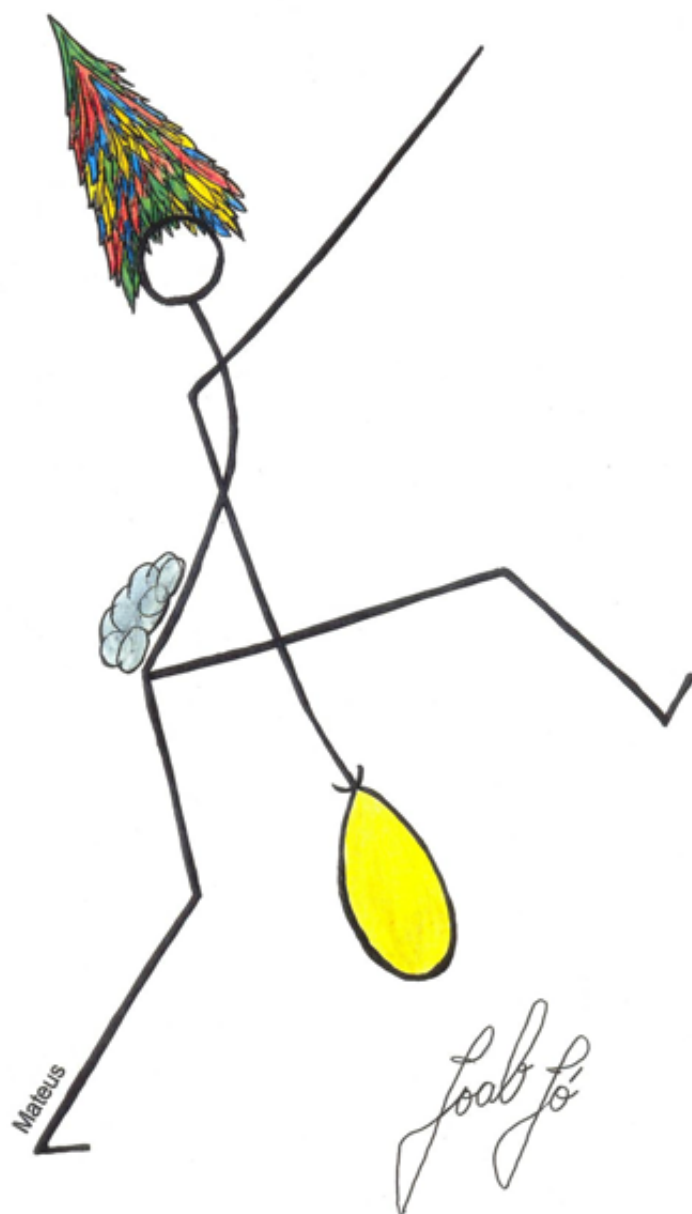


Na Pisada do Galope



*Cavalo Marinho na fronteira traçada entre
Brincadeira e Realidade*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Na Pisada do Galope
Cavalo Marinho na fronteira traçada entre
Brincadeira e Realidade

Helena Maria Tenderini

Recife, fevereiro de 2003

HELENA MARIA TENDERINI

Na Pisada do Galope
Cavalo Marinho na fronteira traçada entre
Brincadeira e Realidade

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em
Antropologia do Centro
de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade
Federal de Pernambuco

Orientador: Prof. Dr. Bartolomeu Tito Figuerôa de Medeiros

Recife, fevereiro de 2003

Tenderini, Helena Maria

Reflexão antropológica sobre a relação entre brincadeira e realidade no Cavalo Marinho/Helena Maria Tenderini. Recife: UFPE, 2003.

98 p.

Dissertação – Universidade Federal de Pernambuco.

1.Tradição 2.Brincadeira 3.Etnicidade

4. Tese(Mestr. – UFPE)

Na Pisada do Galope – Cavalo Marinho na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade

Resumo

Cavalo Marinho é um ‘bem cultural’ que engloba movimento, música e poesia contando e dramatizando histórias passadas (e) presentes hoje. Esta dissertação tem como motivo ser, antes de tudo, uma reflexão sobre o lugar da brincadeira do Cavalo Marinho na vida de quem faz parte dele, de quem é ele. Pretende, ainda, fazer uma reflexão sobre o lugar da vida de quem o faz (e é ele) dentro da própria brincadeira. Suscitando, deste modo, uma observação sobre o diálogo entre estes dois universos vivenciados cotidianamente por quem, de alguma forma, participa da brincadeira, seja apenas assistindo, produzindo roupas e objetos usados nela, seja dançando, brincando. Tem também o intuito de provocar questionamentos a respeito da relação entre duas sociedades diferentes que, no entanto, convivem e se interpenetram dentro e fora do Cavalo Marinho: a dos dominantes e a dos dominados.

Abstract

Cavalo Marinho is a ‘cultural heritage’ that includes movement, music and poetry, narrating and dramatizing stories of the past (and) present today. This essay has the intention to be, first of all, a reflection about the role that Cavalo Marinho plays in the life of who performs it, of who is it. It also intends to make a reflection about the role that the life of who makes (and is) the Cavalo Marinho play in the movement itself. Stirring up that way a remark about the dialogue between these two universes daily seen by who, in some way, participates of the movement, whether just watching, making clothes and objects or dancing and playing. It has also the aim of raising questions about the relationship between two different societies that, nevertheless, live together and interpenetrate inside and outside the Cavalo Marinho: the ruling and the dominated societies.

A Joab

Marido companheiro
Amor amado amante
De tantas desordens causadas
Situações desnorteadas
Caóticas sem ótica
Às vezes impacientada
Muitas desesperada
Outras desesperançada
Trouxeste semente
Rosa (espinho também dela é parte)
Mas raiz que tu és
Fruto que somos
Dois
Muitos
Uno

Obrigada!

A todos que se sintam parte deste trabalho.

A minha família, que amo.
Hélder, sobrinho lindo que nasceu
com o início do Mestrado
Allan, sobrinho (também lindo!)
que desde pequeno lutou
bravamente pela vida e hoje está
firme e forte
A minha outra família - Ferreira -
unida também pelo sangue
A todos do
Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado
por tudo
A todos de outros Cavalos Marinhos
que também colaboraram direta ou indiretamente
A Tito, orientador, pelo apoio e confiança
A Cida, por acreditar
Aos colegas do Calunga-mar pela
compreensão e incentivo
Ao PPGA da UFPE
A CAPES, pelo apoio financeiro

A Deus
Que independe de títulos ou categorias
que independe de tempo, templo ou contemplo

"As mãos que doam também recebem"
provérbio equatoriano

Sumário

	página:
<u>Apresentação</u>	10
<u>Princípio(s)...</u>	13
<u>Capítulo Um: "Não dar nomes aos 'bois' dos outros..."</u>	19
1. Porque sim <i>Figura, Brincador</i> ou <i>Folgazão, Brincadeira, Folgado</i> ou <i>Brinquedo</i> e não <i>Personagem, Brincante, Teatro Folclórico</i> ou <i>Dança Dramática</i>	20
2. Porque sim <i>Tradição</i> e não <i>Cultura Popular</i>	24
3. Conversa com a produção acadêmica sobre Cavalo Marinho	33
<u>Capítulo Dois: Cavalgando no Cavalo Marinho</u>	40
1. O universo estudado: <i>na Zona da Mata não tem mar nem mata...</i>	40
2. Mitos fundadores: <i>...mas tem Cavalo Marinho e Capitão-do-mato</i>	44
3. Que história conta Com quem surgiu <i>o Cavalo Marinho</i> Quem faz	55
4. Bumba-Meu-Boi e Cavalo Marinho	61
<u>Capítulo Três: Espelho e Reflexo</u>	66
1. Seriedade na folga e 'despojo' com compromisso	66
1.1. <i>O Caboclo de Arubá</i>	69
2. Figura e Figureiro:	75
2.1. <i>Capitão Biu Alexandre</i>	76
2.2. <i>Mateus Doca Maurício</i>	80
2.3. <i>Véia-do-Bambu Aguinaldo</i>	87
<u>Fins...</u>	92
Bibliografia	95
Contatos com a autora	

APRESENTAÇÃO

A primeira vez que vi Cavalo Marinho foi em 1995. No Natal. Na Cidade Tabajara¹, num terreiro de terra batida com poucas dezenas de pessoas assistindo 4 ou 5 grupos do interior do estado e um de Tabajara, o de Mestre Salustiano². Pouco consegui entender da história que ali se mostrava, que eu observava, mas naquele dia compreendi que o Cavalo Marinho entraria para sempre em **minha vida**, para ficar. Nos anos que se seguiram eu persegui a brincadeira – ou ela me perseguiu –, nunca deixei de ir aos encontros anuais em Cidade Tabajara e acompanhei a **passagem**, a transformação de um terreiro de terra batida em um espaço de pedra e concreto construído para eventos como este encontro anual de Cavalos Marinhos, a Ilumiara Zumbi³. Esta foi uma **transformação** que eu acompanhei. E acho que eles, mesmo sem saber, também acompanharam uma transformação, **em mim**.

Este escrito é, assim, a escrita de uma pessoa transformada e tocada a ponto de se emocionar diante de olhos que **brilham** simplesmente (simplesmente?!) por ‘brincar’... As reflexões aqui postas são o resultado deste contato. São reflexões que não têm a pretensão de dar respostas, mas apenas de causar indagações e outras reflexões. São **reflexões** sobre os que fazem parte das – os que são as – expressões de

¹ Cidade Tabajara é um bairro que se localiza na divisa de Olinda e Paulista, cidades da Região Metropolitana do Recife. É lá onde se situa a casa de Mestre Salustiano e a Ilumiara Zumbi.

² Mestre do Cavalo Marinho Boi Matuto e de várias outras brincadeiras características de Pernambuco

³ Espaço em forma de arena, idealizado por Ariano Suassuna enquanto Secretário de Cultura do Governo Arraes no início da década de 1990

resistência, conscientes ou não, existentes no Brasil e em qualquer parte do mundo. Tão distantes mas tão próximas, tão diferentes mas tão iguais...

Meu interesse pelo Cavalo Marinho partiu exatamente da percepção desta **singularidade** tão universal – ou **universalidade** tão singular ?! – que ele é e carrega em si. Surgiu ainda de algo muito pessoal, de um ‘estalo’ em meu **coração** que me fez sentir que através da **proximidade** com o Cavalo Marinho eu teria a possibilidade de me aproximar mais de mim mesma, de me **conhecer** melhor. Quando eu estava me preparando para fazer a seleção para o mestrado me deparei com a seguinte citação de Margaret Mead: “Todo aquele que pretende ser antropólogo tem que saber, em primeiro lugar, que deve ter um conhecimento profundo sobre quem são os seus antepassados e quais são os seus antecedentes religiosos”⁴. Eu pretendia ser antropóloga e esta frase me possibilitou ter **certeza** de que deveria estudar Cavalo Marinho...

⁴ *Raças Humanas e Racismo*, sem autor, 1979, p. 113.

"O tempo é o espaço
em que nos movimentamos.
Quanto mais nos movimentamos
mais temos tempo"

Joab Jó

PRINCÍPIO(S)...

Pela **emoção** que me move é exercício constante não me deixar levar pelos sentimentos ao escrever. Às vezes sentimentos de **alegria**, com o espírito pleno de uma noite de *brincadeira* que quase amanheceu o dia (ainda ouvindo, inúmeras vezes, a música e acompanhando com os olhos o movimento colorido dos arcos levantando a poeira, nos meus sonhos...). Outras vezes sentimentos de **impotência**, dilacerantes da minha alma, por estar diante das dificuldades a mim postas e expostas. Outras tantas vezes, sentimentos de **indignação**, por perceber movimentos de exploração não apenas material ou financeira, mas primordialmente do saber destas pessoas. Inúmeras vezes também, sentimentos de **acolhimento**, de aconchego e, acima de tudo, de ajuda mútua. Esta dissertação é resultado de uma **troca**.

Procurei, assim, escrever movida por este espírito da **dádiva**, do dom, da troca do qual nos fala Mauss: “se dá ao dar (...) porque ele se deve - ele e seu bem - aos outros”⁵; movida, ainda, pela força do pensamento de Malinowski procurando “captar o ponto de vista do outro, sua relação com a vida, apreender sua visão de seu mundo”⁶ e, ao mesmo tempo, pela observação intensa de Geertz que desperta em mim a ciência de que, de certa forma, o que se apresenta em um trabalho como este é, por fim, a nossa interpretação do universo do outro, mostrando “a lógica das formas de expressão

⁵ MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*, 1974, p. 129

⁶ MALINOWSKI, Bronislaw. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, 1978, p. 33-34

deles, com nossa fraseologia”, capturando “ ‘seus’ pontos de vista em ‘nosso’ vocabulário”⁷, fazendo uma espécie de ‘**tradução**’ da *tradição*, uma espécie de ‘tradução’ do universo estudado ao universo acadêmico, procurando estabelecer sempre um diálogo construído por este **encontro** de subjetividades⁸.

A partir destas reflexões resolvi me nortear por um princípio: tentar, ao máximo, não “dar nomes aos ‘bois’ dos outros”, pois percebi em minhas observações no campo que existem termos freqüentemente usados no cotidiano das *brincadeiras* que, quando vão para a academia, se **esvaziam** do significado para o qual são realmente empregados. Por isto, fiz a opção – antropológica – de, na medida do possível, utilizar palavras do **contexto** do universo estudado, ao invés de adaptá-las a nosso universo. Acho importante fazer esta ressalva porque é ainda comum encontrar estudiosos que usam termos mais conhecidos pela academia para poder explicar um universo que, na grande maioria das vezes, tem em seu próprio vocabulário palavras que o expliquem melhor. Acredito que o movimento da **ética** pede gestos de **entendimento** e explicação muito mais do que de adaptação e desapropriação.

Neste sentido, fiz a escolha de utilizar termos como *Figura*, *Brincador* ou *Folgação*, *Brincadeira*, *Folguedo* ou *Brinquedo* ao invés de *Personagem*⁹, *Brincante*, *Teatro Folclórico*¹⁰ ou *Dança Dramática*¹¹. Explico, assim, no capítulo um, cada uma destas denominações, além de tratar da opção pela categoria ‘tradição’ ao invés de ‘cultura popular’ e de fazer um diálogo com a produção acadêmica sobre o tema.

⁷ GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*, 2000, p.20

⁸ GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*, 1989.

⁹ usado pela maioria dos autores que escreveram sobre o tema, dentre os quais Mário de Andrade, em *Danças Dramáticas do Brasil*, 1982; Hermilo Borba Filho em *Apresentação do Bumba-Meu-Boi*, 1967 e Marco Camarotti, *Resistência e Voz: o teatro do povo do Nordeste*, para falar da Figura.

¹⁰ CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: o teatro do povo do Nordeste*, 2001.

¹¹ ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*, 1982. Tomo I.

Foi sobre o caminho percorrido pela memória nos *brincadores* de Cavalo Marinho que eu me debrucei. Foi com os olhos voltados para a fronteira tão **tênue** entre a *brincadeira* e a realidade¹², que me fiz algumas perguntas: o Cavalo Marinho retrata a realidade ou demonstra o vislumbre de uma outra realidade que não se vive? O Cavalo Marinho critica a realidade ou se conforma dentro dela? O Cavalo Marinho seria a explicitação simbólica do real, os *folgazões* representariam simbolicamente, através da *brincadeira*, o real oculto? Até que ponto a ‘farsa’ confirma ou subverte a realidade? Eles fazem relação entre o que vivem e o que representam: as relações de opressão (entre dominante e dominado), as relações interétnicas (entre brancos, negros e índios)?

Fiz estes questionamentos porque senti **espaços** vazios nos trabalhos que havia lido sobre o tema quanto ao tratamento desta relação (entre *brincadeira* e realidade) e, principalmente, quanto à **origem** da *brincadeira* tão enfocada pela mídia como portuguesa, ibérica. Refleti: porque um *folgado* de origem portuguesa contaria a história de negros que desobedecem a seu senhor e porque as pessoas que o praticam são, em sua grande maioria, negros? O que isto pode me **dizer** sobre a *brincadeira*?

Levantei, assim, a hipótese de que o Cavalo Marinho poderia não ser de origem portuguesa, como eu havia lido e como sempre foi divulgado. O campo me mostrou que existem diversos ‘**mitos fundadores**’ do *brinquedo*, entre os quais, está também o da origem portuguesa, que, apesar de ser o mais divulgado e aceito pelos intelectuais, não é o mais difundido entre os *brincadores*. Trato deste tema no capítulo dois, onde explico o que é o Cavalo Marinho, abordo sua relação com o Bumba-Meu-Boi e falo, ainda, da região estudada.

¹² nesta dissertação *realidade* é a vida cotidiana das pessoas que fazem a *brincadeira*, é seu dia-a-dia, em casa, no trabalho e, claro, na *brincadeira*. O real é entendido aqui como uma construção e como algo que dá suporte ao que ‘não é real’. Desenvolverei mais esta discussão no capítulo três.

No capítulo três, trato da **relação** entre a *brincadeira* e a realidade através da *figura* e do figureiro, tomando o exemplo de três *folgazões* e três figuras que eles apresentam. Este capítulo é um ‘**desenho**’ sobre a relação entre a vida real e a vida ‘brincada’. A minha outra hipótese era que os *brincadores* poderiam fazer a **ligação** entre realidade e *brincadeira*. Esta hipótese foi confirmada porque eles sempre relacionam as duas e porque em suas falas e ações percebe-se nitidamente que elas se **interpenetram**. No entanto, o fato de relacionar as duas não significa se ‘revoltar’ contra seu padrão ou contra os dominantes. A relação que eles fazem entre as duas é muito mais de que a *brincadeira* **retrata** a realidade do que é fonte de conscientização.

* O campo

Então, para realizar meu trabalho e conseguir reunir **elementos** relacionais entre a realidade e a *brincadeira*, escolhi um grupo para acompanhar de perto, o *Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado*; o critério utilizado para a escolha do grupo foi a localização (queria um grupo do interior do estado, que não estivesse na mídia) e a facilidade de acesso e **abertura** deles para este tipo de pesquisa. Com este grupo passei a maior parte do tempo: assisti a todas as suas apresentações entre os meses de janeiro e julho de 2002¹³, e às que pude ir esparsamente até janeiro de 2003; fiz observação direta de três famílias envolvidas com o grupo em dias de *brincadeira* e em dias ‘comuns’, dormindo, comendo, enfim, **vivendo** com eles no seu dia-a-dia, além de

¹³geralmente em festas variadas – de padroeiro das cidades do interior, de São João, Natal ou apresentação por contrato. Há alguns anos era bem mais freqüente as *brincadeiras* acontecerem por contrato, qualquer pessoa podia (e pode) contratar um Cavalo Marinho. Geralmente, o dinheiro dividido entre o grupo era tirado da arrecadação do jogo de ‘bozó’(jogo de aposta) e da bebida vendida durante a noite, além da contribuição extra que as ‘*figuras*’ conseguiam pedindo às pessoas que estavam assistindo (esta prática ainda acontece, mas com pequena freqüência).

levantar a **história de vida** de três pessoas de cada uma destas famílias: Mestre Severino Alexandre (conhecido como Bui Alexandre), Aguinaldo (um dos donos do ‘Estrela de Ouro’ e filho do mestre) e Doca Maurício (o Mateus). O critério usado para escolha destas pessoas foi o envolvimento e o ‘**domínio**’ da *brincadeira*; lancei mão, também, de **entrevistas** abertas e fechadas com *brincadores* do *folgado*; tive **conversas** informais com mestres e *folgazões* antigos de Itambé e de Condado, além de pessoas que ‘apenas’ assistiam a *brincadeira* durante festas na cidade.

Além destas atitudes lancei mão também dos seguintes **procedimentos metodológicos**: participar de uma ‘oficina de Cavalo Marinho’, de três dias de duração, com Pedro Salustiano (filho de Mestre Salustiano), em setembro de 2001; acompanhá-lo em uma das aulas do curso de ‘dança popular’ que ministrou durante seis meses em Paratibe (município de Paulista, Região Metropolitana do Recife) pela ‘Capacitação Solidária’¹⁴; **observar** o *Encontro de Cavalos Marinhos* nos Natais de 2001 e de 2002, na Cidade Tabajara; **assistir** a algumas apresentações de outros grupos, como o Cavalo Marinho Boi Pintado de Aliança, o Cavalo Marinho Boi Matuto de Tabajara, o Cavalo Marinho de Itambé (mestrado por Duda Bilau), o Cavalo Marinho de Mestre Inácio de Camutanga, o Cavalo Marinho Prata Dourada de Manoel Irineu de Nazaré da Mata, o Cavalo Marinho de Bui Roque de Itaquitinga.

As observações e contatos com pessoas de outros grupos permitiram a **comparação** entre as *brincadeiras* e os ‘mitos fundadores’ que as regem. O objetivo destes procedimentos foi saber sobre as histórias de vida deles, sobre a **história** do Cavalo Marinho e a relação entre as duas.

¹⁴ projeto do Governo Federal



Boi

João João

Capítulo Um: "Não dar nomes aos 'bois' dos outros..."

1. Porque sim *Figura, Brincador* ou *Folgazão, Brincadeira, Folgado* ou *Brinquedo* e não *Personagem, Brincante, Teatro Folclórico* ou *Dança Dramática*
2. Porque sim *Tradição* e não *Cultura Popular*
3. Conversa com a produção acadêmica sobre Cavalo Marinho

Brincante!

Brincante?

Muito antes de existir,

De inventarem este montante

Já existia quem hoje chamam de

Brincante

Antes do antes...

Ante esta variante

Você me diga:

O que é, quem é

Brincante?

Pense um instante,

Pense a todo instante.

Helena

1. Porque sim *Figura, Brincador* ou *Folgazão, Brincadeira, Folgado* ou *Brinquedo* e não *Personagem, Brincante, Teatro Folclórico* ou *Dança Dramática*

Como expliquei na introdução, fiz a opção de trabalhar neste escrito com categorias que sejam, de preferência e, na medida do possível, as usadas no próprio universo observado pelas pessoas de lá, ao invés de termos acadêmicos desvinculados e alheios ao contexto. Vamos a elas.

Figuras são os diversos tipos existentes na *brincadeira*. São seres de natureza diversa, que podem extrapolar ou não o mundo visível, mas que de qualquer forma estão inseridos no mundo vivente. Alguns autores como Borba Filho¹⁵ e Edval Marinho¹⁶, dividem-nas em três categorias: humanas, fantásticas (ou sobrenaturais) e animais. A maioria dos *brincadores* de Cavalo Marinho faz uma estimativa de que existem cerca de setenta *figuras* (alguns dizem setenta e duas, outros setenta e seis), que, no entanto, nunca são colocadas todas em uma noite só, além do fato de que muitas delas estão guardadas apenas na memória dos mais antigos, enquanto outras já se perderam totalmente da memória coletiva. Elas representam pessoas, animais e seres na *brincadeira* que fazem parte do mundo ‘real’, que não somente pertencem ao cotidiano destas pessoas como também pertencem a seu universo simbólico. Através delas pode-se captar um pouco da sociedade na qual vive quem as apresenta, os *folgazões* ou *brincadores*.

Optei por usar as categorias *folgazão* ou *brincador* por serem denominações usadas por eles, ao invés de *brincante* que é muito popularizado entre os estudantes

¹⁵ BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos Populares do Nordeste*, 1966

¹⁶ ARAÚJO, Edval Marinho de. *O Folgado Popular como Veículo de Comunicação Rural: estudo de um grupo de Cavalo-Marinho*, 1984.

universitários e pessoas do meio acadêmico em geral, além de ser predominantemente usado pela mídia, porém é totalmente desprovido de significado no universo das *brincadeiras* em geral¹⁷. Não estou apenas questionando o uso de termos ‘importados’ da academia para as *brincadeiras*, pois *folguedo* e *folgazão* acredita-se que também são influências externas. Mesmo que sejam¹⁸, a dinâmica da tradição proporciona a troca: estas duas últimas categorias que hoje fazem parte do universo das *brincadeiras* foram ‘elaboradas’ (pelo menos o seu significado teórico) oficialmente pela Comissão Nacional de Folclore, no ano de 1953, procurando englobar “todo fato folclórico, como imbuído da idéia do folgar”¹⁹. O questionamento feito é mais no sentido de realmente não usar termos que eles não usam em detrimento dos que eles usam, de fato, nas *brincadeiras*.

As *brincadeiras* são algo muito sério. Mas, são também divertimento. São expressões de impressionante complexidade, que, comumente, trazem em si uma dialogia entre seriedade e comicidade, entre o presente e o que passou, contando histórias situadas num tempo remoto dialogando com temas atuais e mostrando situações do cotidiano dos lugares onde elas acontecem. Desta forma elas constroem também uma ponte estreita entre o lado do imaginário onde ela está situada e o lado do real, onde se situam os que dela participam. Fazendo uma análise relacional, a

¹⁷ Digo em geral, porque no Cavalo Marinho Boi Matuto de Mestre Salustiano já é um termo conhecido e, às vezes, usado por eles. Vale ressaltar que Pedro Salustiano, um dos filhos do mestre, dança com Antônio Carlos Nóbrega, artista pernambucano radicado em São Paulo, que tem um grupo que trabalha na perspectiva de unir arte ‘erudita’ e ‘popular’ e que é chamado ‘*Brincante*’.

¹⁸ Folguedo é uma palavra usada há séculos, pois em sua obra *Cultura e Opulência no Brasil*, de 1711, Antonil já a usava.

¹⁹ Roberto Benjamin apud ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!”: *A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho*, 2002, p. 35

brincadeira é também, sem dúvida alguma, a *realidade* dos *brincadores*. Ela está na “fronteira entre a vida e a arte”²⁰ porque possibilita o trânsito entre as duas expressando uma visão de mundo e até contando uma outra história que não é a dos livros nos quais aprendemos desde muito pequenos.

São diversas as *brincadeiras*, *brinquedos* ou *folgedos* existentes no Brasil. Em Pernambuco, poderia citar uma dezena, tais como os dois tipos de maracatu (Maracatu Nação ou de Baque Virado, Maracatu Rural ou de Baque Solto), a ciranda, o côco, o mamulengo ou babau²¹, o pastoril, o caboclinho, a La Ursa, o fandango, o Bumba-meu-boi... Algumas bem vivas, outras percorrendo caminhos de difícil permanência, outras presentes apenas na memória dos mais velhos.

Estando na situação que estejam são bens culturais²² por que são referência de e para uma comunidade, de e para um lugar, por manifestar as opiniões e vontades próprias das pessoas daquele lugar. Elas têm valor pelo que significam para aquele e naquele lugar.

Dança Dramática foi uma expressão usada por Mário de Andrade²³ para falar das *brincadeiras*, reunindo sob aquele nome genérico todos os bailados que comportassem em sua estrutura música, dança e ação dramática.

Já o conceito de *teatro folclórico* utilizado por Camarotti²⁴, expressa muito mais a idéia de que este está situado em um lugar entre o teatro e o ritual. É um

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 1987, p. 6

²¹ Babau é o nome também de uma figura do Cavalo Marinho que usa uma carcaça de cavalo e come tudo o que encontra pela frente.

²² conceito utilizado por Cecília Londres no texto “Referências Culturais: base para novas políticas de Patrimônio” in: *O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*, 2000, p. 60

²³ ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*, 1982. Tomo I.

²⁴ CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: o teatro do povo do Nordeste*, 2001.

argumento interessante, mas que por comportar a palavra ‘folclórico’ (um conceito desgastado como lembra o próprio autor), acaba por tornar a compreensão ambígua, confusa. Apesar disso, o autor traz à tona uma discussão muito frutífera para refletir sobre o conceito, levantando a diferenciação estabelecida por Roger D. Abrahams²⁵ entre o que seria teatro popular, folclórico e sofisticado.

O teatro sofisticado seria, assim, aquele que acontece num edifício teatral e é feito profissionalmente; o teatro folclórico seria o que “é transmitido tradicionalmente e produzido por e para pequenos grupos de pessoas que pertencem à mesma comunidade, seja ela rural ou urbana (...), em geral ele é feito no chão, ao ar livre, ou numa sala simples”²⁶ e é “repleto de improvisação e humor”²⁷; o teatro popular seria, segundo o autor, qualquer tipo de manifestação teatral que surja do teatro folclórico, mas onde os atores são profissionais e a platéia é mista, ou seja, composta por pessoas não só da comunidade, mas também vindas de outros lugares. Ele faz também a observação de que a expressão teatro do povo (contida no título de seu livro), em nosso contexto latino poderia ser usada como possível substituta de teatro folclórico, no entanto mesmo trazendo esta ressalva, o autor continua usando-a.

Se pensarmos sob esta ótica conceitual, levando em conta o processo de mercantilização que vem acontecendo nos últimos anos (talvez na última década) com os grupos de Cavalo Marinho de Pernambuco (acredito que com as *brincadeiras* em geral), não seria difícil concluir que a tendência à profissionalização é o que os aguarda em um futuro próximo. De acordo com a visão de Camarotti, eles sairiam, então, da posição do que ele denomina de teatro folclórico e passariam a ocupar

²⁵ CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: o teatro do povo do Nordeste*, 2001, p.53

²⁶ Ibid., p.56

²⁷ Ibid., p.56

o conceito de teatro popular. Pensando desta maneira, teríamos na situação atual, uma divisão entre os grupos do interior do estado e o de Mestre Salustiano, situado na Região Metropolitana do Recife; onde a primeira categoria estaria enquadrada no que Camarotti denomina teatro folclórico (embora já estaria num estágio intermediário entre os dois conceitos, pois também faz apresentações fora de sua comunidade, mas não sobrevive disso) e o grupo de Mestre Salustiano já estaria definitivamente encaixado na classificação de teatro popular, pois é um grupo profissional e que apresenta seus espetáculos em qualquer lugar e para um público numeroso e que não pertence à sua comunidade. No terceiro capítulo faço uma breve comparação entre o Cavalo Marinho do interior e o da capital através da figura do Caboclo de Aruba, colocada por Mestre Biu Alexandre e por Pedro Salustiano.

2. Porque sim *Tradição* e não *Cultura Popular*

Voltando às categorias que optei usar nesta dissertação, fiz ainda uma outra opção teórica que consiste em trabalhar com o conceito de *Tradição* ao invés de *Cultura Popular*.

Cultura Popular é uma categoria muito discutida e problematizada pela academia há vários anos e existem diversos autores que refletem sobre ela em suas obras. Fiz a escolha de dialogar com dois intelectuais que considero imprescindíveis para esta discussão pela seriedade, compromisso e, sobretudo, inovação que empregam no tratamento do tema. Nestor Garcia Canclini prefere o uso do termo no plural:

culturas populares, por considerar que são várias essas culturas. É muito boa a reflexão que ele faz destas *tradições* inseridas na realidade capitalista:

*As culturas populares (...) se constituem por um processo de apropriação dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte de seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida.*²⁸

O conceito de *culturas populares* com o qual trabalha é, antes de tudo, direcionado pelo seu conceito de *povo* que “produz no trabalho e na vida formas específicas de representação, reprodução e reelaboração simbólica”²⁹. O *povo*, para ele assim como para Marilena Chaui³⁰, não é portador de uma “pureza” e inocência quase intocada que durante muito tempo foi idealizada por grande parte dos folcloristas, passando uma noção romântica deste. Não é tão pouco percebido como provido de uma resistência e consciência incomum da opressão por ele sofrida, outra visão romântica. Nas duas situações – de inocência ou de resistência – o *povo* seria colocado numa posição de impotente (mesmo quando consciente) e, portanto, necessitado de ajuda ‘externa’, de tutela. Tanto em um como em outro autor, o *povo* pode assimilar e/ou reproduzir valores das classes dominantes da mesma forma que pode expressar consciência.

²⁸ CANCLINI, Nestor Garcia. *As Culturas Populares no Capitalismo*, 1983, p. 42

²⁹ Ibid., p. 43

³⁰ CHAUI, Marilena. *Cultura e Democracia*, 2000.

Chauí, prefere a expressão ‘cultura do povo’ em substituição a cultura popular, por analisar que “não é porque algo *está* no povo que *é* do povo”³¹ (grifo da autora). Na noção de cultura popular tudo o que é encontrado no *povo*, segundo ela, é considerado como tal. Mas, de fato, nem toda forma de expressão encontrada no *povo* ‘pertence’ a ele, pode ser resultado de interesses da elite, da cultura de massa, etc. A autora entende como *povo* as classes dominadas e como elite as dominadoras (ou dominantes). Assim, o termo popular seria ambíguo, pois teria como objetivo uniformizar o que é do *povo*, generalizar, homogeneizar e descaracterizar as especificidades de cada uma das ‘culturas dos povos’. Enquanto que o ‘do povo’ daria mais espaço para as várias formas de manifestação da cultura (das culturas) do *povo* (dos povos).

Apesar de concordar em algumas questões conceituais levantadas pelos dois autores, como por exemplo, em relação tanto ao plural de *culturas populares* (por que são várias) usado por Canclini, quanto ao *do povo* utilizado por Chauí, continuo achando o conceito problemático, pois contém a idéia de *povo* e, afinal, quem seria esse *povo*?! Acredito que *povo* é ainda uma categoria confusa na academia porque traz a idéia implícita de classe social economicamente desfavorecida. E nem sempre quem se encontra na condição de dominado economicamente é *povo*, assim como alguém que tem um poder aquisitivo maior (por ter ‘subido na vida’, como se diz) pode continuar pertencendo ao *povo*. Segundo Mestre Maureliano³² o que define o *povo* é a *tradição*:

³¹ Ibid., 2000, p. 43

³² mestre de bateria; foi um dos fundadores do Daruê Malungo que é um grupo de educação e cultura daqui de Pernambuco, do Bairro de Chão de Estrelas, em Recife; foi um dos fundadores do Lamento Negro, bloco afro de Peixinhos, bairro de Olinda; é artesão; fabrica instrumentos musicais de vários bens culturais do estado (como bombos para muitos grupos de Maracatu Nação); é capoeira; pintor; escultor; serralheiro; carpinteiro; alfaiate; cozinheiro; pedreiro; eletricista; encanador; compositor; poeta; escritor; músico e percussionista.

*O que vai definir a posição dele (de uma pessoa do povo) não é o local que ele está morando e sim o costume e a tradição. Porque às vezes ele mora aqui (na periferia), mas tem o costume e a tradição que está aqui (nos bairros de classe média) então ele é e não é, porque ele mora lá mas não é da periferia.*³³

Entendendo também desta forma, compreendo que a sociedade na qual vivemos é constituída por diversas sociedades. A *tradição* pode traçar claramente as fronteiras entre estas sociedades ou mesmo expor a sutileza existente entre elas. Tratarei melhor sobre estas fronteiras no terceiro capítulo.

Desejo ser movida, assim, neste escrito por um conceito de *tradição* enquanto algo dinâmico e não inerte. Infelizmente, perdura ainda a idéia de que *tradição* é algo parado no tempo e no espaço, intocável. Diz um provérbio yorubá: “mesmo quando não sabemos bem para onde vamos, sempre nos lembramos de onde viemos”³⁴. Este tempo-espaço, espaço-tempo de onde viemos situa-se, obviamente, no passado, no entanto isto não significa que a *tradição* esteja apenas lá. Ela está aqui por que permanece viva, e continua viva por ainda fazer sentido. É ***tradição*** exatamente porque existe um motivo profundo de ter permanecido ao longo do tempo e de ter se transformado no que é hoje.

³³ Debate sobre o Movimento Manguê (movimento artístico-musical surgido em Pernambuco entre o final da década de 1980 e o início dos anos 90, que teve como principal responsável por sua divulgação Chico Science), ocorrido em 30 de maio de 2001 no auditório do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE, promovido pela professora Maria Aparecida Lopes Nogueira como atividade da Disciplina Cultura Popular. Para compor a mesa do debate foram convidados Mestre Maureliano e Paula Lira (mestre em Antropologia pelo mesmo programa, com dissertação defendida sobre o movimento)

³⁴ encarte da exposição ‘A Rota da Arte Sobre a Rota dos Escravos: França-África-Caribe-Brasil’, realizada em São Paulo de 25/02 a 23/03 de 1997.

É comum encontrar *folgazões* antigos ou mestres que se reportem ao passado das *brincadeiras* como o tempo em que as coisas aconteciam de maneira “correta”, como o tempo ideal. Mas, é comum também perceber em suas falas a consciência de que “as coisas mudam” e “hoje não pode ser como era antes”, por que “ontem foi ontem e hoje é hoje”. É uma visão de quem tem elementos para comparar o ‘ontem’ com o ‘hoje’. Esta comparação talvez venha carregada de nostalgia dos ‘velhos tempos’, de tempos de juventude. Contudo, é uma posição que se diferencia bastante da visão de muitos estudiosos do assunto que se posicionam como tutores, protetores da *tradição*, por entenderem-na como algo fixo, estático, quase necessitada de ser guardada em uma redoma.

Para simbolizar a presença da *tradição* hoje, selecionei dois pássaros de duas culturas tradicionais: o Sankofa, do povo Akan, situado em Gana, na África e o Cuca Wimari, do Mito Huicol, do oeste mexicano.



Sankofa³⁵

³⁵ imagem obtida no endereço eletrônico: www.marshall.edu/akanart/sankofa

O Sankofa é um ideograma que “pertence a um conjunto de símbolos gráficos chamados *adinkra*³⁶, de origem akan”³⁷. Tem várias imagens como símbolo, esta apresentada na página anterior é um pássaro que se volta para a própria calda. Ele pega no passado o que lhe é útil e necessário no presente. Existem várias versões de um provérbio relacionado com o Sankofa: “não é um tabu voltar para procurar algo se você o esqueceu”³⁸ ou “não é proibido voltar para pegar alguma coisa se você a perdeu” ou “nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou para trás” ou “retorne e apanhe isto”. Em todas, é intrínseca a idéia de que o passado não é morto, nem inacessível. Ele está em seu lugar e nós podemos ir buscar lá o que nos serve hoje. Ele é permanente e também se ressignifica através do presente.

O passado pode ser transformado pelo presente, através dos mitos, das histórias. Não é que os fatos que aconteceram deixarão de ser da forma que existiram, mas podem passar a existir **também** de outra maneira, nova, recente, através do entendimento e dos significados atribuídos por quem vive hoje e faz parte daquela tradição (passada) viva nesta tradição (presente). Aquela e esta *tradições* são duas e, ao mesmo tempo, uma só. O que existe hoje não é mais o que existiu ontem, no entanto, o que é hoje só é desta forma atual porque ontem foi daquele jeito que foi. Se no passado tivesse sido de outra forma, hoje também não seria do jeito que é. A *tradição* alimenta a própria *tradição*: esta é sua dinâmica.

³⁶ “sistema de símbolos e conceitos transmitidos pela tradição akan”, que se “expressa tanto nos ideogramas como em objetos” tais quais os pesos de ouro ou os bastões. Referência colhida no texto: *Sankofa e as matrizes da cultura brasileira – bases para uma pedagogia eficaz* de Elisa Larkin Nascimento, elaborado como apoio para a oficina ‘Relações raciais no Brasil: por uma pedagogia reversiva’ no V Congresso Afro-Brasileiro (UFBA, Salvador, 17-21 de agosto de 1997)

³⁷ tradição situada em Gana, África. Ibid., p.3

³⁸ “Se wo were fi na wo Sankofa a Yenkyi”, no original

Se considerarmos a *tradição* como este espaço de retroalimentação, poderemos percebê-la como um ‘baú de possibilidades’, portador de elementos dinamizadores da vida cultural e compreender que o ser humano não vive sem ela, porque o que somos é o que foram nossos ancestrais. Entendendo desta forma, é claro que a *tradição* não está apenas no passado. Ela está e é no presente. Ela “se insere em uma história onde o passado se prolonga no presente, onde o presente chama o passado”³⁹. A memória, logo, tem aí um papel essencial. Através dela podemos nos reportar ao passado e encontrar nele um “meio de reelaboração do presente”⁴⁰.

Por isto, o outro pássaro que escolhi como símbolo para este conceito de *tradição* é o Cuca Wimari, que “carrega as memórias do passado para o presente”⁴¹.



Cuca Wimari⁴²

³⁹ BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*, 1997, p. 93

⁴⁰ CHAUÍ, Marilena de Sousa. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, 1989, p. 158

⁴¹ BOWKER, John. *Para entender as religiões*, 1997, p.138

⁴² “jovem garota das contas”. Ibid., p.138

A memória é necessária para que a *tradição* permaneça viva, conseqüentemente o que se refere a uma, se refere à outra. O Cuca Wimari pertence a um conjunto de imagens que contam o mito Huicol⁴³, de criação do mundo. Simboliza a memória coletiva, a memória ancestral e serve como transporte do passado para o presente (assim como o Sankofa), ele mantém o percurso da memória sempre aberto, mantém o caminho sempre livre e em movimento. A memória é uma forma de dar espaço à persistência de valores importantes para a manutenção de uma cultura, de uma etnia, de um povo, de uma *tradição*, por isto mesmo ela é seletiva⁴⁴. Ela só dá permissão de permanência àquilo que terá utilidade no presente. Sua singularidade encontra-se aí: o que lhe é útil e necessário pode ser algo que, aparentemente, lhe será prejudicial, pois a *tradição* perpetuada pela memória “consegue nutrir-se do imprevisto e da novidade (...) e não se dissocia daquilo que lhe é contrário”⁴⁵.

A *tradição*, como já foi comentado e como a entendo, é sempre ressignificada através do tempo e do espaço. Ela muda conforme as necessidades e possibilidades do período e lugar em que se situa, não é “um Dom ou um fardo, ela tem de ser recriada, conquistada”⁴⁶, ser revista, revisitada periodicamente e repensada. Hobsbawm traz a discussão sobre a “invenção das tradições”, muito boa para pensar:

as tradições ‘inventadas’ caracterizam-se por estabelecer com ele (o passado histórico) uma continuidade bastante artificial (...), são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a

⁴³ oeste mexicano

⁴⁴ ZUNTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*, 1997.

⁴⁵ BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*, 1997, p. 94

⁴⁶ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Atlas literaturas*, 1998, p. 31.

*situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória*⁴⁷

Neste sentido, toda *tradição* poderia ser ‘inventada’ por que se reestrutura sempre e tem a repetição como característica inerente. Contudo, o autor distingue-a de costume e é nesta distinção que encontramos o lugar das ‘tradições inventadas’ e o lugar das *tradições enraizadas*. O costume, na definição de Hobsbawm, teria a “dupla função de motor e volante”⁴⁸, sendo mais adaptável às inovações enquanto que a *tradição* (inclusive a ‘inventada’) teria como característica marcante a invariabilidade.

O meu entendimento em relação a esta diferenciação estabelecida pelo historiador é o seguinte: costume, tal como ele coloca, seria também uma ‘tradição inventada’, porém baseada em outra *tradição*, enraizada. Trago este termo com a definição de algo que existe e perdura porque a motivação para que permaneça data a tempos imemoriais e surge, talvez, de uma necessidade quase vital para quem pertence a ela, à *tradição enraizada*. No entanto, só porque algo se mantém durante o percurso do tempo, não quer dizer que não se modifique, que não haja variação ou variáveis. Quando os elementos constituintes da *tradição enraizada* perdem sentido, a invenção que brotou dela morre. Como uma árvore, se sua raiz seca, seus frutos apodrecem e ela morre.....acredito que suas sementes, porém, se espalharam e irão gerar novas árvores, talvez da mesma espécie, talvez já hibridizadas pela própria ação da natureza, dos pássaros. Não importa. Importa ter certeza de que a renovação faz parte da *tradição*.

⁴⁷ HOBBSAWM, Eric. *A Invenção das Tradições*, 1997, p. 10

⁴⁸ Ibid.

3. Conversa com a produção acadêmica sobre Cavalo Marinho

O Cavalo Marinho já foi tema de alguns trabalhos acadêmicos, não muito expressivos em quantidade, mas bastante interessantes pela variedade das abordagens feitas.

O trabalho de Edval Marinho (1984) é referência para o estudo sobre o tema, pois é um dos primeiros de que se tem registro. A dissertação de mestrado em Administração Rural *O Folgado Popular como veículo de comunicação rural: estudo de um grupo de Cavalo-Marinho* trata da relação entre a vida e a *brincadeira* a partir da observação do grupo de Ferreiros (Zona da Mata Norte de Pernambuco). O tratamento dado a esta relação é, no entanto, superficial e deixa transparecer muito mais o que o autor gostaria que a *brincadeira* fosse do que ela realmente é.

Marinho trata o *folgado* como uma crítica às relações sociais existentes na região. Questão levantada também nesta dissertação. Contudo, seu trabalho é pouco fundamentado na visão dos que fazem o Cavalo Marinho, neste sentido é que coloco a análise que ele fez como superficial, pois não expressa de maneira explícita a fala dos *brincadores*. Como diz Acselrad se referindo ao mesmo trabalho: “a transcrição de diálogos da brincadeira na sua íntegra não contribui necessariamente para que a voz dos sujeitos seja escutada”⁴⁹. A dissertação de Edval Marinho, carece, assim, de uma construção do universo estudado a partir de quem foi estudado.

⁴⁹ ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!”: *A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho*, 2002, p. 23

Dois anos depois, Márcia Menezes apresentou uma monografia de Especialização em Artes Cênicas em que estudou a *figura* do Valente. É um trabalho sucinto, que faz uma pequena análise das relações entre homens e mulheres a partir desta *figura* no Cavalo Marinho. Acho importante registrar que o Valente, Valentão, Barbaça, Tutunqué⁵⁰ (ou as variáveis Tuntunqué, Tintinqué e Tirtinqué) - estes são seus vários nomes - é também uma *figura* do Bumba-Meu-Boi. Tratarei, no próximo capítulo, da relação entre estas duas *brincadeiras*.

A autora analisa o contexto dramatizado como expressão de um comportamento repressivo e machista legitimado pela força, onde a mulher é submissa e passiva. A proposta do trabalho é interessante, mas exigiria maior aprofundamento, resultando, deste modo, em uma análise pouco convincente do ponto de vista das interpretações demonstradas. Pelo fato de ser uma monografia e, portanto mais simples que uma dissertação, digamos que apenas ‘deixou o gostinho na boca’ para que o tema fosse desenvolvido posteriormente com mais profundidade.

Para o meu trabalho em especial esta monografia foi de grande utilidade, pois o estudo que Menezes realizou foi do mesmo grupo que eu, o Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado, quando era seu Antônio Teles (rabequista desde aquela época⁵¹) quem colocava o Valentão (atualmente é seu Biu Alexandre). Através deste trabalho pude ter uma visão retrospectiva do grupo e comparar informações dadas por eles sobre o período com os dados apresentados na monografia.

⁵⁰ “senhor poderoso e insolente”; palavra que, provavelmente, resulta da junção do quimbundo ‘tutu’, “maioral, manda-chuva, indivíduo valente, brigão, severo” com o quicongo ‘nke’, pequeno. LOPES, Nei, *Dicionário Banto do Brasil*, s.d.

⁵¹ Márcia Menezes diz que ele deixava a rabeça no momento de botar esta figura e depois retornava ao banco.

Em 1994 (dez anos depois da dissertação de Edval Marinho), John Murphy traz, em *Performing a moral vision: an ethnography of Cavalo Marinho, a Brazilian musical drama*⁵² uma análise mais aprofundada da *brincadeira*. Apresentando um histórico da região, o autor constrói um panorama do lugar onde acontece a relação entre vida e *brinquedo*: as condições sócio-econômicas, religiosas, de trabalho, de escolaridade e das relações entre patrões e empregados. O desenho que faz da região nos situa nas mudanças da *tradição* do Cavalo Marinho. Importante ressaltar aqui que Murphy conheceu Mestre Batista (hoje já falecido), um dos mestres mais referendados atualmente por outros mestres: seu Cavalo Marinho influenciou a prática de vários grupos da região, tais quais o de Biu Roque⁵³ e o de Biu Alexandre (grupo que estudei).

O enfoque dado pelo autor é de que a *brincadeira* é expressão da visão moral dos *brincadores*, que criticam os maus patrões mas respeitam os ‘bons’. Esta moral identificada por Murphy como presente no *folgado* articulava sátira, devoção religiosa (do catolicismo popular, que une a crença em Jesus Cristo ressurrecto e em entidades espirituais) e produção artística. As transformações apontadas se devem, segundo o autor, ao processo de substituição do sistema de engenho pelo de usina, trazendo como consequência a desestruturação social de muitos grupos e levando o *brincar* por paixão a ser gradativamente transformado em negócio. A análise que Murphy faz é rica porque trabalha o conteúdo musical e do enredo do Cavalo Marinho, inserindo-o no universo que abarca outras *tradições* da região, possibilitando visualizar a interligação entre elas. Ele categoriza as diversas *brincadeiras* como ‘performances’ rurais ou urbanas

⁵² tese de doutorado em Etnomusicologia, consultada em cd-room

⁵³ da cidade de Itaquitinga; grupo estudado por Maria Acselrad

diferenciando-as de acordo com sua estrutura, com a natureza das ‘piadas’⁵⁴ apresentadas e com a relação entre elas e o público (sobre esta relação falarei no capítulo três).

Como parte da produção acadêmica sobre o tema encontram-se também duas dissertações sobre o Cavalo Marinho da Paraíba, ambas sobre o grupo de Várzea Nova. Werber Moreno, em *O Cavalo-Marinho de Várzea Nova (um grupo de dança dramática em seu contexto sócio cultural)*⁵⁵, trata da *brincadeira* inserida no universo em que é produzida. O autor demonstra a influência do meio sócio-cultural sobre o *folgado* e sobre as pessoas que o praticam. Neste trabalho Moreno faz uma descrição da *brincadeira*, possibilitando a percepção das semelhanças e diferenças entre o Cavalo Marinho de Pernambuco e o da Paraíba. Além disso, ele traça um perfil histórico-geográfico do município de Santa Rita, local onde está situado o povoado de Várzea Nova, contextualizando o *brinquedo* e, por fim, demonstra as etapas de aprendizagem da *brincadeira*, destacando alguns integrantes mais experientes do grupo para servir de exemplo.

Outra dissertação sobre o Cavalo Marinho de Várzea Nova (Paraíba) é a de Josane Santos Moreno, de 1998 no mestrado em Letras, intitulada: *Versos e Espetáculo do Cavalo-Marinho de Várzea Nova*. Percebe-se nitidamente a ligação entre o trabalho de Moreno e o de Santos Moreno, não apenas por se tratar do mesmo grupo pesquisado, mas principalmente - como a própria autora fala na introdução de seu trabalho - porque a pesquisa foi realizada em parceria entre os dois.

⁵⁴ piadas de duplo sentido

⁵⁵ dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, do ano de 1997

O trabalho de Santos Moreno faz um pequeno apanhado das informações bibliográficas sobre Cavalo Marinho, deixa falar a voz dos próprios praticantes do *brinquedo*, traz a descrição de uma noite de *brincadeira*, analisa os versos e diálogos e demonstra a relação entre o sério e o cômico no *folgado*. A autora expõe ainda, de forma bem resumida, sua opção pela categoria ‘cultura popular’ ao invés de *tradição*, entendendo a primeira inserida no contexto em que é produzida e a segunda como obra do passado sobrevivente no presente. Neste trabalho eu faço exatamente a opção oposta, privilegiando o uso de *tradição* ao invés de ‘cultura popular’, como já foi demonstrado no item dois deste capítulo.

Assim como a tese de Murphy também na área da etnomusicologia, foi defendida no ano de 2001 a monografia de especialização *Música e Movimento no Cavalo Marinho de Pernambuco*. Gustavo Vilar Gonçalves trata o *folgado* imbuído de dinamismo, analisando a música como componente fundamental. O autor descreve uma noite de *brincadeira* a fim de contextualizá-la no universo em que ocorre e oferecer um panorama do que acontece no Cavalo Marinho no decorrer da noite. Vilar faz, ainda, uma análise sobre as “mudanças e permanências na *brincadeira*”⁵⁶, comparando algumas práticas do passado com outras de hoje.

O trabalho mais recente sobre Cavalo Marinho de que tenho conhecimento é, assim como este, na área da antropologia. A dissertação “*Viva Pareia!”: a arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho*”⁵⁷ de Maria Acselrad é realmente bela! Além de ser escrita de forma

⁵⁶ título do terceiro capítulo da monografia. GONÇALVES, Gustavo Vilar. *Música e movimento no Cavalo Marinho de Pernambuco*, 2001, p.28.

⁵⁷ defendida em 2002

agradável, trata também de um tema interessante que é o diálogo entre antropologia e arte, através do estudo da *brincadeira*.

A antropóloga analisa no Cavalo Marinho a percepção estética e a relação com o corpo nos *brincadores*, tratando-o como uma experiência construída. Uma das primeiras motivadoras para seu trabalho, a dança é percebida pela autora como canal de comunicação e de entendimento das motivações na *brincadeira*. É através dela que Acselrad dialoga e constrói sua dissertação. Gosto da escolha das categorias feita pela autora porque privilegia termos usados pelos próprios *brincadores*.

Acselrad situa o Cavalo Marinho em seu contexto, facilitando a compreensão do universo em que o *folgado* está inserido, além de trazer uma discussão sobre arte e ‘cultura popular’ boa para pensar as *brincadeiras* em geral. Seu trabalho é, na minha opinião, um dos que melhor conseguiu expressar a voz dos que fazem Cavalo Marinho.

Independente das visões apresentadas pelos autores citados acima, acho imprescindível pontuar a importância de cada um destes estudos por possibilitarem o estabelecimento de um diálogo sobre o Cavalo Marinho e mostrar o leque de possibilidades que as *brincadeiras* oferecem para reflexões acadêmicas e não-acadêmicas. Afinal, “*brincadeira* é coisa séria que não é pra qualquer um; é pra todos nós, mas não pra qualquer um”⁵⁸.

⁵⁸ trecho de poesia minha apresentada no ‘Café com Arte’ – projeto da professora Maria Aparecida Lopes Nogueira que propõe levar a academia para a rua, unindo ciência e arte – de outubro de 2002.



Capítulo Dois: Cavalgando no Cavalo Marinho

1. O universo estudado:

na Zona da Mata não tem mar nem mata...

2. Mitos fundadores:

...mas tem Cavalo Marinho e Capitão-dô-mato

3. Que história conta

Com quem surgiu *o Cavalo Marinho*

Quem faz

4. Bumba-Meu-Boi e Cavalo Marinho

1. O universo estudado:

na Zona da Mata não tem mar nem mata...

Na Zona da Mata Norte de Pernambuco não tem mar. E tem. Mar de cana. Um mar que ‘enche’ quando a cana está grande. Que fala através do vento balançando este tapete de um verde infinito como o oceano. Que ‘esvazia’ quando a cana é cortada. Cana que ocupa o mesmo lugar há séculos, narrando “em voz e silêncio paralelos”⁵⁹ todos os elos e duelos de tantos eles e elas. Cana que recebeu centenas de pessoas em seu solo cansado, enrugado, ensangüentado...

Mas, na Mata Norte ainda tem mata... que dentro do ‘mundaréu’ de cana quase não é nada. Entristece esta ausência do verde-mata, invadido pela onipresença de um verde-cana, monocromático. A mata é tão rala, tão mínima, tão imensamente isolada na paisagem da cana... que não honra mais o nome da região. Lugar onde a vida é penetrada pela cana: o caldo, o açúcar, o mel de engenho (para adoçar uma vida quase sempre amarga de tão difícil); o trabalho (todas as pessoas com as quais conversei

⁵⁹ MELO NETO, João Cabral de. *Poemas pernambucanos*, poesia ‘O Mar e o Canavial’, 1999, p. 79.

durante a pesquisa já trabalharam ou trabalham na ‘palha’⁶⁰); o fogo que, vez por outra, pinta de dourado a paisagem monótona e “aperreia”⁶¹ o dono do canavial, que pensa imediatamente em suas perdas econômicas; a cachaça.

Tão presente no dia-a-dia das pessoas do lugar, a cachaça (também conhecida por ‘cana’) faz parte das *brincadeiras* da região em geral, não só molhando e esquentando a ‘goela’ de muitos homens (e mulheres), deixando-os mais inspirados e alegres como também, lamentavelmente, viciando alguns deles. Pelo desconforto que pode gerar, muitos mestres têm atitudes restritivas (não de proibição ou exclusão total, apenas de controle) em relação ao consumo de álcool durante as *brincadeiras*. Lembrando da presença da ‘cana’ – cachaça – como algo nada incomum na vida da região, recordo-me, conseqüentemente, da *figura* do bêbado no Cavalo Marinho:

aguardente não é água

pra que bebeu

o copo era grande

*pra que encheu*⁶²

A maioria dos habitantes da região da Mata Norte cresceu convivendo com este universo rodeado pela cana, pelos engenhos e usinas, pelos ‘senhores’ e usineiros. Plantando, cortando, amarrando, carregando a cana: mãos calejadas...É difícil encontrar alguma família que, de um modo ou de outro, não tenha envolvimento com a cana.

⁶⁰ Palha da cana; expressão comum para falar do trabalho no canavial.

⁶¹ Modo de dizer ‘preocupa’, ‘agonia’ aqui em Pernambuco

⁶² toada do bêbado cantada pelo banco.

Durante muito tempo, desde o período colonial até metade do século XX, a monocultura da cana-de-açúcar foi a base da economia de Pernambuco⁶³. O trabalho, na época da colônia exercido por mão-de-obra escrava passou a ser executado, após a abolição, por trabalhadores rurais, dentre os quais muitos descendem dos antigos escravos. Edval Marinho dividiu a sociedade da região em dois extratos básicos: os que possuem a terra e os que não possuem a terra.

Os que possuem a terra são os usineiros e os senhores de engenho de outrora – hoje transformados em fornecedores de cana para as usinas – (...) e os que não possuem a terra são os trabalhadores do eito, ou assalariados que podem residir em sítios na própria terra ou nas ‘vilas’⁶⁴

Ele observou a *brincadeira* do Cavalo Marinho como uma representação da relação entre estes dois extratos básicos da sociedade canavieira, onde o Capitão seria o poder local, o dono da terra e os dois negros (‘Mateus’ e ‘Bastião’) representariam os trabalhadores. A sociedade atual ainda continua dividida em dois extratos básicos, no entanto, os usineiros perderam força por conta da crise no setor e da falência de muitas usinas, desta forma a estrutura social poderia ser dividida entre os que têm poder e os que não o possuem. Ter o poder passa pela questão da posse da terra também, mas envolve, com mais intensidade atualmente, o poder político, de prefeitos e vereadores

⁶³ ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!”: *A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho*, 2002, p.15

⁶⁴ ARAÚJO, Edval Marinho de. *O Folgado Popular como Veículo de Comunicação Rural: estudo de um grupo de Cavalo-Marinho*, 1984, p. 29

que se relacionam com *brincadores* através da promoção ou não de políticas públicas de apoio à cultura local.

É inegável a ligação existente entre os senhores de engenho/usineiros e os políticos de outrora com os usineiros falidos e os atuais políticos; na realidade esta observação serve para pontuar uma mudança de enfoque social que, contudo, mostra prevalecer a estrutura de dominantes e dominados. O importante é salientar, neste momento, que existe uma relação estreita entre a história contada pelo *brinquedo* e o cotidiano desta região, por que a Zona da Mata é, inevitavelmente, marcada pela história da colonização e pela exploração da cana:

*Latifúndio, monocultura e trabalho escravo, portanto, foram os alicerces sobre os quais se estruturou o processo de exploração da Zona da Mata Norte pernambucana. Conflitos de interesse entre grandes proprietários, senhores de engenho e usineiros, transformações tecnológicas e o movimento de resistência dos trabalhadores rurais ainda contribuíram para fazer da região palco de sérias disputas políticas.*⁶⁵

A cidade de Condado que se situa nesta região, foi fundada em 1958, distancia-se a setenta e dois quilômetros de Recife e tem mais de vinte mil habitantes⁶⁶. Foi lá onde realizei a maior parte de meu trabalho de campo. Em Condado existem

⁶⁵ ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!”: *A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho*, 2002, p.15

⁶⁶ dados obtidos na página da internet: www.amupe.com.br/municipios/condado.htm

muitos engenhos e alguns acampamentos do Movimento Sem Terra. O Mestre Biu Alexandre já foi morador de engenho e também do acampamento dos ‘sem terra’; na época da pesquisa Doca Maurício (o Mateus) morava em um assentamento relativamente perto da ‘rua’⁶⁷; atualmente ele se mudou para outra ocupação do Movimento, bem mais distante do centro urbano. A base da economia local é a cana, o inhame e outras culturas em forma de ‘roçado’.

2. Mitos fundadores:

...mas tem Cavalo Marinho e Capitão-do-mato

Quando uso a expressão ‘mitos fundadores’ recordo, de imediato, da definição feita por Marilena Chauí em seu livro *Brasil - mito fundador e sociedade autoritária*:

*Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo(...), esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem(...), com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal.*⁶⁸

⁶⁷ denominação comum para a área urbana do município

⁶⁸ CHAUI, Marilena. *Brasil - mito fundador e sociedade autoritária*, 2001, p. 9

O mito, na concepção da autora, compõe, assim, uma narrativa que “é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade”⁶⁹. Ele é um lugar onde se relacionam ordem e desordem, onde dois mundos se encontram, o real e o imaginário, onde é estabelecida a necessidade dos confrontos, mas também do compromisso e da negociação. “Todo mito é uma procura do tempo perdido”⁷⁰, por isto ele está inserido em um tempo “além do tempo”⁷¹. Ele expõe “a ambigüidade do social e o aleatório que o afetam: ele resulta de uma oscilação *necessária* (grifo do autor) entre aliança e enfrentamento”⁷².

O mito precisa ser fundamentado em elementos passíveis não só de compreensão, como também de possibilidade de realização, que permitam a durabilidade e permanência de sua credibilidade. Ele é explicativo, geralmente, e “sua interpretação, inesgotável”⁷³.

Existem alguns mitos sobre a ‘fundação’ do Cavalo Marinho. Josane Moreno⁷⁴ faz a transcrição de um depoimento do Mestre Augusto Herculano⁷⁵, em que este liga a origem do *brinquedo* ao tempo de Jesus e do Rei Herodes. Neste mito os três Reis do Oriente (os Reis Magos) teriam sido forçados por Herodes a inventar uma *brincadeira* que o povo gostasse, para apresentar no dia de seu aniversário (de Herodes) que era exatamente na véspera do ‘dia de reis’⁷⁶, com o intuito de recuperar a popularidade

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*, 1967, p. 236

⁷¹ Ibid., p. 10

⁷² BALANDIER, Georges. *A Desordem – elogio do movimento*, 1997, p. 23

⁷³ Ibid., p. 19

⁷⁴ SANTOS MORENO, Josane Cristina. *Versos e espetáculos do Cavalo Marinho de Várzea Nova*, 1998.

⁷⁵ da Paraíba

⁷⁶ seis de janeiro

que ele havia perdido. Tem a mesma estrutura básica de outros três mitos que identifiquei: dois colhidos em minha pesquisa e outro apresentado por Maria Acselrad⁷⁷ em sua dissertação.

Os mitos que escutei no campo foram contados por quatro pessoas de diferentes idades em momentos distintos: seu Antônio Teles, rabequista, senhor de aproximadamente setenta anos, contou algo muito parecido com a versão relatada pelo Mestre Augusto Herculano, inclusive com os mesmos elementos constituintes: Herodes, o tempo de Jesus e os três Reis Magos. Diferente de Aguinaldo – trinta e seis anos –, Doca Maurício – pouco menos de cinquenta anos – e Mestre Biu Alexandre – sessenta anos – que contaram a mesma história básica em que o Cavalo Marinho teria começado “no tempo que existia nêgo”⁷⁸, nas senzalas dos engenhos; segundo Aguinaldo “o sinhô queria fazer uma festa pra sinhá mulher dele, aí ele pediu pros nêgos inventarem uma brincadeira, aí eles pensaram a semana todinha, quando chegou o sábado eles inventaram o Cavalo Marinho”⁷⁹; Mestre Biu Alexandre fala, ainda, que “o Cavalo Marinho começou na África”. Esta África, na minha análise, não seria apenas o continente geográfico, seria, principalmente, o continente africano simbólico presente aqui no Brasil através dos negros escravizados. Esta África seriam – são – os que foram cativos. Não é só África espaço, mas também África tempo (passado que se faz presente). Temos, na sequência, sua fala sobre a origem do *folgado*:

⁷⁷ ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!”: *A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho*, 2002.

⁷⁸ fala de Doca Maurício, referindo-se aos escravos

⁷⁹ depoimento de Aguinaldo, filho do Mestre Biu Alexandre e um dos donos do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado

então de 1800 para cá é que começou o Cavalo Marinho, você vê: o Capitão é rei, representa ali como rei, não tem rei sem coroa!⁸⁰ É o próprio Capitão, então ele está ali se apresentando como rei por causa da coroa, os galantes é os soldados, para completar tem uma Catirina, o Mateu é o cativeiro, é por aí os escravos; os galantes eram os soldados porque no tempo do rei não andava os soldados né? Então quer dizer que os galantes representa aquele tipo de soldado; o Mateu era os escravos e a Catirina era a negra, era escrava também, era a mulher dos escravos, então quer dizer: era uma mulher só que era de todos, mas é que a gente só apresentava⁸¹ uma. Então bota a Catirina no Cavalo Marinho, então são essas coisas... o galante era o soldado para prender o negro e a gente coloca o soldado para prender o negro mandado por quem?! Pelo rei, que é o Capitão; então tudo quanto é ali, é do Capitão; a ordem saía do Capitão(não saía do rei de lá?!). Então, toda voz que saía do Cavalo Marinho era do Capitão; então é isso: de mais ou menos 1800 pra cá foi que veio nascer Cavalo Marinho, tem Boi de Reis, tem isso e aquilo outro, então o Reisado, o Bumba-meu-Boi, muita coisa o povo fala. Antigamente, a gente começava no último sábado de Santana⁸² e no último sábado de agosto dava um ensaio geral e aí continuava, quando era dia de Reis parava, nem se brincava mais e

⁸⁰ ele faz esta observação da coroa, porque o Capitão entra com uma na cabeça, no momento do Baile, dos galantes

⁸¹ ele fala no passado: “apresentava”, porque está figura não é mais apresentada

⁸² último sábado de julho

hoje é diferente: a gente brinca e não tem essa data porque Cavalo Marinho não tem mais essa história para as pessoas entender, e quando você explica, elas não entendem, não adianta você explicar mais, porque o Cavalo Marinho se apresenta naquela época de reis. O Cavalo Marinho veio da África, o Cavalo Marinho é africano, como o Maracatu que também é africano, tudo veio da África, veio da África com os negros, porque na África só dá negro mesmo, negro chibata, foi de onde veio na época dos Reis. O rei é o capitão e Mateu é o escravo, a Catirina é a mulher do escravo(...). Essa história contando é representando a história entendeu? O Mateus está brincando, tá representando aquela época, então o soldado pergunta: 'por que o senhor mandou me chamar?'-- 'Mandei lhe chamar porque aqui tem dois negros rebeldes que não está deixando o capitão dar o baile na cidade'. Quer dizer que o Mateu está representando o negro de antes, que tava fazendo bagunça.

Maria Acselrad também identificou um mito fundador do *brinquedo* associado às senzalas e aos negros, no qual o Cavalo Marinho:

teria surgido com a intenção de amenizar a vida dos escravos, estabelecer relações mais solidárias entre eles e restituir a dignidade através da recuperação de seus cantos e danças. Tornando-se cada vez mais freqüente, a ponto de realizar-se quase

*todos os sábados, a “confusão” teria chamado tanto a atenção do senhor de engenho que, em represália, ele teria exigido a retirada de algumas figuras e a inclusão de outras, como condição para que a brincadeira pudesse acontecer. Esta explicação justifica a presença de um Capitão, que lembra quem é o verdadeiro dono das terras, e dos Galantes que, para muitos brincadores, representam a família real portuguesa*⁸³

É interessante observar nesta versão, a origem da figura do Capitão que originou o nome da *brincadeira*: alguns *brincadores* dizem que **Cavalo Marinho** é a corruptela de Cavalo do Capitão Marinho – nome do Capitão, associado a um senhor de engenho, um rei ou a um patrão. Mestre Salustiano fala da associação entre o Capitão, que seria um capitão (título militar) da Marinha⁸⁴ e seu cavalo, transporte que era, naquela época, símbolo de poder; daí derivaria o nome ‘Cavalo (do Capitão da) Marinha’ e, conseqüentemente, Cavalo Marinho⁸⁵. De todas as possíveis explicações da atribuição do nome do *brinquedo*, contudo, nenhuma a associa ao animal do mar⁸⁶, por isto uso-o sempre com letra maiúscula e sem hífen.

⁸³ ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!”: *A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho*, 2002, p. 38

⁸⁴ seu traje em alguns grupos lembra também a farda de um oficial da Marinha.

⁸⁵ Programa “O Cavalo Marinho” da Série ‘Raízes Musicais Brasileiras’, vinculado pela Rádio Nederland (emissora internacional da Holanda), produzido e apresentado por Álvaro Cavalcanti. Conseguído em cd-room

⁸⁶ a não ser um caso isolado contado por José Borba, Mateus do Cavalo Marinho Boi Pintado de Aliança, apresentado por Maria Acselrad em sua dissertação, associando, de forma poética, o cavalo-marinho do mar com a *brincadeira* do Cavalo Marinho.



Capitão Marinho em seu cavalo

Além destes ‘mitos fundadores’ citados anteriormente temos também a versão de uma origem portuguesa, em que o fundador teria sido São Gonçalo do Amarante, “padre, marinho e casamenteiro das moças”⁸⁷. Esta versão não tem um mito estruturado como as outras, no entanto tem uma toada⁸⁸ cantada no *brinquedo* em homenagem ao santo:

São Gonçalo do Amarante (2 vezes)

Subiu num pé de alfavaca (2 vezes)

Quem não tem cama nem rede (2 vezes)

Dorme no couro da vaca (2 vezes)

⁸⁷ Mestre Salustiano, no Programa “O Cavalo Marinho”. Op.cit.

⁸⁸ toadas são versos cantados durante a *brincadeira*. Gustavo Vilar Gonçalves, em monografia apresentada ao Curso de Especialização em Etnomusicologia da UFPE, 2001, divide-as em duas categorias: *toadas de figura* e *toadas soltas*.

São Gonçalo diz que tem (2 vezes)
Mais duas filhas pra casar (2 vezes)
Uma é com o filho do rei (2 vezes)
Outra é com seu Vavá (2 vezes)

São Gonçalo foi pra missa (2 vezes)
num cavalo sem espora (2 vezes)
O cavalo deu um toque (2 vezes)
E São Gonçalo deu o fora (2 vezes)

No Brasil, existem danças em homenagem a São Gonçalo em vários estados, dentre os quais: Goiás, Piauí, Sergipe⁸⁹, Bahia, Minas Gerais, Paraná, São Paulo, Paraíba, Pernambuco, Ceará⁹⁰. O santo é representado aqui no Brasil com uma viola nas mãos, diferente de sua imagem portuguesa e católica, sem viola⁹¹. Aqui em Pernambuco temos nos municípios de Itapissuma e Igarassu a ‘Buscada e Levada de São Gonçalo do Amarante’⁹² que ocorrem há mais de cem anos, no mês de janeiro.

Gilberto Freyre cita os cultos ao santo como “práticas mais livres e sensuais”⁹³, nos quais as moças e as velhas solteiras pediam para casar e as senhoras estéreis para ‘emprenhar’. O autor exemplifica um verso recitado em recorrência ao santo:

São Gonçalo do Amarante,
Casamenteiro das velhas,
Porque não casai as moças?
*Que mal vos fizeram elas?*⁹⁴

⁸⁹ Tive oportunidade de ver uma apresentação de um grupo de Sergipe, na Bahia, em agosto de 2002

⁹⁰ referência obtida na página eletrônica: www.jangadabrasil.com.br/janeiro2002

⁹¹ referência obtida na página eletrônica: www.jangadabrasil.com.br/outubro2002

⁹² que incluem uma procissão terrestre e um cortejo marítimo-fluvial

⁹³ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*, s.d., p. 309

⁹⁴ Ibid. Este verso assemelha-se muito com uma outra toada do Cavalo Marinho em referência ao santo

Marlyse Meyer⁹⁵ também se refere ao santo como casamenteiro e violeiro e o relaciona a São Gonçalo Garcia, entronado na Igreja dos Pardos da Senhora do Livramento em Pernambuco no final do século XVIII. A dança que associava os dois santos, era muito lasciva e, por isto, havia sido proibida pela Igreja Católica. Além disso, era praticada por negros e ‘pardos’, mas mesmo assim se dançava, infringindo-se as proibições:

*A som de violas e pandeiros, cantando e dançando, ao modo Etiópico, louvores entoavam ao Santo Gonçalo, que certamente era este um dos espetáculos mais célebres e sonoros que continha todo este festival triunfo; muito maior graça recebia por um gentilico instrumento chamado vulgarmente marimbas, que capitaneando tangia com notável acerto, um desmarcado negro ornado, e vestido de saíotes de renda, tendo enlaçado todo o corpo de cordões de ouro, e corais, a que para o desta nação é a entidade, que criou a natureza de mais valor.*⁹⁶

Esta descrição de uma dança a São Gonçalo no final do século XVIII, praticada por negros, pode nos dar indícios de que, mesmo ligada a um santo português, seus elementos de expressão, na música, na dança, nos trajes não são portugueses⁹⁷.

⁹⁵ “A propósito de Cavalhadas” in: *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, vol.I. István Jancsó, Iris Kantor (orgs.), 2001.

⁹⁶ Citação de “Súmula triunfal” apud Marlyse Meyer. “A propósito de Cavalhadas” in: *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, vol.I. István Jancsó, Iris Kantor (orgs.), 2001, p. 238

⁹⁷ A dança de São Gonçalo foi identificada também na memória de alguns moradores da Comunidade Negra de Conceição das Crioulas – município de Salgueiro – em pesquisa realizada pelo Prof. Bartolomeu Tito em 1997. Na ocasião eles dançaram e cantaram algumas ‘toadas’ do *folgado*.

A versão de uma origem portuguesa do Cavalo Marinho, como já disse anteriormente, é muito divulgada e apoiada pela mídia. Maria Acselrad fala sobre esta hipótese em que a *brincadeira* teria sido, em Portugal, uma diversão da corte e, “chegando ao Brasil, teria caído nas graças do povo, assimilando características locais e alterando seu significado”⁹⁸.

Se unirmos todas estas versões contadas sobre a ‘fundação’ do *folgado*, perceberemos que elas não são excludentes, pelo contrário, se complementam. Mas, porque, então, tem sido largamente privilegiada apenas a versão da origem portuguesa em detrimento de todas as outras?!

Esta tem sido uma pergunta recorrente durante toda a minha pesquisa. Pergunta presente em mim e também dirigida a mim por outros.

Mestre Biu Alexandre disse certa vez em uma de nossas tantas conversas:

brincar Cavalo Marinho é bom. Olhe, é tão bom... Mas sabe o que é bom mesmo?! Bom mesmo é entender. Entender o Cavalo Marinho, saber de onde começou. Saber de onde começou a origem. E quase ninguém sabe, poucos sabem, poucos mesmo...

Este discurso produzido por muitos pensadores das expressões tradicionais de Pernambuco, e fomentado pela mídia, de que o Cavalo Marinho é de origem portuguesa, ibérica, européia encontra-se em defasagem talvez exatamente por desconsiderar que os mitos não são, necessariamente, auto-excludentes. Se pensarmos

⁹⁸ ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!”: *A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho*, 2002, p.41

que não temos uma história e sim versões de acontecimentos, contadas de formas diversas, de acordo com os interesses ideológicos individuais ou de grupos sociais, devemos sempre considerar as várias possibilidades que nos são apresentadas.

A presença de elementos de origem portuguesa na *brincadeira*, é visível, é inegável: o festejo aos Santos Reis do Oriente, aos Reis Magos⁹⁹; o louvor ao nascimento de Jesus que “veio para salvar nossa nação brasileira”¹⁰⁰. Todos catolicamente bem enquadrados. Além do uso da rabeca (ou rebeca), instrumento de origem árabe trazido ao Brasil pelos portugueses¹⁰¹. Tudo isto atesta a presença de elementos de origem portuguesa no Cavalo Marinho. Como já disse: é visível!

A questão é: de qual origem estamos falando? A qual origem Mestre Biu Alexandre (e outros mestres e *brincadores*) se refere(m)? Não é a uma origem óbvia, visível. Ele(s) fala(m) de uma origem invisível a olhos informados apenas pelo tempo histórico pois, a verdade está no mito mais do que na história¹⁰² ou, provavelmente, o mito é construído atrelado à história¹⁰³ e a história é criada em contato com o mito. Assim, ele(s) fala(m) de um tempo mítico, fala(m) de como teria surgido o Cavalo Marinho, qual é a história contada na brincadeira, com quem surgiu o Cavalo Marinho e de quem faz o Cavalo Marinho. É disso que ele(s) fala(m). Vamos por partes, então.

⁹⁹ John Murphy cita: “Cavalo Marinho contém elementos de devoção ao Divino Santo Rei do Oriente e aos Reis Magos”. *Performing a moral vision : an ethnography of cavalo marinho, a Brazilian musical drama*, 1994.

¹⁰⁰ Toada de Cavalo Marinho.

¹⁰¹ “Sua origem provavelmente está associada a instrumentos oriundos do Oriente Médio como o *Rabab* ou *Rebab*, de origem persa; da África do Norte como o *Ar’abebah*; como também a *Rabé*, *Rabel* ou *Rebec*, comuns na Europa medieval. Esses instrumentos foram transformados, recebendo influências de outros existentes na Europa como a *vihuela* espanhola”, cita Gustavo Vilar Gonçalves, em *Música e movimento no Cavalo Marinho de Pernambuco*, 2001, p. 18-19.

¹⁰² LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado (cap. IV: quando o mito se torna história)*, s.d.

¹⁰³ HOBSBAWM, Eric e RANGER, T. (orgs.). *A invenção das tradições*, 1997.

3. Que história conta

Com quem surgiu *o Cavalo Marinho*

Quem faz

Cavalo Marinho, como já foi dito, é uma *brincadeira*. É um bem cultural, é expressão de uma cultura, é *tradição*. É um conjunto complexo que contém movimento, música e poesia. Todos somados para contar uma história específica sobre relações sociais de vários níveis (de dominação, de gênero, de etnias).

O movimento no *brinquedo* abarca o ‘mergulho’ e o próprio movimentar-se (a dança) das *figuras*. ‘Mergulho’ ou ‘mergulhão’ é um desafio corporal feito dentro do compasso de um ritmo fortemente marcado por um sapateado que lembra o galope dos cavalos; usa-se muitos pontapés e rasteiras, tornando visível sua associação com a capoeira¹⁰⁴; a posição do corpo transita abruptamente entre o ‘em cima’ e o ‘embaixo’, desenhando realmente o movimento de um mergulho, como os que damos na água; sua prática é denominada **bater mergulho**; o movimento parte de um dos participantes da roda que convida, através do olhar e/ou de gestos, outra pessoa para ‘bater’ com ele; é feito em círculo com várias pessoas na roda, mas apenas uma dupla por vez vai para o centro cavalgando, sapateando, se desafiando...Já o movimento das *figuras* tem a ver com o tipo apresentado na *brincadeira*, é o ‘pantim’¹⁰⁵ feito por cada uma delas “no chegar, no bater, no virar, no tombar, no quebrar”¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Pedro Salustiano fez referência à relação entre os dois em duas entrevistas; Valdemar de Oliveira, em *Frevo, Capoeira e Passo*, de 1971, diz o seguinte sobre a ligação entre os dois: “onde havia um folgado, aí estava o capoeira, dele participando ou a ele assistindo, fosse o bumba-meu-boi, o pastoril, o cavalo-marinho, o fandango, o côco, qualquer ‘brinquedo’ ”, p. 83-84.

¹⁰⁵ palavra usada na região para se referir ao trejeito, a ginga, ao manejo do corpo

¹⁰⁶ fala do Ambrósio, *figura* que apresenta outras *figuras* na *brincadeira*

TENDERINI, Helena Maria. *Na Pisada do Galope: Cavalo Marinho na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade.*



Mergulho

A música é executada pelo ‘banco’, instrumental do *folgado*, composto por rabeca (ou rebeca)¹⁰⁷, pandeiro, duas bages de taboca¹⁰⁸ (espécie de reco-reco) e mineiro (espécie de ganzá).



O banco chama o início da *brincadeira*, convida as *figuras* para entrar e para sair, é um ‘fio condutor’ do enredo apresentado. Ao mesmo tempo em que tocam os instrumentos, os integrantes do banco puxam e respondem às toadas (versos cantados), por isso são chamados de toadeiros. Existe, ainda, uma subdivisão no banco: a pessoa que faz a primeira voz (que puxa a toada; geralmente uma pessoa mais velha, com mais domínio sobre a música) e os que cantam a resposta à toada levada pela primeira voz.

¹⁰⁷ Segundo informações dadas por Aguinaldo, filho de Seu Biu Alexandre, a rabeca só entrou depois de certo tempo no Cavalo Marinho, pois antes se tocava bombo (provavelmente este dado tenha a ver com a relação entre o Cavalo Marinho e o Bumba-Meu-Boi) ou mesmo viola, de acordo com Seu Antônio Teles, rabequista do grupo de Condado.

¹⁰⁸ Planta comum na região usada para fazer este instrumento

A poesia, além das toadas, engloba também as loas (versos falados). Deste modo, a história do Cavalo Marinho é contada de forma poética através de um enredo no qual, assim como o Bumba-Meu-Boi, toda a galeria de figuras “perpassa expondo suas mazelas, vícios, cacoetes, olhada por uma assistência onde estavam muitas vítimas dos personagens reais, ali subalternizados pela virulência do desabafo”¹⁰⁹.

O Cavalo Marinho conta uma história que, diferente da maioria das histórias, não começa com um rei numa época remota. Começa sim com um súdito¹¹⁰, um não, dois que poderiam até ser três se ainda existisse a mulher¹¹¹. Começa com súditos numa época presente. Presente não só por ser hoje, mas também e, principalmente, por ser aqui.

Ao contrário também de muitas histórias que aprendemos e ensinamos estes personagens principais (aliás: personagens não, *figuras*!¹¹²) – estas *figuras* não representam brancos, mas sim negros. Negros que representam – como em muitas histórias que ouvimos e reproduzimos – escravos. Os nomes destes escravos são Mateus e Bastião¹¹³. Eles são companheiros, são ‘pareas’¹¹⁴.

Eles são duas *figuras*. Literalmente! Mateus e Bastião são escravos, mas não são escravos comuns. Aliás, acredito que eles não sejam nem escravos, talvez eles sejam escravizados. É. Eles são escravizados e não escravos. Existe uma diferença fundamental entre ser escravo e ser escravizado: escravo é aquele que incorpora a condição de submissão na qual se encontra, ele baixa a cabeça, se conforma;

¹⁰⁹ CÂMARA CASCUDO, Luís. *Literatura Oral do Brasil*, 1978, p. 381

¹¹⁰ A primeira figura que entra na roda do Cavalo Marinho é o Mateus

¹¹¹ Há alguns anos, ainda havia a figura da Catirina, negra que é mulher dos dois negros escravizados. Edval Marinho em sua dissertação (1984) já fala da ausência da figura na *brincadeira*

¹¹² Como já foi dito antes, figura é o termo mais adequado para os tipos expressados no Cavalo Marinho

¹¹³ Bastião ou Sebastião

¹¹⁴ ‘parea’ é a forma que eles usam para se referir um ao outro.

escravizado é aquele que se encontra na condição de ser subjugado mas não a aceita, não a incorpora¹¹⁵. Ser escravizado é o mesmo que ser cativo: os antigos usavam este termo (e os mais velhos ainda usam) para designar quem está aprisionado e impotente, mas não aceita esta condição.

É neste cenário de cativo que se passa essa história remota e presente. Nesse cenário a escravidão em si pode ser fonte de memória na construção de ideais de “escravos¹¹⁶ em ânsia de liberdade”¹¹⁷. Por isto Mateus e Bastião não são escravos comuns, porque eles tentam burlar a condição em que se encontram: os dois negros são contratados para tomar conta de um lugar, de uma festa e “dar conta”¹¹⁸... mas eles respondem ao Capitão (seu patrão, dono e senhor): “tomo conta e não dou conta”.



Capitão com Mateus e Bastião

¹¹⁵ Frantz Fanon trata desta questão em sua obra: *Pele negra máscaras brancas*, 1983, p. 188-189. Ele diz: “não sou escravo da Escravidão que desumanizou meus pais (...). A desgraça do homem de cor é ter sido escravizado”.

¹¹⁶ Entendo ‘escravos’ aqui como escravizados

¹¹⁷ Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha. Mestre de Capoeira Angola nascido na Bahia e falecido no início da década de 1980

¹¹⁸ *Loa* - verso falado - do Cavalo Marinho expresso na fala do Capitão em diálogo com o Mateus

Eles dão, sim, bexigadas¹¹⁹ em todas as figuras que entram e saem da roda, pois, afinal, foram contratados para tomar conta! Eles subvertem a situação, brincando com ela. Apesar de serem escravos, eles se divertem desobedecendo, fingindo serem submissos. Aí vai a minha pergunta para refletir: o Mateus (e o Bastião também, claro!) é um ‘palhaço’ de quem todo mundo ri ou ele ri de todo mundo através de suas ‘palhaçadas’?! Talvez sejam as duas.

Os negros Mateus e Bastião são como os ‘bufões’ da Europa medieval ou os ‘ridicularizadores’ do poder entre os Ashanti de Gana ou, ainda, os ‘burladores’ entre os Índios da Planície na América do Norte, dos quais fala Balandier¹²⁰. Exemplos não faltariam...É comum encontrar em sociedades totalmente diversas a figura do astuto, aquele que procura converter algo (ou alguém) ameaçador em meio de seu auto-fortalecimento ou de vantagem própria¹²¹. O ridículo e o grotesco¹²² impõem limites ao poder, fazem as regras e obrigações perderem sua força, embaralham “o discernimento que (...) exprime imaginariamente este desrespeito da ordem, dando-lhe aparência de uma figura capaz de transformação e de pilhéria sacrílega”¹²³.

Não descarto a possibilidade de que esta história que eles contam na *brincadeira* tenha, de fato, acontecido. Acredito até que aconteceu. Não apenas em um lugar ou em um contexto específico, mas em diversos. No entanto, não posso garantir com precisão se o Cavalo Marinho faz referência a uma história conhecida, mesmo que

¹¹⁹ os dois negros entram com bexigas de boi desidratadas e cheias de ar, que usam como instrumento percussivo, batendo na coxa, com o objetivo de marcar o ritmo da *brincadeira*. O som produzido é grave e acompanha a marcação do pandeiro. Além disso, a bexiga tem a finalidade de bater nas pessoas ou figuras que querem atrapalhar o *brinquedo*.

¹²⁰ BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena*, 1982.

¹²¹ Ibid.

¹²² “quimérico”, caricaturesco, paródico, exagerado, fora dos padrões. BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 1987, p. 31.

¹²³ BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena*, 1982, p. 25.

saibamos que ela aconteceu na realidade, mesmo sabendo que muitos negros burlaram sua situação. Pode ser que sim, pode ser que não. Ascenso Ferreira diz supor, em relação ao Bumba-Meu-Boi, que “a história primitiva do **bailado** gira em torno dos Capitães Mores enviados por Portugal para tomar conta das feitorias do Brasil”¹²⁴. Na realidade, acredito que isto não seja realmente relevante: mesmo que o Cavalo Marinho relate fatos que, historicamente, tenham acontecido, fazendo referência até mesmo a personalidades históricas (ou não), o que é importante é o motivo da insistência em relatar esta história. O que importa é: porque esta história foi repassada e permaneceu (permanece) ao longo de anos, de décadas, talvez de séculos.

Através desta história contada no Cavalo Marinho eles (os *brincadores*) ressignificam a história. Dos negros. Dos índios. Dos brancos. Das relações entre estes três povos. Eles, contam – talvez sem saber, talvez sem demonstrar saber, talvez outro talvez que eu nem sei – uma outra história . Do Brasil.

4. Bumba-Meu-Boi e Cavalo Marinho

A relação entre Bumba-Meu-Boi e Cavalo Marinho tem sido alvo de muitas hipóteses e controvérsias. Sobre a ligação entre estas duas *brincadeiras* existem várias histórias contadas em diferentes versões tanto pelos que estudam o assunto (folcloristas, acadêmicos) quanto pelos que fazem parte do *folgado* (mestres, *brincadores*).

Algumas destas versões colocam o Cavalo Marinho como uma variante do Bumba-Meu-Boi, outras explicam exatamente o contrário: o Bumba-Meu-Boi teria

¹²⁴ FERREIRA, Ascenso. *Ensaio folclóricos*, 1986, p. 111.

surgido do Cavalo Marinho; existe ainda a hipótese que diz que os dois *folgedos* são a mesma coisa apenas com nomes diferentes. Não tenho a pretensão de defender nenhuma delas, porque não acredito que existe uma versão mais **verdadeira** que outra. Todas se justificam na medida em que são usadas com o intuito de auto-fortalecimento dos próprios grupos que fazem as *brincadeiras*, considerando também a dinâmica existente nestas *tradições* que permite que cada lugar e situação imprima nelas suas próprias características; mas todas também são questionáveis na medida em que são usadas para legitimar interesses ideológicos pessoais ou acadêmicos.

Segundo Marilena Chauí, as representações da realidade oferecidas inicialmente pelo ‘mito fundador’ são reorganizadas em sua hierarquia interna (base principal que norteia os elementos secundários) e ampliadas em seu sentido (elementos novos acrescentados ao significado original)¹²⁵. Esta peculiaridade impõe a mudança sem excluir a permanência.

Acredito, por isto, ser relevante sim saber que estes *folgedos* compartilham de uma essência comum, estruturada de uma forma também comum, em que muitas *figuras* com suas loas, toadas e movimentos são extremamente semelhantes. A mudança se dá no enfoque da trama: no Cavalo Marinho a história gira em torno da *figura* do Capitão Marinho (que em determinado momento entra montado em um cavalo), enquanto que no Bumba-Meu-Boi o foco é a *figura* do Boi, que morre e ressuscita (fato que também acontece no Cavalo Marinho, porém de forma simplificada). Nos dois, no entanto, as *figuras* que nomeiam as *brincadeiras* – Boi e Cavalo – estão em relação direta e constante com os negros Mateus e Bastião, *figuras*

¹²⁵ CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, 2000.

presentes do início ao fim¹²⁶ da história, que são responsáveis pela dinamização da *brincadeira*.

Folcloristas como Mário de Andrade, Hermilo Borba Filho, Ascenso Ferreira, Câmara Cascudo se detiveram em um estudo mais detalhado sobre o Bumba-Meu-Boi, demonstrando inclusive a presença do Boi como animal totêmico cultuado em diversos lugares do Brasil e do mundo. Pelo fato de compartilhar a mesma essência motivadora, o mesmo fundamento, considero o que foi dito em relação ao Bumba-Meu-Boi como válido também para o Cavalo Marinho.

O que denomino aqui de essência ou fundamento é equivalente ao que Lévi-Strauss chama de ‘princípio de conservação da matéria mítica’, que preserva e, ao mesmo tempo, dinamiza o movimento da *tradição*:

*Sabemos (...) que os mitos se transformam. Estas transformações, que se operam de uma variante à outra de um mesmo mito, de um mito a um outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade com referência aos mesmos mitos ou a mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este deixe de existir como tal; eles respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, em função do qual de qualquer mito sempre poderá sair um outro mito*¹²⁷

¹²⁶ É comum ouvir dos *brincadores* que há alguns anos – pouco mais de duas décadas – as *brincadeiras* varavam a madrugada, durando até oito horas sem interrupção. Nesta época, os ‘negros’ saíam em alguns momentos para descansar um pouco.

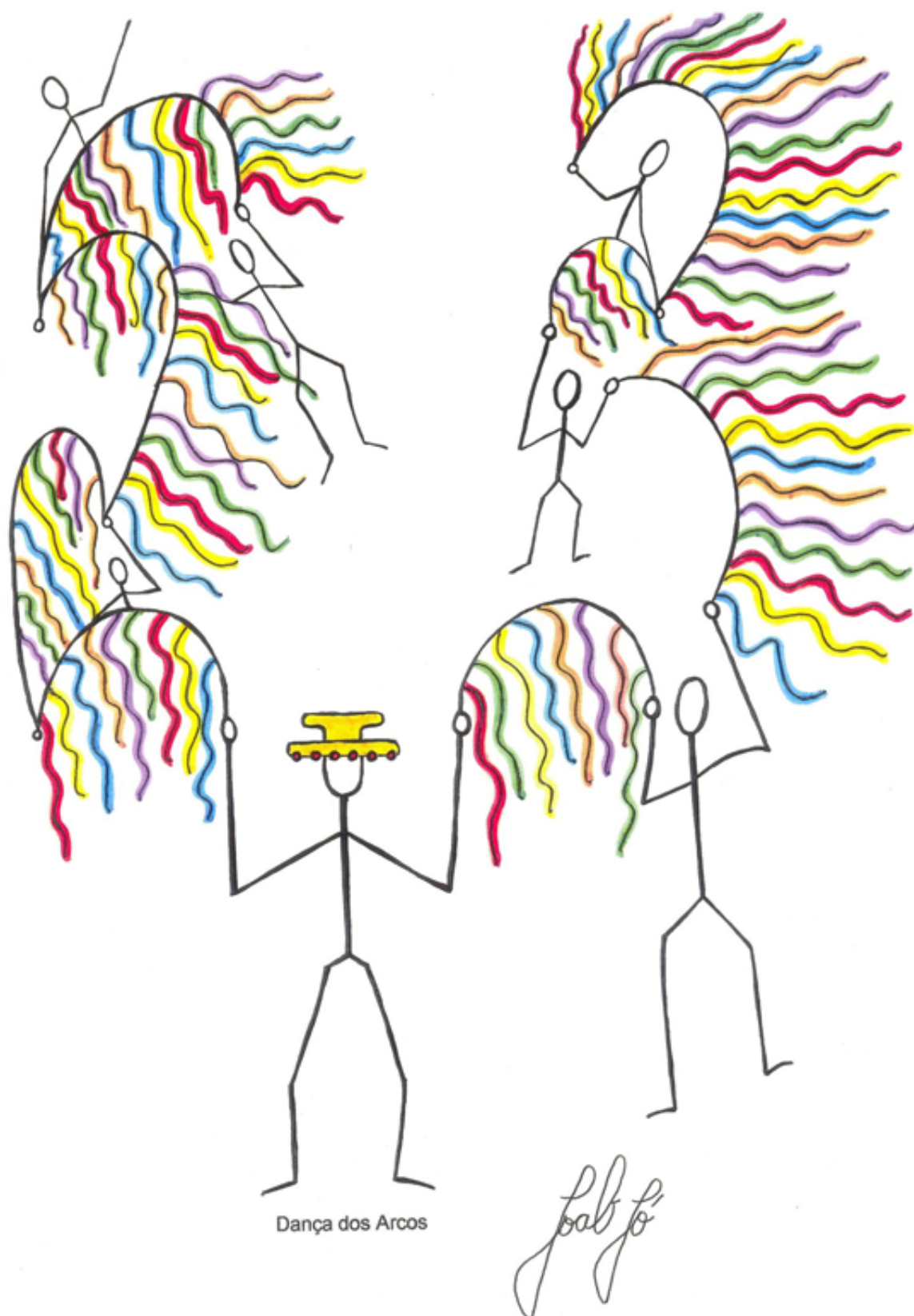
¹²⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural Dois*, 1976, p.261.

Refletindo sobre a ligação entre as diversas *brincadeiras*, lembrei da referência feita pelo Mestre Biu Alexandre e pelo rabequista Antônio Teles sobre a relação da parte do Baile dos Galantes no Cavalo Marinho com o Reisado. Em *Danças Dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade faz uma breve descrição de um momento do Reisado que se assemelha muito a esta parte presente no Cavalo Marinho. Além dele, Oswaldo Barroso também fala do ‘parentesco’ entre Bumba-Meu-Boi e Reisado:

*(...) o surgimento desta diversificação de folguedos tem algo a ver com a lógica de combinação do pensamento mítico(...), onde diversos elementos da tradição oral são combinados em formas diferentes e somam-se a elementos contemporâneos para gerar novos folguedos. Por esse meio, chegou-se ao Reisado, tendo como elementos-chave para seu aparecimento (...) a sedimentação de estruturas dramáticas e a presença do auto do Bumba-meu-boi como seu entremez principal*¹²⁸

Como já foi dito antes, não é tão importante aqui atestar se um *folgado* saiu do outro ou qual deu origem ao outro. O que é realmente relevante é confirmar que *tradições* como a ‘Dança de São Gonçalo’, o Reisado, o Bumba-Meu-Boi, o Cavalo Marinho e tantas outras compartilham uma mesma essência que une divertimento e seriedade e que faz dialogar *brincadeira* e realidade. Tratarei deste diálogo no próximo capítulo a partir da relação entre três *figuras* do Cavalo Marinho e seus respectivos *figureiros* e da *figura* do Caboclo de Arubá.

¹²⁸ BARROSO, Oswaldo. *Reis de Congo: uma etnografia do Reisado no Ceará*, 1996, p. 41-42.



Capítulo Três: Espelho e Reflexo

1. Seriedade na folga e 'despojo' com compromisso

1.1. *O Caboclo de Arubá*

2. Figura e Figureiro:

1.1. *Capitão Biu Alexandre*

1.2. *Mateus Doca Maurício*

1.3. *Véia-do-Bambu Aguinaldo*

1. Seriedade na folga e 'despojo' com compromisso

O Cavalo Marinho é um espaço de sociabilidade e ludicidade onde, ao mesmo tempo em que se fala da realidade, da dureza diária da vida, se brinca em cima dela. Neste cenário a dimensão da razão social do **sofrer** está permeada e penetrada pelo **prazer**. O *brinquedo* é uma representação social, onde os papéis podem reproduzir, contestar – ou dialogar com – a realidade, sendo:

(...) el aspecto imaginante, figurativo, que refleja y reproduce la realidad social; y el aspecto significante, simbólico, que otorga un sentido a la realidad, que la transforma¹²⁹.

¹²⁹ RUÍZ BRAVO, Patricia. “Capítulo 1: Gêneros y masculinidades”. In: *Subversiones Masculinas. Imágenes del varón en la narrativa joven*, 2001, p.56.

Brincadeira e realidade andam juntas. A vida dos *brincadores* é penetrada pela *brincadeira* e vice-versa, gerando algo único porém com dupla face. Por isto, os *folgazões* têm que ter duas caras como explicou Mestre Biu Alexandre, uma da *brincadeira* e uma da realidade:

a cara de quem não é sambador é porque tudo você tem que ter moral, porque se você não tem moral não leva a sua casa. Se eu não tiver moral aqui em casa num vai tá tudo desmantelado? Se a mulher não tiver moral, os filhos vão ficar desmantelado e é como o Cavalo Marinho: a gente tem que ter duas caras por isso, é uma cara de sonhador que é a cara de sambador que tem que ser fina, porque se não for, ele não vive, se ele não tiver cara fina, o pessoal também não gosta. Nós temos duas caras, porque o Cavalo Marinho pede para que seja assim. Não é cara para se desfazer de ninguém, não é cara para machucar ninguém, é que aquilo pede assim. (...) O homem que brinca em Cavalo Marinho é safado, se ele não for, ele não brinca. O homem que disser que não é safado em Cavalo marinho é mentiroso.

Esta safadeza é ser descarado sem ser vulgar, é dizer frases de duplo sentido sem ser pornográfico, é rir das próprias desgraças sem perder a moral, é falar abertamente algo muito secreto sem ser ‘cabueta’, é ser ‘desbocado’ sem perder a beleza. A ‘vida *brincada*’ e a ‘vida real’ ocupam o mesmo **ser** fazendo-o partícipe de duas dimensões e tornando-o, ao mesmo tempo, um intermediário delas.

Os *folgazões* não são apenas atores. Eles não dizem: “ ‘vou representar hoje’, mas ‘vou brincar hoje’, ‘brinco há tantos anos’, ‘brinco até a barra quebrar’”¹³⁰. Eles brincam mostrando sua própria realidade: são eles mesmos – individual – brincando de ser eles mesmos – social. Eles mostram o universo em que vivem e o universo em que viveram seus antepassados, eles estão representando e apresentando uma realidade que foi vivida há tempos passados (na época da escravidão) por seus ancestrais. Por isto, eles são e não são eles na *brincadeira*, porque para alguns deles esta realidade está distante, guardada no passado, mas para outros não, ela está bem viva no presente.

O conformismo e a resistência de que fala Marilena Chauí caminham juntos na *brincadeira* e um não anula o outro. Hermilo Borba Filho em *Apresentação do Bumba-Meu-Boi* coloca os negros Mateus e Bastião – mesmas *figuras* do Cavalo Marinho – como dois blefadores que partem da humildade para a astúcia, transformando sua dor em comicidade e “enrolando todo mundo com sua falsa ingenuidade, inclusive na sua condição de escravos zombando até do próprio amo, o Capitão”¹³¹. Ao mesmo tempo em que os situa desta forma, no entanto, os coloca como conformados com a injustiça social “que o reduz a um lugar inferior na hierarquia social”¹³². Ora, a *brincadeira* representa a realidade em que vivem os *brincadores*!

O público é muito importante no Cavalo Marinho, pois dialoga com o *brinquedo* assim como o *brinquedo* dialoga com ele. Não existe separação explícita entre os dois, nem na organização física do espaço da *brincadeira* (em forma de ferradura, semi-círculo com o ‘banco’ fechando este espaço), nem na estruturação dos diálogos e da ação: uma pessoa que está ali, a princípio apenas ‘assistindo’, pode,

¹³⁰ BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos Populares do Nordeste*, 1966, p.22.

¹³¹ BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do Bumba-Meu-Boi*, 1967, p.23.

¹³² Ibid.

repentinamente, entrar na roda, começar a dançar, ‘bater mergulho’ e pode até, se for permitido pelos *brincadores*, colocar uma máscara e ‘botar uma *figura*’. O objetivo de quem está olhando também é brincar, se divertir. Este divertimento quase que obrigatoriamente envolve outras pessoas (mesmo que da própria família) e a maioria das pessoas que vêm e interagem com a *brincadeira* o fazem porque já conhecem a história, já sabem do que se trata o Cavalo Marinho exatamente porque as situações são tiradas da própria vida deles, são situações familiares e comuns no cotidiano da região.

1.1. O Caboclo de Arubá

Sobre o Caboclo de Arubá não é fácil falar. Talvez porque eu tenha encontrado as pessoas bastante reticentes em falar sobre ele, ou talvez por ser uma *figura* que vi pouco: desde 1995 a vi apenas três vezes: duas com Biu Alexandre¹³³ e uma com Pedro Salustiano¹³⁴. É uma *figura* que anda, deita e se espoja por cima de vidro quebrado sem se cortar. Apresenta-se com roupas de penas, cocar, caracterizando um índio.

Perguntei a Pedro sobre ela e ele me disse que não havia nenhum mistério para o Caboclo, que aquilo era apenas técnica. De fato, na ocasião que o presenciei colocando esta *figura*, pude observar que o vidro foi cuidadosamente quebrado e espalhado de forma a evitar cortes no corpo.

Senti uma gritante diferença entre o Caboclo de Seu Biu Alexandre e o de Pedro Salustiano. Não simplesmente pelo fato de Pedro ser jovem e um aprendiz e Seu

¹³³ Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado, Mata Norte de Pernambuco

¹³⁴ Cavalo Marinho Boi Matuto de Cidade Tabajara, Olinda, Região Metropolitana do Recife

Biu ser maduro e um mestre, mas principalmente pela energia que envolveu os três diferentes momentos que presenciei: uma, energia de técnica e a(s) outra(s), de crença.

A primeira vez que vi o Caboclo foi na Cidade Tabajara, em 1995. Era Seu Biu Alexandre, mas na época eu não sabia. Fiquei um pouco impressionada, confesso, pois percebi que ele estava com os olhos pequenos, o corpo cambaleante; por um momento pensei até que estivesse bêbado...



Mestre Biu Alexandre como Caboclo de Arubá em Cidade Tabajara

A segunda vez que vi a *figura* foi com Pedro Salustiano no Natal de 2001, também em Tabajara. Um misto de domínio preciso de um corpo bem treinado com técnica artística também me deixou impressionada (de outro modo, claro, mas

impressionada!). Mesmo sem mística envolvendo aquele momento, sem “mistério” – como o próprio Pedro me disse – foi um marco que expressou treino, concentração e cuidado com um momento delicado de relação com seu corpo, com o vidro e com o público presente.



Pedro Salustiano como Caboclo de Arubá

A terceira vez que vi o Caboclo pude senti-lo plenamente. Tocou-me com profundidade... A atitude de distanciamento treinada pelos antropólogos me ajudou a não me envolver de forma prejudicial à minha observação. Mestre Biu Alexandre entrou firme, com o andar preciso e precioso. Cantou várias toadas, o banco era um só crescente. A música era segura. O som era pleno:

Estrela Amazonas

Fulô de manjerona

A chuva chovia

O trovão trovejava

No alto da serra

Meu bem escutava

A cada pisada, a cada passo, a cada movimento dos pés, a cada giro do corpo a cena se engrandecia. O banco tocava, os toadeiros respondiam às toadas que Seu Biu puxava. O Caboclo cumprimentou todos os presentes, dando vez especial aos amigos. Deu ordem para o Mateus quebrar duas garrafas de cachaça em cima de uma saca de açúcar que estavam reservados logo ao lado do banco, na roda, embaixo de uma cadeira onde estava sentada a esposa de Biu Alexandre. Daí em diante, Seu Biu cantava concentrando suas forças para andar, deitar, se espojar no vidro quebrado sem se cortar, nem sequer se arranhar. “Sou um caboclo de pena e vou me juremar”, dizia uma das toadas. A *figura* nos transportava a um ambiente distinto daquele cômico e burlesco que se formara no decorrer da noite; fazendo referência à Jurema – religião que mistura elementos negros e índios, muito presente na região – o Caboclo trazia uma outra experiência, de contemplação, plenitude e transcendência.

Após vários minutos girando, pisando e rolando no vidro, Biu Alexandre pede ajuda ao Mateus para se levantar e sair um instante. Volta em seguida, ainda meio tonto, e canta: “caboclinho só se acaba quando Alexandre se acabar”, expressando a consciência de que ele é um dos poucos em Pernambuco que ainda botam a *figura*

desta forma. Uma toada do Caboclo dizia: “Malunguinho é Rei das Matas, Rei das Matas é Malunguinho”. Lembrando-me a figura do líder do quilombo existente nas matas do Catucá, “floresta que serpenteava a partir do eixo urbano, formado por Recife e Olinda, até a vila de Goiana, já na fronteira com a Paraíba”¹³⁵. Malunguinho foi um “herói popular de tal envergadura que ascendeu ao altar das divindades populares pernambucanas, tornando-se uma entidade no Culto da Jurema”¹³⁶. É uma evidência forte da união dos povos oprimidos na colonização em luta contra o opressor.



Mestre Biu Alexandre como Caboclo em Condado

¹³⁵ CARVALHO, Marcus J. M. de. *Liberdade: Rotinas e Rupturas do Escravismo no Recife, 1922-1850*, 2001, p. 6-7.

¹³⁶ Ibid.

Esta união não é novidade e diversas *brincadeiras* no Brasil expressam a ligação entre negros e índios – dominados – em luta contra o branco – dominante – às vezes de forma séria, trazendo inclusive elementos místico-espiritual-religiosos, como no caso do Caboclo de Arubá, e outras vezes de forma cômica, satirizando sua condição e a condição do senhor:

Branco come na sala

Mulato na cozinha

Caboclo no corredor

e nêgo? no cagador (loa do Saldanha)

Senhor de Engenho vai pro inferno

E lavrador vai pras profundas

E o cambiteiro vai atrás

Com os cambito nas cacunda

Fogo, meu fogo! (toada do Mané do Motor)

Mesmo se auto depreciando como no exemplo da loa da *figura* do Saldanha do Cavalo Marinho apresentado acima, é expressa de forma nítida uma consciência da condição de subjugado em que se encontram, em nossa sociedade, negros, índios e seus descendentes/herdeiros culturais.

2. Figura e Figureiro:

No Cavalo Marinho existe algo interessante de se observar: a relação entre *figura* e *figureiro*. *Figuras*, como já foi explicado, são os vários tipos existentes no *brinquedo*. *Figureiro* é a pessoa que coloca a *figura*, é a pessoa que a vive. A *brincadeira* expressa a vida das pessoas que a fazem ao mesmo tempo que a vida destas pessoas é também influenciada pelo que é expressado na *brincadeira*. É como um espelho e seu reflexo: quando nos olhamos e nele nos vemos, ele influencia o nosso vestir, o nosso olhar, interfere em nossa atitude externa, mas também mexe internamente com nossas ações e emoções.

Desta forma, uma pessoa que em sua vida exerce determinado papel social acaba levando para a *brincadeira* as influências deste papel. E no *brinquedo* é difícil não relacionar a função executada por alguém a ele próprio: “a figura está no figureiro, na sua história, na sua forma de se movimentar, de cantar, de pensar, na sua capacidade e habilidade particular de assumir vários papéis”¹³⁷. No Cavalo Marinho as *figuras* são a soma de ‘si’ (**eu**) e do ‘outro’ (**ele**), a soma da identidade de quem brinca com a identidade da própria *figura*. Os *folgazões* se auto-representam ao mesmo tempo em que interpretam o universo do qual fazem parte.

Neste item trato, assim, desta ligação a partir da relação observada entre Mestre Biu Alexandre e a *figura* do Capitão; Doca Maurício e o Mateus do Cavalo Marinho e de Aguinaldo com a ‘Véia do Bambú’.

¹³⁷ ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!”- a arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho, 2002, p. 108.

2.1. Capitão Biu Alexandre

Biu Alexandre é Mestre – papel social na realidade – do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado – *brincadeira*. Ele nasceu dentro do *folgado*, dentro dele também cresceu, seu pai, Pedro de Quina, é mestre¹³⁸. Duda Bilau, mestre de Cavalo Marinho mais velho vivo em Pernambuco, foi seu primeiro mestre; a primeira vez que maestrou Cavalo Marinho foi no *brinquedo* de Mestre Preá, em Goiana; depois foi contra-mestre de “finado Batista”, mestre e dono do Cavalo Marinho que é a “raiz do Estrela de Ouro de Condado”¹³⁹; este movimentar-se entre *brincadeiras*, cidades e pessoas é característica presente no universo da região e é formador das genealogias. Esta é a sua genealogia. Hoje filhos e netos de Biu Alexandre também brincam e mantêm vivo o movimento da tradição.



Mestre Duda Bilau e Mestre Biu Alexandre

¹³⁸ Ele ainda é vivo, mas está muito doente.

¹³⁹ Fala de Biu Alexandre

No Cavalo Marinho ele é o Capitão. O Capitão Marinho – *figura* – é o mestre da *brincadeira* – figureiro. Mesmo que esta *figura* seja colocada por qualquer pessoa, é consenso entre os *folgazões* que ela está associada ao mestre: é uma *figura* que passa seriedade e exerce autoridade na *brincadeira*. Assim é o mestre. Exige, merece e tem respeito – respeita e deve ser respeitado.

Biu Alexandre é o Capitão. No sentido de ser o dono da *brincadeira*¹⁴⁰, de ser a pessoa que tem domínio sobre o saber, que resolve situações difíceis com cautela e sabedoria, que procura ser duro, mas justo. Certa vez ele falou que não tem sabedoria mas tem conhecimento. Ele falava exatamente do domínio sobre o *folguedo*, de saber o que deve e o que não deve ser feito, o que ele chama de positivo (o certo) e de negativo (o errado):

*muitos que brilham por aí não sabe como é o Cavalo Marinho
positivo, porque esse que tem por aí é o Cavalo Marinho negativo,
agora tem gente que mistura o positivo com o negativo, inclusive eu
não faço totalmente positivo porque pelo menos eu não entendo tudo*

Este não entender tudo é o que ele chama de não ter sabedoria. Mas, como ele mesmo disse diversas vezes: “ninguém sabe tudo no Cavalo Marinho” e esta consciência de viver e estar sempre aprendendo e morrer sem aprender tudo porque o

¹⁴⁰ O Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado foi passado no final de 2002 pelo Mestre Biu Alexandre para seus dois filhos, Aguinaldo e Risoaldo, mas ser dono da *brincadeira* não significa ter domínio sobre ela. Pode existir um dono diferente do mestre. O dono é o que **tem posse** sobre o material do *brinquedo* – armações dos bichos, roupas, instrumentos ; o mestre é o que **tem domínio** sobre o todo que envolve a *brincadeira*: material – saber construir as *figuras*, suas roupas, bordar as golas dos galantes, fazer máscaras e armações – e imaterial – dizer as loas (versos falados), cantar as toadas (versos cantados), saber os movimentos próprios de cada *figura*.

aprendizado é mutável e interminável, expõe uma certeza sobre a incerteza própria de um mestre.

O Capitão é o dono da festa na *brincadeira*, assim como o mestre é o dono do *brinquedo* na realidade¹⁴¹: “o cavaleiro – Capitão – tem que passar a noite todinha ali pra receber todas as figuras que vêm”¹⁴² entrando. Ele é o anfitrião. Assim como o mestre. Durante uma *brincadeira* no terreiro de uma rua em Condado pude observar Biu Alexandre ensinando um passo aos galantes que não conseguiram acompanhá-lo. Seu Biu, ao ver que eles estavam errando, mandou que um deles puxasse outro passo, esperou todos acompanharem e, por último, entrou também no mesmo compasso. No seu papel de Capitão exerceu sua função de Mestre.

No cotidiano de sua vida Seu Biu é tratado pelo nome de ‘Capitão’ por Antônio Teles¹⁴³: “muito da vida de um brincador entra junto com ele na roda quando ele coloca uma figura, provavelmente por isso as figuras muitas vezes são chamadas pelo nome próprio ou apelido do figureiro que as coloca”¹⁴⁴ e, provavelmente por isto também, o figureiro pode ser chamado pelo nome da própria *figura*, como seu Biu Alexandre de Capitão. Esta designação associada à *figura* imprime com mais força em Seu Biu o papel de mestre. E ele tem clareza deste papel em sua vida. Inclusive porque é também cobrado por ele.

¹⁴¹ Diferencio aqui *brincadeira* de *brinquedo* de forma didática, definindo a primeira como a encenação do simbólico, o jogo e o segundo como a parte palpável, visível que é perpassada pelo jogo. *Brincadeira* seria, assim, o todo englobante daquele universo vivido naquele momento e *brinquedo* seria o material que faz parte e envolve a *brincadeira*. Esta diferenciação é apenas para facilitar o entendimento pois, na prática, *brinquedo* e *brincadeira* são usados como sinônimos.

¹⁴² Fala de Aguinaldo

¹⁴³ O rabequista e pessoa de grande entendimento sobre a *brincadeira*, além de ser o mais velho integrante do Cavalo Marinho de Condado.

¹⁴⁴ ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!”- a arte da *brincadeira* ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho, 2002, p. 108

Difícil ter presenciado algum dia em que não aparecesse ninguém em sua casa para conversar, pedir conselhos, trocar idéias sobre as *brincadeiras*¹⁴⁵. Às vezes aparentava não ter motivo para a pessoa estar ali, às vezes o motivo era mesmo apenas estar ali para falar com o mestre, aprender. Esta marca carimbada em Biu Alexandre Mestre é a marca de Biu Alexandre Capitão. Pela dinâmica deste tipo de expressão cultural não é de se admirar que haja uma influência mútua, uma troca entre a *brincadeira* e a realidade. Na verdade, a fronteira entre estes dois universos é muito tênue. Nisso está a beleza: a fronteira traçada entre as duas é, às vezes gritantemente explícita, às vezes suavemente imperceptível.



Mestre Biu Alexandre como Capitão

¹⁴⁵ Mestre Biu Alexandre é envolvido tanto com Cavalo Marinho como com Maracatu de Baque Solto

2.2. Mateus Doca Maurício

Doca Maurício. Doca Mateus. Desde dez anos de idade seus olhos refletem Cavalo Marinho. Cresceu assim vendo a *brincadeira*, observando-a. Cresceu também na cana:

quando fui me entendendo por gente mais uma coisinha, caí dentro da palha também, caí dentro do rego da cana com cinco reboło de cana no braço, pra semear cana pra arrumar o pão pra comer. Trabalhei demais no palhão... trabalhava a semana todinha enchendo o caminhão de cana; até carrear eu carreei

Trabalhava seis dias e descansava no domingo. Quando chegava o sábado à noite ele ia para casa, tomava banho e, depois, se “perdia no Cavalo Marinho”. Às vezes ia direto do trabalho, nem passava em casa: “amarrava aquele matinho nas costas”¹⁴⁶ e, com a mesma roupa que havia cortado cana o sábado todo, ia brincar. Depois de um dia inteiro de trabalho ainda encontrava disposição para varar a noite no Cavalo Marinho. Este não é um fato incomum, como também não é incomum encontrar em festas de padroeiros que acontecem no dia de domingo, homens que saem da *brincadeira* direto para o eito na segunda-feira de madrugada. A prática de *sambar*¹⁴⁷ à noite depois de tanto esforço durante o dia foi observada por Rugendas no período colonial:

¹⁴⁶ esse ‘matinho nas costas’ é o matulão, uma trouxa amarrada na cintura virada para as costas, feita de folha de bananeira ou de saco de açúcar

¹⁴⁷ ‘sambar’ é expressão usada aqui em Pernambuco como sinônimo de ‘brincar’, assim como ‘samba’ pode ser usado para *brincadeira*. É uma categoria encontrada mais comumente no Maracatu de Baque Solto do que no Cavalo Marinho, mas como os *folgazões* de um *brinquedo* muitas vezes participam também do outro, o termo faz parte do mesmo universo.

*à noite, é raro encontrarem-se escravos reunidos que não estejam animados por cantos e danças; dificilmente se acredita que tenham executado, durante o dia, os mais duros trabalhos*¹⁴⁸

Muitos viajantes observaram e relataram a disposição dos negros para dançar noites inteiras mesmo depois de muito trabalho e, por isto preferiam os dias santos e as vésperas de feriados. Neste sentido, não houve mudança.

Há oito anos Doca está no Movimento Sem Terra, vive em um assentamento em Condado. Terras de usina, antes de um dono só, cansadas da cana plantada por gente como ele. Hoje terras divididas entre várias famílias com seus roçados, criação de bichos: cabra, galinha, gado e ainda tem gato e cachorro...

Doca acorda todo dia antes do sol, prepara os bois e os leva para pastar. Corta o capim, trabalho duro, pesado! Mas o amor pelos bichos é visível: “esse aqui é meu boizinho”, fala se referindo a determinado animal.

Este animalzinho retribui o amor: come na mão, responde aos comandos, obedece, por tudo isso ganha até um beijo. No fim do ano, Doca vende alguns animais, compra outros, abate, come. Este mais chegado não, é o do coração.

Por volta de meio-dia Doca volta para o pasto, troca os bichos de lugar, vão beber água. Sol que arde. Antes do sol dar lugar à lua ele vai lá novamente, puxa as cordas, reúne todos os animais e eles voltam enfileirados para seu ‘dormitório’, onde passarão a noite a ruminar. O capim tem que estar pronto, arrumado na cocheira. Os

¹⁴⁸ RUGENDAS, João Maurício. *Viagem Pitoresca ao Brasil*, 1835, p. 154 apud FERLINI, Vera Lúcia Amaral. *Folgedos, feiras e feriados* in: *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, vol.II. István Jancsó, Iris Kantor (orgs.), 2001, p. 459.

pintinhos e as galinhas fazem a festa no esterco dos bois, se lambuzam e enchem o papo. Quando as ‘bestas’ adoecem Doca as trata carinhosamente com a sabedoria da terra, do mato, das ervas, com a cura da natureza. Foto que registra este amor.



No Cavalo Marinho o Mateus também cuida do boi. Só os dois negros – Mateus e Bastião – fazem isso. O boi só obedece a eles, responde apenas aos seus comandos. A *figura* do boi entra quase no fim do *folguedo*, morre – é o Mateus quem a mata – e é dividida entre as pessoas:

*para a prima Maria que mora na Bahia,
a tripa gaiteira é da moça solteira,
do boi o figo¹⁴⁹ isso é comigo¹⁵⁰*

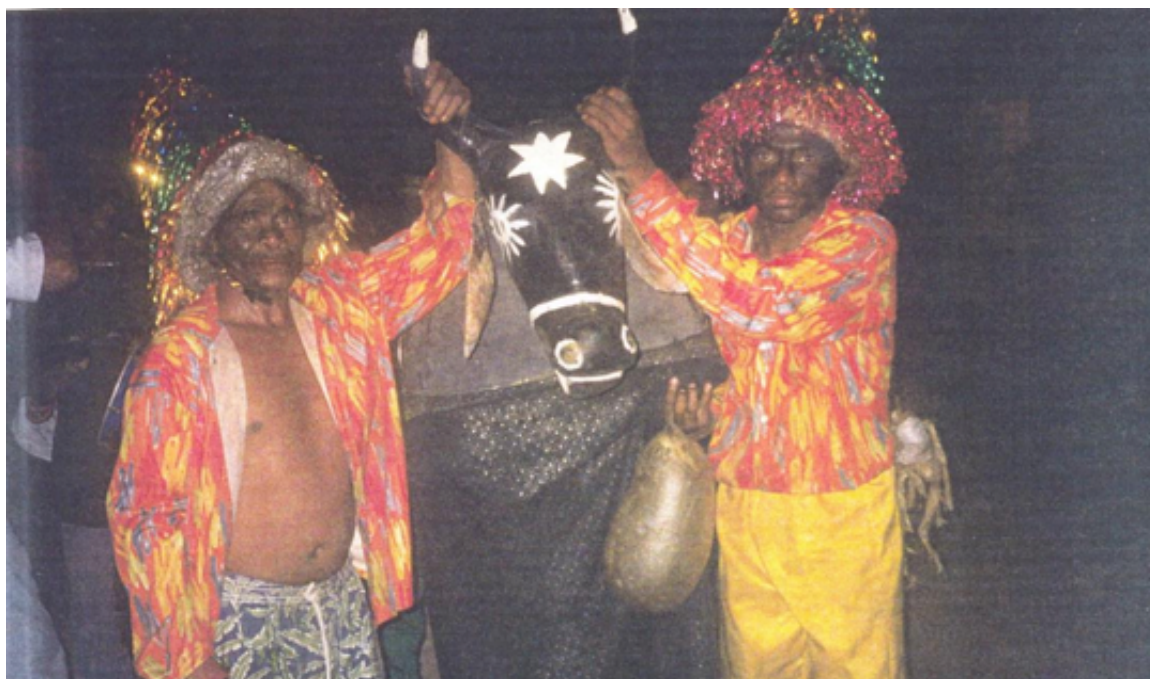
O boi é do capitão, mas somente os dois negros podem pegar nele e amansá-lo. Ele é brabo, quer chifrar todo mundo, dar coices. Os negros seguram em sua cabeça – ou no chifre – e o deixam quieto. Este boi é de brincadeira, é uma *figura*, mas a *brincadeira* utiliza-se de partes do boi de verdade: cabeça, chifre na armação do boi; bexigas nas mãos dos negros, que marcam o ritmo do Cavalo Marinho, como um coração que não cessa de bater, que está vivo: o Mateus dá bexigada em “todo mundo que merece”¹⁵¹... a bexiga do boi faz com que a vida esteja ali nas mãos deles, pulsante. Cultura presente, que não divide vida e morte, tradição e invenção, permanência e mudança, cultura que une movimentos que não se opõem, que une juventude e experiência, que une gerações, tornando o passado presente, ressignificando cada momento, a cada brincar...

¹⁴⁹ figado

¹⁵⁰ loa do Mateus no momento da divisão do boi pelo Doutor

¹⁵¹ fala de Doca

TENDERINI, Helena Maria. *Na Pisada do Galope: Cavalo Marinho na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade.*



Mateus e Bastião com o Boi

O Mateus é um elemento dinamizador. Primeiro que entra na roda, ele serve de intermediário entre o Capitão e as *figuras* que entram: “toda *figura* que chegar ali dentro do Cavalo Marinho, quem vai atender é o Mateus, ela fala com o Capitão, mas em primeiro lugar está o Mateus, tudo é resolvido por ele”¹⁵². Contudo, ele ‘toma conta e não dá conta’¹⁵³, é encarregado de pôr ordem na *brincadeira*, de cuidar da festa, mas é o primeiro a ‘palhaçar’. Em sua obra *Orixás: deuses iorubás na África e no mundo todo* Pierre Verger explica diversas características de Exú que se assemelham muito às do Mateus:

*gosta de suscitar dissensões e disputas, (...) é astucioso (...) e, se é tratado com consideração, reage favoravelmente, mostrando-se serviçal e prestativo. (...) é dinâmico e jovial, (...) é o guardião dos templos, das casas e das pessoas (...) e serve de intermediário entre os homens e os deuses*¹⁵⁴.

Também tal como Exú, o Mateus é um **elo** entre dois mundos: o do Capitão e o das outras *figuras* ou o do senhor e o dos escravizados ou o dos dominadores e o dos dominados. Ele está na fronteira e facilita o diálogo entre os que estão dentro e os que estão fora da roda, entre quem brinca e quem assiste. Seu chapéu, segundo Doca Maurício, não pode mudar de modelo e para ser feito “direito” tem que ser “pontudo mesmo, toda vida foi assim e é uma coisa que não pode cair”; neste aspecto o Mateus também lembra Exú com sua cabeça pontiaguda descrita por Verger: “seus cabelos são

¹⁵² fala de Mestre Biu Alexandre

¹⁵³ loa do Mateus

¹⁵⁴ VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no mundo todo*, 1981, p. 76.

presos numa longa trança, que cai para trás e forma, em cima, uma crista para esconder a lâmina de faca que ele tem no alto do crânio”¹⁵⁵.



Doca Maurício como Mateus

Balandier faz uma analogia entre Legbá – nome de Exú “entre os *fon* do ex-Daomé”¹⁵⁶ – e os Bufões ou palhaços que desafiam e zombam do poder em diversas sociedades tradicionais. Do mesmo modo que Legbá o Mateus é a *figura* que ousa opor-se ao Capitão:

¹⁵⁵ VERGER, Pierre. op. cit., p.78.

¹⁵⁶ Ibid.

*esta capacidade ofensiva se manifesta sob três formas principais: a ironia que deprecia o poder e suas hierarquias, a rebelião que mostra que o poder não é intocável e o movimento que introduz a perturbação da mudança no seio da ordem.*¹⁵⁷

Assim é o Mateus. *Figura* que insiste todo tempo em nos lembrar, propositalmente ou sem querer, que a desordem faz parte da ordem, que o movimento é elemento da tradição e que a realidade e a *brincadeira* percorrem a mesma trilha.

2.3. *Véia-do-Bambu Aguinaldo*

Pretendo aqui fazer uma reflexão sobre o lugar do feminino no homem do Cavalo Marinho a partir da análise da relação de Aguinaldo com a *figura* da ‘Véia do Bambu’.

O Cavalo Marinho é um contexto predominantemente masculino. Nele o feminino é uma invenção significada e ressignificada a todo instante. O homem se transforma em feminino, mas não em mulher. As *figuras* são todas (inclusive as femininas), quase sempre, feitas por homens¹⁵⁸. No Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado é raríssimo encontrar mulheres botando *figuras*; vários *folgazes* explicaram que a presença de mulheres nesta atividade inibe os homens que interagem com elas já que existe muita safadeza, fazendo com que eles fiquem sem jeito para agir na *brincadeira* “como se deve”.

¹⁵⁷ BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena*, 1982, p. 27.

¹⁵⁸ No Cavalo Marinho Boi Matuto de Mestre Salustiano já se tornou prática comum mulheres colocarem *figuras*, mas em outros grupos esta atitude é encontrada com menos frequência.

Um homem pode ser, por exemplo, a ‘Véia do bambu’, uma velha faminta por sexo que, tendo o marido ausente, sai agarrando todos os homens que encontra pela frente. Ela é, sem dúvida, uma das *figuras* mais populares da *brincadeira*. Tudo nela é exagero, é grotesco, mas se não for feito na medida certa pode se tornar feio e sem graça. Por isto mesmo não é qualquer figureiro que coloca uma ‘Véia’ fogosa capaz de prender a atenção e arrancar gargalhadas do público.



Aguinaldo se preparando para fazer a Véia do Bambu

Quem faz a ‘Véia’ no Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado é, na maioria das vezes, Aguinaldo, um homem. No entanto, o homem não deixa de ser ele,

apenas passa a ser também a ‘Véia’ – uma *figura* feminina. Para que **um** exista não é preciso suprimir o **outro**. Para que a ‘Véia’ viva, o homem não precisa morrer. O feminino da *figura* é apenas acrescentado ao masculino do homem. Aguinaldo não passa a ser mulher, não precisa fingir sê-lo, não é, portanto, um transformista. O homem continua a ser ele, mas acrescentado de uma segunda identidade: a feminina, a ‘Véia’. Ele responde quando o chamam por seu nome e também responde quando chamam pela ‘Véia do Bambu’:

*ele é capaz de sair de seu personagem, reassumindo facilmente sua própria personalidade e, em seguida, retomá-lo da mesma maneira, sem nenhum prejuízo para o espetáculo ou para o seu relacionamento com a platéia*¹⁵⁹

As identidades são negociadas e se inter cruzam numa dinamicidade todo tempo presente, mas não se condensam, não criam uma terceira identidade. Elas permanecem visivelmente diferenciáveis: homem e feminino/’Véia’. A máscara usada pelo homem para botar a *figura* é um instrumento que localiza a fronteira entre o ser Homem e o ser ‘Véia’, é um instrumento que torna visível a fronteira entre dois universos, entre dois planos: o real e a *brincadeira*. Ela nos transporta, nos faz ir ao real, através do irreal concretizado. O vestido denuncia o feminino vivenciado pelo homem e, ao mesmo tempo, escancara o homem que ali está escondido. Tudo é caricatural: o movimento, os gestos, a forma de levantar a saia para aliviar o calor entre

¹⁵⁹ CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: o Teatro do Povo do Nordeste*, 2001, p. 55.

as pernas; o agarrar qualquer pessoa do sexo masculino seja ele menino, rapaz, adulto ou velho, não importa!

A ‘Véia do Bambu’ é uma concepção estética e comportamental de um feminino observado pelo olhar masculino destes homens *brincadores*. Aguinaldo interpreta a ‘Véia’ de acordo com sua visão (e da sociedade da região estudada) de um feminino desgastado fisicamente, mas também disposto, faminto, insaciável sexualmente; diz uma toada cantada pelo ‘banco’ na parte da ‘Véia’:

Minha Véia põe a cama que eu quero me deitar

A danada dessa Véia não deixa eu me assossegarr

Bakhtin fala do grotesco expresso através do corpo na representação de velhas inserido em um contexto específico:

*Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo destas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da própria vida. (...) essa é precisamente a concepção grotesca do corpo, (...) o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado ou perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites.*¹⁶⁰

¹⁶⁰ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, 1987, p.23.

O homem que interpreta a *figura* encarna este corpo caricatural e simula um coito com outros homens como se ele fosse a ‘Véia’ – esse feminino latente, pulsante, gritantemente sedento – que se abre para o mundo e nele penetra. Ele não deixa, porém, de ser homem porque está ‘encangado’, enganchado no corpo de outro homem. As identidades não são híbridas, nem duvidosas. Aguinaldo continua sendo homem mesmo sendo feminino, a ‘Véia’. Continua sendo homem mesmo se agarrando com outro homem, apesar deste homem ter sido somado ao feminino da ‘Véia’.

Numa observação a respeito destas identidades negociadas, percebo que o homem continuou sabendo que é homem (como é no seu cotidiano: sem conflitos ou dúvidas em relação à sua identidade sexual) e o feminino da ‘Véia’ que ele representa pode ser resultado da visão deste homem em relação ao feminino das ‘*velhas sem homem*’ sedentas por sexo presentes em seu dia-a-dia, em sua vida.



Véia do Bambu e Véio Mané Joaquim

FINS...

Esta dissertação teve como finalidade trazer uma discussão a respeito da ligação entre realidade e *brincadeira* através da observação do Cavalo Marinho: como as duas se interpenetram no cotidiano dos moradores da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

No capítulo primeiro foi levantada uma discussão conceitual a respeito das categorias utilizadas, onde expliquei a priorização de termos usados pelos próprios sujeitos em seu universo ao invés de adaptá-los ao vocabulário acadêmico. Assim, as categorias *figura*, *brincador*, *folgazão*, *brincadeira*, *folgado* e *brinquedo* foram usadas em detrimento de *personagem*, *brincante*, *teatro folclórico* e *dança dramática*. Além disso, levantei também a opção pela categoria *tradição* e não *cultura popular*, entendendo a primeira como algo dinâmico e a segunda como um conceito problemático por conter a idéia de ‘povo’. Trouxe ainda neste capítulo, uma conversa com autores que produziram na academia trabalhos sobre Cavalo Marinho.

No capítulo dois apresentei a região estudada e os diversos mitos fundadores do *folgado* que identifiquei, além de explicar o que é o Cavalo Marinho e sua relação com o Bumba-Meu-Boi.

No terceiro e último capítulo foi trazida uma reflexão sobre a relação entre a *brincadeira* e a realidade a partir da *figura* do Caboclo de Arubá e da ligação entre três *figuras* e seus respectivos figureiros.

Durante minha pesquisa apareceram de forma recorrente algumas situações e discussões sobre as *brincadeiras*, sobre as dificuldades que os grupos encontram para se manter enquanto tal, dificuldades de sobrevivência física, de fazer suas roupas e acessórios; sobre a mercantilização das *brincadeiras* e a falta de interesse dos mais jovens, sobre o dismantelo causado em alguns deles pelo álcool, sobre o caminho que está sendo traçado da possível (não necessariamente provável) extinção... Estas são suas angústias, estes são seus problemas. As *brincadeiras* são também as pessoas e à medida que as *brincadeiras* morrem, muito (e muitas) das pessoas morre(m) junto com elas e à medida, também, que as pessoas morrem, as *brincadeiras* vão sendo sepultadas junto.

Em muitos momentos me indignei com depoimentos que denunciavam, mesmo de forma implícita ou sutil, movimentos de expropriação do saber destas pessoas; em alguns momentos cheguei a presenciar atitudes de artistas conhecidos e de estudiosos descomprometidos com a ética se aproveitando da falta de experiência desta gente em relação a assuntos legais-burocráticos, para usar som e imagem sem autorização e aviso prévio. Quero deixar registrada aqui esta indignação em relação a estas práticas e pessoas que acreditam que *tradições* como o Cavalo Marinho não têm dono simplesmente pelo fato de serem públicas.

A sociedade em que vivemos continua (cada vez mais) dividida, e dominantes e dominados sabem muito bem quais são os seus respectivos lugares, por isto expressões como o Cavalo Marinho permanecem vivas: por demonstrar aberta ou disfarçadamente, através da sátira ou da seriedade, do sagrado ou do secular que, conformato ou resistente à situação em que se encontra, o dominado sabe que existe

uma fronteira – às vezes invisível, às vezes bem nítida – traçada entre sua sociedade e a dos dominantes. Esta realidade se expressa através da *brincadeira*.

"Assim como é sentido, é realizado."

Provérbio Hindu

Bibliografia

I. Sobre Cavalo Marinho

Produção acadêmica:

ACSELRAD, Maria. *“Viva Pareia!” – a arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2002.

GONÇALVES, Gustavo Vilar. *Música e Movimento no Cavalo Marinho de Pernambuco*. Monografia de Especialização em Etnomusicologia, UFPE, Recife, 2001.

MENEZES, Márcia Maria Barbosa de. *Manifestação artístico comportamental de um cotidiano social, através da teatralização no folclore – o Valente do Cavalo-Marinho*. Monografia de Especialização em Artes Cênicas, UFPE, Recife, 1986

MARINHO, Edval. *O folguedo popular como veículo de comunicação rural: estudo de um grupo de cavalo-marinho*. Dissertação de Mestrado em Administração Rural, UFRPE, Recife, 1984.

MORENO, Werber Pereira. *O Cavalo-Marinho de Várzea Nova: um grupo de dança dramática em seu contexto sócio-cultural*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, UFPB, 1997.

MURPHY, John. *Performing a moral vision: an ethnography of cavalo marinho, a Brazilian musical drama*. Tese de Doutorado em Etnomusicologia, Columbia University, Nova Iorque, 1994.

SANTOS MORENO, Josane Cristina. *Versos e espetáculo do Cavalo-Marinho de Várzea Nova*. Dissertação de Mestrado em Letras, UFPB, João Pessoa, 1998.

Artigos de jornais e revistas:

BRITO, Taiza. *Cavalo-Marinho: uma viagem às raízes dos cortadores de cana da Zona da Mata*. Jornal do Commercio, Caderno Turismo e Lazer, Recife, 04 de dezembro de 1996, p.1 e 2.

CAMAROTTI, Mariana. *Desejos de Catirina*. Revista Continente Multicultural, Companhia Editorial de Pernambuco (CEPE), Recife, janeiro de 2003, p.16-18.

SPINELLI, Leonardo. *O cavalo-marinho é a estrela na festa de Mestre Salustiano*. Jornal do Commercio, Caderno C, Recife, 15 de janeiro de 2000, p.1 e 6.

Cavalo Marinho: folgado terá sede em Aliança. Sem autor, Diário de Pernambuco, Viver, Recife, 09 de fevereiro de 2002, p.6.

Brincadeira entre caboclos e ambrósios. Sem autor, Diário de Pernambuco, Viver, Recife, 10 de fevereiro de 2002, p.7.

II. Geral

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Ed. Itatiaia, Tomos I , II e III, Belo Horizonte, 1982.

ANTONIL, André João (1711). *Cultura e Opulência do Brasil*. Indústria Gráfica Brasileira/ Imprensa Universitária/ UFPE, Recife, 1969.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Ed. Hucitec, São Paulo, 1987.

BALANDIER, Georges. *A Desordem – Elogio do Movimento*. Ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Antropológicas*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1976.

_____. *Antropologia Política*. Editorial Presença, Lisboa, 1980.

_____. *O Poder em Cena*. Editora Universidade de Brasília, Brasília, 1

BARROSO, Oswald. *Reis do Congo: Uma Etnografia do Reisado no Ceará*. Dissertação de Mestrado em Sociologia/UFCE, Fortaleza, 1996.

BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do Bumba-Meu-Boi*. Ed. Imprensa Universitária, Recife, 1967.

_____. *Espetáculos Populares do Nordeste*. Ed. Buriti, São Paulo, 1966.

BOWKER, John. *Para entender as religiões*. Ed. Ática, São Paulo, 1997.

CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: O Teatro do Povo do Nordeste*. Ed. Universitária/UFPE, Recife, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As Culturas Populares no Capitalismo*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

_____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. EDUSP, São Paulo, 2000.

CARVALHO, Marcus. *Liberdade: Rotinas e Rupturas do Escravismo no Recife, 1822-1850*. Ed. Universitária/UFPE, Recife, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. Global Editora, São Paulo, 2001.

_____. *Literatura Oral do Brasil*. Livraria José Olympio Editora/MEC, Rio de Janeiro, 1978.

_____. *Tradição, Ciência do Povo*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. Ed. Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2001.

_____. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1989.

_____. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. Ed. Cortez, São Paulo, 2000.

D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil*. Ed. Pallas, Rio de Janeiro, 2001.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Ed. Fator, Rio de Janeiro, 1983.

FERREIRA, Ascenso. *Ensaio Folclóricos*. Org. Roberto Benjamin, Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco/DSE, Recife, 1986.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Ed. Record, Rio de Janeiro, s.d.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. LTC Editora, Rio de Janeiro, 1989.

_____. *O Saber Local*. Ed. Vozes, Petrópolis, 2000.

HOBSBAWN, E. & RANGER, T. (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997.

LARKIN NASCIMENTO, Elisa. *Sankofa e as matrizes africanas da cultura brasileira: bases para uma pedagogia eficaz*. Texto de apoio para a Oficina 'Relações

Raciais no Brasil: por uma pedagogia eficaz”, V Congresso Afro-Brasileiro/UFBA, Salvador, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967.

_____. *Antropologia Estrutural Dois*. Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1976.

_____. *Mito e Significado*. Edições 70, Lisboa, s.d.

LONDRES, Cecília. *Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio* In: *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. MINC/ IPHAN/ FUNARTE, Brasília, 2000.

LOPES, Nei. *Dicionário Banto do Brasil: Repertório Etimológico de Vocábulos Brasileiros Originários dos Centro, Sul, Leste e Sudoeste Africanos*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, s.d.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1978.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*, 1974.

MEDEIROS, Bartolomeu Tito Figuerôa de. *Entre almas, santos e entidades outras no Rio de Janeiro: os mediadores*. Tese de Doutorado em Antropologia/Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. *Poemas pernambucanos*. Ed. Nova Fronteira, 1999.

MEYER, Marlyse. *Pirineus, Caiçaras... da Commedia dell'Arte ao Bumba-meu-boi*. UNICAMP, Campinas, 1991.

_____. *A Propósito de Cavalhadas* In: JANCSÓ, I. & KANTOR, I.(orgs.), *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*(vol.I). Eds. Hucitec/EDUSP/Fapesp/Imprensa Oficial, São Paulo, 2001.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, Capoeira e Passo*. Companhia Editora de Pernambuco, Recife, 1971.

PERRONE-MOISÉS, L. *Atlas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

Raças Humanas e Racismo, s/autor, Ed. Salvat, Rio de Janeiro, 1979.

RUÍZ BRAVO, Patrícia. *Capítulo 1: Gêneros y masculinidades* In: *Subversiones Masculinas. Imágenes del varón en la narrativa joven*. Ediciones Flora Tristán, Centro de la Mujer Peruana, Lima, 2001.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem Pitoresca ao Brasil*, 1835 apud FERLINI, Vera Lúcia Amaral. *Folgedos, feiras e feriados* In: JANCSÓ, I. & KANTOR, I.(orgs.), *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*(vol.II). Ed. Hucitec/EDUSP/Fapesp/Imprensa Oficial, São Paulo, 2001.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no mundo todo*. Ed. Corrupio, Salvador, 1981.

ZUNTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*. Ed. Hucitec, São Paulo, 1997.

Cd-room:

Programa “O Cavalo Marinho” – Série ‘Raízes Musicais Brasileiras’, vinculado pela Rádio Nederland (emissora internacional da Holanda), produção e apresentação de Álvaro Cavalcanti.

Páginas eletrônicas:

www.amupe.com.br/municipios/condado.htm

www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/sao.htm

www.fundaj.gov.br/docs/pe

www.jangadabrasil.com.br/janeiro

www.jangadabrasil.com.br/outubro

www.marshall.edu/akanart/sankofa

Contatos com a autora:

Caso haja interesse em discutir, trocar idéias com a autora sobre a dissertação ou sobre assuntos ligados a área, contactar:

hjtender@hotmail.com