quatro Careta aí cada um ele bota um nome da pessoa, aí resulta o dono da casa botar pra brincar (Informação verbal) (Menezes, 2018, pp. 97-98).

Outro relato é de José Maria da Silva, pandeirista,

“Tinha madrinha tu já pagou a esmola do Santo?”; “Já”; “Pagou não que eu ainda não recebi”; “tem que pagar é o dono do Santo”; “não o dono é eu tia madrinha, do Santo.”; aí então “tu pagou?”; “eu paguei”. Aí vai tia madrinha, ou tio padrinho, o que tiver na porta. Aí: “tu não quer ver currupeiro e (an)dorinha dançar? Da cumieira pra cá até o sol rachar, o diabo que ele já deu o jeito dele lá.”; “não careta, não quero não que eu não posso”; “não, não é em tuas costa não, é no chão”; “aí a pessoa pergunta: “e quanto é essa tua brincadeira?”; “tia madrinha é por duzentos, por mil reais, trezentos mil reais”. Aí é aquela graça né, ele deixa por dez, por quinze a brincadeira, é desse jeito (Informação verbal) (Menezes, 2018, p. 96).

Podemos perceber que o Careta nesse momento faz amplo uso de jogos de palavras e trocadilhos, que trazem uma rítmica musical e aguçam a escuta dos presentes. O improviso e ligeireza na construção de falas com argumentos dão um tom risível para esse momento cerimonial; afinal, lembremos que o que está em jogo é o pagamento de uma promessa, uma graça alcançada em geral por motivo de doença e restabelecimento de saúde. As pessoas envolvidas passaram por provações e estão em momento de agradecimento e de relacionamento com o divino.

O Careta traz para a situação, carregada de seriedade, com a sua voz e suas palavras, o riso, a alegria. Conforme destaca Jeudy (1993, p. 51), “em circunstâncias trágicas, o riso nos liberta às vezes de nossos tormentos e medos, ele é salvador, desafia a dor e a morte. Tem a virtude jubilatória de sua raridade”. Nesse sentido, o efeito risível também traz alívio e aproxima o Santo dos devotos. Temos esse momento também de interação entre o Careta e o devoto como um momento de arremate, de cumprimento das obrigações na presença do Santo que cantou com o grupo em sua porta, o que precederá será a dança a brincadeira, o respiro de agradecimento, o agrado da divindade.

Outros aspectos interessantes de destacar do depoimento acima é o uso das expressões “Tio Padrinho” ou “Tia Madrinha”, que são vocativos que os Caretas usam para se referir às pessoas com quem falam. Para falarem entre eles usam o seguinte: os brincantes de Careta Velho falam com os demais usando “Tcheu Filho” (teu filho), e os demais Caretas chamam o Tapioca (Careta Velho) de “Tcheu Pai” (teu pai).

Citamos ainda as rezas e na procissão dos Santos Reis, que também são momentos cerimoniais em que os Caretas usam a voz e a fala para mexer com o estado de seriedade e contemplação das situações. Geralmente há a presença de rezadeiras, o que para os brincantes de Careta é um elemento instigante. Além disso, estão atentos a tudo que veem e ouvem (canções, comportamentos, rezas, dentre outros), pois assim aproveitam para fazer comentários que podem testar a concentração das/os presentes. A exemplo:

[...] quando as pessoas cantam uma parte que os Caretas parecem não compreender, um deles pergunta: “é o quê tia madrinha?”. E assim seguem frequentemente fazendo interferências, comentários, como quando rezam a Ave Maria, na qual falam, “agora e na hora da sua morte, amém”, em outra ocasião interrogam: “quem que tá morrendo, tio padrinho?”. Certa hora o responsável pela Reisada levou a mão na cabeça e os Caretas prontamente perguntaram “tio padrinho o que é que tu coça aí? É piolho?”, também fizeram brincadeira com o cabo de vassoura que a rezadeira, segurava como bengala, dizendo a Luís Domingues, que estava ao lado dela, que esta iria matá-lo com o cano de ferro. Em determinado momento esta senhora começou a “discutir” com os Caretas, aparentando estar zangada e apontando a bengala pra eles. Lembra-se também de outro em que fazia tempo que Luís Domingues estava ajoelhado ao lado do altar, e os caretas falaram que ele estava colado no chão (Menezes, 2008, p.44-45).

Como podemos perceber, esses comentários, feitos por qualquer pessoa nesses momentos, seriam considerados inapropriados. Quando o Careta fala, observamos que as pessoas esboçam e tentam disfarçar o riso, sobretudo porque nessas situações o caráter religioso é mais explícito. Em uma ladainha, em uma procissão, embora eventos religiosos de caráter participativo, há determinado grau de autocontrole no comportamento por parte dos presentes, que implica concentração e busca de domínio das expressões da face. No entanto, a voz, por ser som e por possuir esse caráter invasor, carregando a palavra, seus significados e sua materialidade sonora, e, encontrando com a escuta, pode colocar à prova toda autorregulação. Assim, como relatado em Menezes (2018), é possível perceber pessoas escondendo o riso e expressando estar atentas às ações do Careta, assim como existem aquelas que se mantêm focadas no que pede o momento. Os Caretas, por sua vez, também estão atentos às reações que causam na assistência, mas é importante destacar que há a

consciência de um limite. Se o grupo nota que alguém não está à vontade com as brincadeiras, ou parece ofendido, o comum é que não persistam as intervenções jocosas dos Caretas.

A voz do Careta é o elemento que desperta caráter latente de comicidade do qual Bergson (2007) nos fala. As suas colocações tornam a imaginação sobre o que não poderia ser feito em ação. Essa surpresa evoca a comicidade (ou não), mas de qualquer forma constrói outras realidades, outras possibilidades de se viver um ritual religioso. Uma prática que já faz parte de uma certa tradição popular, conforme identificamos em Acserald, quando destaca:

Paralelamente aos cultos sérios e reverenciais, às formas tradicionais de captura da subjetividade, sempre houve em todas as épocas, paródias que convertiam as divindades em objetos de burla e basfêmia. Assim o riso também era cultuado e possuía seus próprios sacerdotes (Acserald, s/a, p. 02).

No caso do Reisado de Caxias, esse quadro descrito na citação acima ocorre, por exemplo, quando o Careta reza “agora e na hora da tua morte, amém”, ou faz o sinal da cruz batendo na cabeça e no quadril na parte da frente e de trás, ou quando na procissão é cantado “me chamaram para caminhar na vida contigo” e o Careta fala em seguida “tu vai aonde?” Esses atos são contrários aos praticados pelos demais (que não estão mascarados). O Careta com sua farda se converte aqui num sacerdote, uma figura sagrada, pelo princípio do contágio do sagrado, porém são os únicos autorizados a agirem de tal forma, pelo estado de duplo, não é o brincante, é o Careta que faz e fala, é ele quem usa máscara, tem roupa, comportamento corporal, característica vocal diferentes, naquele contexto, diante daquele grupo, daquela comunidade que compreende o seu papel.

Sobre isso traçamos um paralelo com a seguinte informação:

A expressão comunitária do riso tem sem dúvida origens longínquas e, para uma antropologia funcionalista, ela representa um princípio de coesão do grupo. A cena coletiva de risos, com gestos grotescos e posturas paródicas pode ser tomada pelo ritual ideal de extravasamento e por um princípio de conjuração de ameaças que pesam sobre o grupo [...] O riso coletivo acha-se legitimado como uma sessão necessária de regressão durante a qual a transgressão de regras é autorizada, mas observada com condescendência” (Jeudy, 1993, p. 53).

O Careta com a sua voz, seus esturros e sua fala evoca uma atmosfera mais diversificada em emoções. A alegria de celebrar os Santos devotos e as graças alcançadas trazem leveza para o momento de cumprir obrigações, mas não sem ele mesmo (ou o seu performer) estar sob a regência de restrições e regras. O coletivo autoriza, entende, regula e permite dentro da suspensão da ordem do cotidiano a emergência de um outro tempo-espço de festa, rito e regozijo.

## Considerações Finais

O universo da *Reisada*, onde performa o Careta, é carregado de misticismo e do encontro entre a fé, a celebração e os efeitos risíveis das vocalizações do Careta, sobretudo no jogo de *lorotas*.

Com sua voz grotesca, suas falas invertidas, seus *esturros* que anunciam a sua chegada, o Careta ajuda a compor o ambiente sonoro da manifestação. Sua presença é obrigatória não só para divertir, mas também para reafirmar o compromisso com o Santo. Esse riso da assistência tem um caráter interessante de correção (Bergson, 2007): ri-se porque o que o Careta ousa fazer ninguém mais faria, somente ele. E o faz porque não é gente, e esse é o seu papel.

A voz do Careta é também uma máscara que camufla a identidade do seu performer e o afasta da condição de pessoa. Compreender esses elementos é interessante para que possamos nos aproximar cada vez mais das práticas artístico-culturais presentes nos diferentes lugares do Brasil e perceber como cena, brincadeira, religiosidade compõem juntas um universo sonoro rico em vocalidades e significados.

A Voz tem papel importante no direcionamento dos acontecimentos e no estabelecimento das dinâmicas relacionais que dão significados à manifestação.

## Referências

- ACSELRAD, Marcio. *Rir de morrer: tragicidade, poder e linha de fuga*. [s.l.: s.n].
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- JEUDY, Henry-Pierre. *O riso como prática social*. Revista de Psicologia & práticas sociais. Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1993.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MENEZES, Flávia A.O. de. **Espacialidade e gestualidade: a prática performativa dos Caretas e dos brinquedos da Reisada**. Universidade Federal do Maranhão. Curso de Licenciatura em Educação Artística, São Luís, 2008. Monografia (Graduação).

MENEZES, Flávia A.O. de. **O risível no Reisado de Caretas do Maranhão**. Curitiba: CRV, 2018.

DE MENEZES, Flávia A.O. **Multiplicidade Vocal e o conceito de voz-documento aplicado à análise de audiowalks**. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Florianópolis, 2024. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

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

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Ferreira. São Paulo: Companhia as Letras, 1993.

Artigo recebido em 15/09/2025 e aprovado em 13/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.59695>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Flávia Andresa Oliveira de Menezes - Professora do Curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão. Coordena o OBSERVAVOZ - Observatório de Estudos sobre Voz. Membro do Grupo de Pesquisa CENACORPO - Encenação e Corporeidade. Doutora em Artes Cênicas (UDESC), Mestre em Cultura e Sociedade (UFMA), Especialista em Fundamentos da Voz (Unyleya), Especialista em Educação Inclusiva (Fac. Santa Fé), Especialista em Gestão Cultural (SENAC/RJ) graduada em Educação Artística, habilitação Artes Cênicas (UFMA), graduanda em Fonoaudiologia (Unifatecie). Pesquisadora nos campos de estudos: Voz e teatro, Voz e tecnologias, Performances culturais, Corpo e comicità e Pedagogia das Artes Cênicas. [flavia.menezes@ufma.br](mailto:flavia.menezes@ufma.br).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4955093683042534>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5884-1660>

<sup>ii</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

