

UFRRJ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS,
DESENVOLVIMENTO,
AGRICULTURA E SOCIEDADE

Dissertação

**A poética do *cavalo-marinho: brincadeira-ritual* na Zona da
Mata de Pernambuco**

Raquel Dias Teixeira

2013



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO,
AGRICULTURA E SOCIEDADE**

A poética do cavalo-marinho: brincadeira-ritual na Zona da Mata de Pernambuco

Raquel Dias Teixeira

Sob a Orientação da Professor

Andrey Cordeiro Ferreira

Dissertação submetida
como requisito parcial para
obtenção do grau de
**Mestre em Ciências
Sociais**, no Curso de Pós
Graduação em
Desenvolvimento,
Agricultura e Sociedade.

Rio de Janeiro, RJ
Outubro de 2013

394.308134
T266p
T

Teixeira, Raquel Dias.

**A poética do *cavalo-marinho*: brincadeira-ritual
na Zona da Mata de Pernambuco / Raquel Dias
Teixeira, 2013.**

157 f.

Orientador: Andrey Cordeiro Ferreira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências
Humanas e Sociais.

Bibliografia: f. 152-157.

1. Cavalo-marinho - Teses. 2. Brincadeira - Teses.
3. Zona da Mata de Pernambuco – Teses. I. Ferreira,
Andrey Cordeiro. II. Universidade Federal Rural do
Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Humanas e
Sociais. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E
SOCIEDADE

RAQUEL DIAS TEIXEIRA

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais, no Curso de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, área de Cultura no Mundo Rural.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 23/10/2013

Andrey Cordeiro Ferreira, Dr. CPDA/UFRRJ
(Orientador)

Maria José Teixeira Carneiro, Dra. CPDA/UFRRJ

Tânia Stolze Lima, Dra. UFF

John Cunha Comerford, Dr Museu Nacional/UFRRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço, imensamente a toda minha família e, especialmente, a minha amada mãe Arilda, ao meu pai Edison, a minha irmã Tatiana, ao meu marido Daniel e a minha avó Josina que sempre me apoiaram em tudo e com todo amor do mundo. A Daniel ainda, uma vez mais, por ter sido ele quem me “apresentou” a *brincadeira do cavalo-marinho*.

A minha família Pernambucana me sinto grata pela maneira carinhosa e atenciosa que sempre me recebem. E em especial no desenvolvimento desta pesquisa, as inúmeras caronas de Lúcia e Célia até os pontos (Caxangá, Metrô, TIP) aonde iniciava ou retornava de minhas viagens a Zona da Mata. E as agradáveis conversas sobre meu campo com Lúcia, Célia, Glorita, Amalita, Carlos e Dora.

Agradeço ao meus companheiros de trabalho do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN). E principalmente aos amigos do setor de pesquisa: Beth, Rebecca, Daniel, Guacira, Dirlene, Lúvia, Bia, Baía, Ricardo, Dil, Marilya e Magnum que me acompanharam em todo o processo da pesquisa e me incentivaram a elaborar esta dissertação. A Bia com seu talento de historiadora e sua boa vontade de sempre, agradeço ainda por ter se disponibilizado a “traduzir” boa parte da documentação que eu havia digitalizado em pesquisa no arquivo público de Pernambuco. A instituição (CNFCP) sou grata também ao apoio na realização da pesquisa, e pela licença de nove meses concedida para que eu pudesse me concentrar na análise de dados e escrita do texto.

A minha querida e animada turma do CPDA agradeço pelas trocas de ideias e companhia. Também peço desculpas por muitas ausências minhas em encontros acadêmicos e festejos já que cursar oito disciplinas e um laboratório de pesquisa, simultaneamente, com o trabalho me exigiu algum custo.

Agradeço aos meus queridos e inumeráveis amigos, pois tudo se torna bem mais fácil quando se tem boas companhias. Em especial a Camila, pelas leituras e assertivas opiniões da primeira parte do texto desta dissertação, que certamente me ajudaram a chegar ao resultado “final” dele.

Agradeço a instituição, servidores e corpo docente do CPDA/UFRRJ pela oportunidade de conhecimento de qualidade que me disponibilizaram. Ao meu orientador Andrey Cordeiro pela disposição e inspiração teórica. A Tânia Stolze Lima, por mais uma vez, me acompanhar com toda sua graça e inteligência numa nova experiência antropológica. A John Comerford e Tânia Stolze pelas análises feitas na qualificação que muito me auxiliaram na elaboração desta dissertação.

Por fim, agradeço imensamente a todos os *brincadores* que me receberam em suas vidas (e casas) para intermináveis conversas. A iniciar por Lourenço, que foi o primeiro a me “abrir” as portas de Chã de Camará, aproveito para saudar Mariano, Zé Duda, Gil, Luiz Caboclo, Luiz Carneiro, Edison, Mário, Nelsinho, Bastião Miliano, Biu do Coco, Zé de Bibi, Leonardo, e Mestre Batista, em nome de todos os que participaram desta pesquisa. Muitos dos quais se tornaram, mais do que interlocutores da dissertação, queridos amigos.

RESUMO

Esta dissertação tem como tema o *cavalo-marinho*, *brincadeira* típica da Zona da Mata Pernambucana, Alagoas e Agreste da Paraíba, e nascida nas senzalas dos engenhos de cana dessas regiões. A questão central gira em torno de tentar compreender o *cavalo-marinho* tendo como foco de interesse << o que se passa >> na *brincadeira* e << o que se passa >> com os *brincadores*, como se tais perspectivas estivessem ligadas às experiências e relações sociais singulares. De maneira em geral, busco explorar algumas das concepções e categorias que constituiriam o *cavalo-marinho* (*brinquedo*, *brincadeira*, *brincador*, *folgazão*, *mestre*, *figura*, *figureiro*, *fundamento*, *função*, *toada*, *loa* etc.), tendo como perspectiva a noção de *brincadeira-ritual*. Procuo evidenciar múltiplos significados e aspectos simbólicos do *brinquedo*. Na introdução procuro descrever alguns pressupostos desta pesquisa e a maneira como se desenvolveu meu trabalho de campo. No primeiro capítulo utilizo os encadeamentos históricos e sociais, como se estes tivessem sido fundamentais à região da Zona da Mata de Pernambuco, aos seus moradores/*brincadores* (as suas relações), procurando experimentar os efeitos destes processos históricos, em suas narrativas e *brincadeiras*. O segundo capítulo tem por objetivo fazer uma espécie de “percurso etnográfico” ao discorrer sobre a história do sítio Chã de Camará (e seus *brinquedos*) e dos meus principais interlocutores. No terceiro capítulo visualizo o *cavalo-marinho* por meio do conceito de ritual, onde apresento alguns dos símbolos presentes nas *loas*, *toadas* e improvisos nas *passagens* do *cavalo-marinho*. No quarto capítulo, tendo como base tanto pesquisas teóricas quanto meus dados de campo, sugiro possíveis ligações entre a socialidade dos *brincadores* e às *brincadeiras* do *cavalo-marinho* e *maracatu*. Na conclusão levanto uma tese sobre a “resistência simbólica” contida na poesia do *brinquedo*, e realizo uma articulação entre as “partes” da pesquisa, finalizando meus argumentos. Proponho então a imagem da *brincadeira* como um ritual, repleto de poesia e simbolismo, que coloca em processo de metaforização elementos das relações cotidianas, cosmológicas e, inclusive, aspectos simbólicos de desconstrução e reforço à situação social dos trabalhadores da cana da Zona da Mata.

Palavras-chaves: cavalo-marinho, brincadeira, Zona da Mata de Pernambuco

ABSTRACT

This dissertation takes as a subject the *cavalo-marinho's* play, typical ritual of the Zona da Mata (forest zone) Pernambucana, Alagoas and Paraíba Wasteland, and born in the slave quarters of the sugar mills in these regions. The central question around trying to understand the *cavalo-marinho* having like focus of interest << that goes on >> in the 'game' (*brincadeira*) and << that goes on >> with the 'players' (*brincadores*), like if such perspectives were tied to the experiences and social singular relations. In way in general, I look to explore some of the conceptions and categories that would constitute *the cavalo-marinho* (*brinquedo, brincadeira, brincador, folgazão, mestre, figura, figureiro, fundamento, função, toada, loa etc.*), taking the notion of 'game' as a perspective, about meant multiples and symbolic aspects of the *cavalo-marinho*. In the introduction I try to describe some presuppositions of this inquiry and the way as my fieldwork was developed. In the first chapter I use the historical and social chains, like if these had been basic to the region of the state of Pernambuco and to his residents/ 'players' (to his relations), trying to try the effects of these historical processes, to his narratives and ritual. The second chapter has since objective does a sort of ethnography when talked about the history of the Chã de Camará and of my principal interlocutors. In the third chapter I visualize the *cavalo-marinho* through the concept of ritual, where I present some of the present symbols in the laudatory speeches (*loas*), melodies (*toadas*) and improvise in the *cavalo-marinho*. In the fourth chapter having like base so much theoretical inquiries (and you methodologies) how much this ethnography, I suggest possible connections between the sociability of the 'players' and to the 'games' of the *cavalo-marinho* and maracatu. In the conclusion I lift a theory on the "symbolic resistance" contained in the poetry of the 'game', and carry out an articulation between the parts of the inquiry, finishing my arguments. I propose the image of the *cavalo-marinho* as a ritual, replete one of poetry, what it puts in process of metaphorical elements of the daily life, of the cosmology and, including, you frontier of symbolic resistances (deconstruction and reinforce) to the social situation among sugarcane workers in Pernambuco state.

Key Words: cavalo-marinho, ritual, Pernambuco State.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo I - Corto, cana, amarro cana, deixo tudo amarradinho.	21
I.II - A pisada da Senzala: 'Cavallos-marinhos', maracatu e liberdade em 1871.	29
I.III- É pra matar, levanta o pau. É pra matar, levanta o pau.	38
Capítulo II - <i>Brincadores</i> em Chã de Camará.	51
Capítulo III – Notas sobre o <i>cavalo-marinho</i>: uma <i>brincadeira-ritual</i> na Zona da Mata Pernambucana.	71
Capítulo IV – “Cavalo-marinho é uma coisa encantada, ele representa muita coisa”... 	97
VI. I – Socialidade, cosmologia e cotidiano no cavalo-marinho	110
Conclusão -	139
Bibliografia -	152

INTRODUÇÃO

Se há algo que cabe de direito à antropologia, não é certamente a tarefa de *explicar o mundo de outrem*, mas a de *multiplicar nosso mundo*, ‘povoando-o de todos esses seres exprimidos que não existem fora de suas expressões (Viveiros de Castro 2002: 131).

A primeira coisa que me chamou atenção na pesquisa bibliográfica acerca do tema desta dissertação foi a multiplicidade de pontos de vistas sobre a *brincadeira do cavalo-marinho* (que também pode ser chamada de *brinquedo* ou *samba*). A *brincadeira* já foi estudada por pesquisadores advindos de diversas áreas acadêmicas, e com interesses distintos.

Os primeiros que realizaram descrições e observações sobre o *cavalo-marinho* foram cronistas ou estudiosos do então chamado folclore nacional (Casculo 1952; Salles 1970; Lopez 1972; Mello e Souza 1979). Contudo, tais relatos se confundem com o *bumba-meu-boi*, já que a *brincadeira* era (e ainda é) considerada por alguns autores como uma variante regional deste¹.

No que diz respeito as pesquisas de mestrado e doutorado, os trabalhos de Araújo (1984) e de Moreno (1997) visualizam o *cavalo-marinho* a partir do conceito de comunicação, seja como um tipo de comunicação rural (o primeiro) ou simbólica (o segundo). Já a tese de doutoramento de John Murphy (2008) aliou preocupações da antropologia e da etnomusicologia. Outros autores já pensaram o *cavalo-marinho* sob diferentes óticas, tendo como pano de fundo o estudo dos instrumentos musicais característicos como a rabeça (Perazzo 2000), ou tendo na música um papel estrutural na *brincadeira* (Gonçalves 2001). Sousa (1996) teve como centro de análise a etnocenologia e noções como a teatralidade e espetacularidade, e Acselrad (2002) pensou a *brincadeira* por meio de uma abordagem da antropologia da arte. Outros trabalhos já perspectivaram o *cavalo-marinho* a partir de aproximações diversas com a dramaturgia (Laranjeira, 2008; Lewinsohn, 2007; Lyra, 2005, Guaraldo 2009). Um dos estudos mais recentes (Brusantin 2011) se baseia na história social. Atualmente o *brinquedo* também é objeto de pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) que busca seu registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil².

¹ Como nos lembra Cavalcanti (2006:89), entre as décadas 1940-60, a aspiração nacionalista dos estudos de folclore buscou na cultura popular um modelo de autenticidade. Assim, alguns folcloristas, em especial Mario de Andrade, elegeram o *bumba-meu-boi*, como um modelo estético e símbolo paradoxal de uma possível unidade cultural brasileira, e realizaram diversos registros sobre o tema.

² Neste mesmo processo foram inventariados, por intermédio da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Maracatu

Não tenho a intenção de realizar nenhum tipo de resumo crítico ou contraste entre tais bibliografias. A minha intenção ao citá-las é a de sublinhar não a multiplicidade de referências teóricas (história, comunicação, teatro, antropologia, arte etc.), mas sim as muitas representações pelos quais o *cavalo-marinho* já foi tomado. Assim a *brincadeira* nascida nas senzalas dos engenhos da Zona da Mata Pernambucana já foi vista como um **folclore**, como **cultura popular** e/ou como **Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil**. Ou ainda sob uma ordem distinta como um *bumba-meu-boi* regional, como **um tipo de reisado**, ou como **um teatro popular**.

No que diz respeito aos três primeiros itens, o *cavalo-marinho*, assim como muitas outras manifestações ditas populares, foi assim perspectivado tanto pela literatura quanto pelo Estado de acordo com distintos momentos históricos e sociais. Os significados de tais termos são amplos e controversos, não pretendo aqui aprofundar uma discussão a respeito. Contudo, não poderia deixar de delimitar certos aspectos.

Primeiramente, estou de acordo com Rocha (2009:219) quando ele diz que apesar das mudanças de sentidos ao longo do tempo acerca dos conceitos de folclore, cultura popular e patrimônio imaterial, seus significados conceituais mesclam-se, e apresentam uma certa continuidade. O **folk-lore** ('saber tradicional do povo') no Brasil era foco de estudo de um grupo de intelectuais³ desde a década de 20 já à luz do modernismo. Contudo, passou a ser estudado sistematicamente, e tornou-se um instrumento na busca pela "identidade nacional" do "Movimento Folclórico Brasileiro" na década de 40, quando os folguedos, as festas, e os rituais populares figuravam como objetos privilegiados. Vilhena (1997), por outro lado, demonstra que o "movimento folclórico" buscava também a institucionalização do folclore como disciplina universitária. Entretanto, a "escola de sociologia paulista" se opunha à legitimação deste "campo" nas ciências sociais, e os folcloristas eram assim acusados de falta de rigor teórico e sociológico. Isso acabou delegando um papel um tanto marginal à categoria de folclore perante às ciências sociais. Rocha (Id.) destaca que é no período da década de 60 até os anos 80 onde o conceito de cultura popular se institucionaliza no campo artístico e científico, e nesta época, o autor atribui a ele uma papel de maior teor político e ideológico⁴.

Nação, o Maracatu Rural e o Caboclinho. Em agosto de 2013 o dossiê com o INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais) foi encaminhado ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural com vistas a obter o registro (para cada uma destas manifestações) como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

³ Couto de Magalhães, Silvio Romero, Amadeu Amaral, Mario de Andrade etc.

⁴ "O modo como o conceito de cultura popular é concebido pelos intelectuais da época permite perceber algumas oscilações de sentido nos quais ora esta significa alienação, ora significa resistência, ora ainda significa a possibilidade de, nos termos de Bakhtin e Roberto DaMatta, "carnavalização". Esta oscilação de sentido também seria dramatizada pelos intelectuais do CPC que vêem então, três modos de pensar a cultura como arte: arte do

Foi quando o folclore teria passado a ser identificado como tradição, e a cultura popular como transformação.

Nina Pinheiro Bitar (2010) aponta que a partir da década de 1970 “ressurge” a presença das ideias dos modernistas nas políticas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), quando os “bens culturais” aparecem como formadores da nacionalidade em risco de perda perante à globalização. Rocha (2009) chama a atenção que as ideias e orientações extraídas de conferências internacionais sobre políticas culturais a partir da década de 70 também revitalizaram os estudos do folclore. Tudo isso teria vindo em conjunto com a ampliação do próprio conceito de Patrimônio Cultural Brasileiro que incorporou os bens imateriais, aos já “consagrados” materiais (“de pedra e cal”).

Este conceito de Patrimônio Imaterial ganha então maior visibilidade a partir da década de 90. Ele diz respeito ao que seria intangível nas “manifestações culturais”. Segundo a Unesco, à memória e manifestações culturais contidas em coisas como tradições, folclore, saberes, línguas e festas. Seguindo a mesma linha, para o IPHAN o Patrimônio Imaterial seriam práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas que fazem parte do patrimônio cultural de comunidades, grupos e indivíduos. A nível nacional, como política pública de estado, a patrimonização dos chamamos “bens culturais” é feita a partir de um longo processo de identificação, registro e salvaguarda dos mesmos.

As discussões iniciais acerca do patrimônio imaterial, também denominado intangível, coincidem com as discussões em torno do significado antropológico de cultura no mundo contemporâneo. Haja vista o que diz Lúcia Lippi Oliveira (2008, p. 135): “nos dias de hoje, os discursos sobre patrimônio enfatizam seu caráter de construção ou invenção, derivado das concepções antropológicas de cultura, que passa a ser tomada como sistema simbólico, como estrutura de significado pelas quais os homens orientam suas ações”. Também Mariza Peirano, durante o *Seminário Folclore e Cultura Popular* (1992), identificou este momento como um reencontro da Antropologia com o Folclore, depois de um longo período de hegemonia da Sociologia no campo das Ciências Sociais no Brasil, e de “ideologismo” político da cultura popular no período pós-60. [...] Tal conceito, portanto, amplia o escopo político e analítico da antropologia na medida em que, de um lado, reabilita o campo de estudos folclóricos e da cultura popular – o primeiro domesticado pela sociologia e o segundo ideologizado pelos cepecistas [Centro Popular de Cultura da UNE] – e do outro lado, deixa claro ser esta uma estratégia epistemológica eficaz na disputa pelo campo discursivo nas Ciências Sociais. (Rocha 2009:229)

povo como equivalente do folclore; a arte popular como aquela relacionada à indústria cultural e característica dos meios urbanos; e, por fim, a arte popular revolucionária como sendo a arte produzida pelos intelectuais e artistas com o propósito de produzir a consciência de classe e, por conseguinte, a transformação da realidade social” (Rocha 2009:226).

Nota-se que o que está sempre em jogo e sendo colocado em negociação, na verdade, são os diferentes sentidos da noção de cultura. Concordo, então com a instigante aproximação feita por Rocha (2009) que a nova abordagem da cultura popular à luz do conceito patrimônio imaterial, coincidiu com as resinificações do próprio conceito de cultura na antropologia. E foi assim influenciado pela antropologia interpretativa no sentido de “dar voz” “as teorias nativas”. Seria como se nesta categoria houvesse uma aproximação do próprio folclore com a antropologia, mas posto sob novos signos, que não o romanticismo e/ou o preservacionismo. “Neste sentido, uma justificativa para a retomada da tradição, da memória e dos processos de construção identitária, por meio do patrimônio imaterial, sem que isso signifique uma volta ao modelo folclorista, consiste no peso dado à criatividade”(Ibid.: 230). Diante disso, entendo que o motivo do *cavalo-marinho* já ter sido tratado por diferentes termos (folclore, cultura popular, patrimônio imaterial) diz respeito então ao próprio percurso desses conceitos, seus campos de disputa e legitimação enquanto instrumentos analíticos e científicos.

Contudo, retornando a discussão original, penso que o fato do *cavalo-marinho* já ter sido visto como bumba-meu-boi regional, um tipo de reisado ou teatro, é fruto de um movimento um tanto distinto. Acredito que tais interpretações teóricas, ao classificá-lo, como sendo “alguma outra coisa que não ele” acabam por ocultar as próprias singularidades do *brinquedo*. Nesta pesquisa procuro então pensar o *cavalo-marinho* como algo que seus “fazedores” sempre disseram que ele é: uma *brincadeira*. Considero que buscar os significados desta categoria no que se refere ao *cavalo-marinho* e nos sentidos de outras concepções formuladas pelos *brincadores* (e que estão a ela atrelados) é algo fundamental.

De todo modo, foi esta imagem interpretativa (e categórica) um tanto plural sobre o *brinquedo* que me direcionou a outras reflexões de ordem teórico-metodológicas que se tornaram essenciais à elaboração desta pesquisa, tanto em relação ao trabalho de campo quanto em relação à escrita etnográfica. Tais questões dizem respeito a própria ideia de interpretar ou representar outrem, as intersubjetividades interpostas na relação pesquisador e pesquisado, e aos possíveis lugares das elaborações “nativas” no processo de construção teórica. Enfim ao processo de criação da etnografia.

A antropologia interpretativa ou hermenêutica propunha que o critério de cientificidade não poderia mais residir na busca da neutralidade ou objetividade absoluta, mas sim na compreensão e interpretação das culturas. Geertz (1973) além de ter situado a interpretação do sistema de símbolos de uma cultura como provisória, também já havia conotado a etnografia como uma ficção, mas não no sentido de algo falso, e sim de algo que é construído (Jordão 2004). Em “Writing Culture” (1986) Clifford diz que uma certa

indefinição entre a fronteira do artístico e do científico encontrada em textos de autores como Bronisław Malinowski, Margaret Mead e Gregory Bateson era algo benéfico a antropologia. Diz então que com o passar do tempo o teor literário serviu para realizar uma distância com o rigor científico da disciplina, algo errôneo na medida em que a noção de literatura permeia qualquer trabalho que verse sobre as representações culturais. Assim o processo literário (utilização de metáforas, figuras de linguagem, narrativas) afetaria todas as vias do fenômeno cultural, desde as primeiras notas até a conclusão de um livro.

Considero pontos-chaves a ideia inicial levantada por Geertz (1973) de etnografia como ficção, e a noção de escrita etnográfica como uma coisa artesanal que contém o poético e o político (inseparáveis), como defende Clifford (1986).

A antropologia interpretativa, concebendo as culturas como textos, e a análise antropológica como interpretação sempre provisória, seguramente contribuiu para o estranhamento da autoridade etnográfica clássica. No entanto, segundo os críticos pós-modernos (Clifford 1983, Marcus e Cushman 1982, por exemplo) seu rompimento com o modelo anterior é parcial: ela questiona o processo da produção de interpretações, mas não rompe com a separação radical entre observador e observado e suas culturas. [...] Os pós-modernos vão tentar romper tanto o caráter de separação das culturas, quanto o de recriação da totalidade. Para eles a etnografia não deve ser uma interpretação sobre, mas uma negociação com, um diálogo, a expressão das trocas entre uma multiplicidade de vozes (Caldeira 1998).

É interessante notar que ao partir de minhas inquietações primeiramente recorri à antropologia interpretativa, que logo se desdobrou em teorias de uma das correntes da chamada antropologia pós-moderna, denominada meta-etnografia (Reynoso 1991). Considero muito fértil os questionamentos realizados por autores denominados pós-modernos. Entretanto, no limite, seus argumentos muitas vezes acabam por levar à “simples e pura” imobilização, ou mesmo à impossibilidade, do “fazer etnográfico”. Meu “ponto de fuga” se tornou então elaborações (advindas dos mesmos problemas) sob pontos de vistas outros (Wagner 2010; Strathern 1991; Viveiros de Castro 1996; 2002).

Roy Wagner (2010) apontou que a própria condição da disciplina antropológica implicou em duas disposições, a primeira foi a constatação de que todas as culturas são equivalentes (relatividade cultural), e a segunda que a cultura dos sujeitos estudados é sempre objetificada pelos termos da cultura do antropólogo (objetividade relativa). O discurso do observador e o do observado passaria então por uma relação de sentido (em diferentes vias) que em geral é assimétrica, e que por fim, sempre o sentido das práticas do observado é ressignificado pela interpretação, tradução ou contextualização feita sob a ótica do antropólogo (Viveiros de Castro 2002).

Se a disparidade entre os sentidos do antropólogo e do nativo, longe de neutralizada por tal equivalência, for internalizada, introduzida em ambos os discursos, e assim potencializada? Se, em lugar de admitir complacientemente que somos todos nativos, levarmos às últimas, ou devidas, consequências a aposta oposta — que somos todos ‘antropólogos’ (Viveiros de Castro 2002)

Wagner (2010) afirma que qualquer seja a interpretação antropológica, ela passa pela relação entre duas culturas, “todo entendimento de uma outra cultura é um experimento com a nossa própria” (Ibid.: 12). É neste processo de experimentação relacional que o antropólogo inventa a cultura estudada⁵, ou seja, a partir das representações criadas na relação, construída por ele, entre os dois mundos de significados.

Eduardo Viveiros de Castro (2002) propõe uma continuidade epistêmica entre as práticas e discursos de ambos, produzindo assim um conhecimento que envolve coisas (leia-se, discursos, práticas, categorias) conceitualmente de mesma ordem. Mas, se levarmos em conta que qualquer tipologia nativa nunca será representada como ela mesma, pois ela sempre será mediada pela relação estabelecida entre o antropólogo e tal tipologia, se tem claro a sua dimensão fictícia.

A experiência proposta aqui, dizia eu acima, começa por afirmar a equivalência de direito entre os discursos do antropólogo e do nativo, bem como a condição mutuamente constituinte desses discursos, que só acedem *como tais* à existência ao entrarem em relação de conhecimento. [...] Os conceitos antropológicos atualizam tal relação, e são por isso completamente relacionais, tanto em sua expressão como em seu conteúdo. Eles não são, nem reflexos verídicos da cultura do nativo (o sonho positivista), nem projeções ilusórias da cultura do antropólogo (o pesadelo construcionista). [...] O que eles refletem é uma certa relação de inteligibilidade *entre* as duas culturas, e o que eles projetam são as *duas* culturas como seus pressupostos imaginados. [...] Os conceitos antropológicos, em suma, são relativos porque são relacionais (Ibid.: 125).

“A ficção é antropológica, mas sua antropologia não é fictícia” (Viveiros de Castro 2002:123). Este é um ponto chave nas colocações do autor. Assim tomar as ideias nativas como conceitos, extraíndo delas seus planos, matérias e relações (seus mundos possíveis que os constituem e os exprimem), requer fazer não uma interpretação deste pensamento, mas uma experimentação conjunta do pensamento nativo com o antropológico.

Algo semelhante passa quando Marilyn Strathern (1991) declara que não criou uma perspectiva sobre a sociedade e cultura melanésias, nem mesmo apresentou as ideias melanésias tal qual elas são. Mas, sim uma análise “do ponto de vista das preocupações antropológicas e feministas ocidentais, do que poderiam parecer as ideias melanésias se fosse o caso de elas aparecerem na forma dessas preocupações” (Strathern 1991: 265). Pois, uma

⁵ A partir da descoberta de novas potencialidades e possibilidades, o antropólogo reinventa também a sua própria cultura (Wagner 2010).

cultura só pode ser vista a partir do ponto de vista (e de interesse) de uma outra. A autora diz que para ser fiel à linguagem melanésia, foi preciso intervir entre dois conjuntos de objetificações, as ideias melanésias e as ocidentais, de modo a traduzir uma na outra. Isso significava conjugar uma narrativa da vida melanésia que se tornava assim uma ficção.

Em “O Gênero da Dádiva” Marilyn Strathern (1991) se concentrou em analisar as trocas cerimoniais que levam os homens a sair de suas comunidades de origem, tendo o kula como um modelo fundamental para os Massim. A autora logo de início desconstrói a maneira pela qual o Kula foi formulado na teoria antropológica. Diz então que ao invés de pensá-lo como um mecanismo integrador, de coesão entre os povos, seria mais frutífero pensar em como as dádivas dividem de forma crucial e separam povos um dos outros. Partindo do pressuposto de que as pessoas são configurações de relações, e que tais relações estabelecidas por meio das trocas são relações que separam. Seu argumento é que no kula as partes circulam como partes de pessoas⁶. Minha intenção ao citar Strathern (1991) é a de ativar tanto suas ideias sobre o “processo” relacional no qual a antropologia está imbricada ao realizar suas pesquisas (suas invenções), quanto a noção de que o que os antropólogos estudam são as próprias relações humanas. O conceito que ela utiliza de socialidade, em última instância, faz referência exatamente a isso, ao fato de que a vida das pessoas são constituídas por relações. Esse ponto de vista é algo significativo aos meus apontamentos sobre o *cavalo-marinho*.

Por fim, antes que a vã tentativa de desconstruir (ou dispersar) a autoridade etnográfica, na medida em que é sempre mesmo o antropólogo que media todo o processo de construção do texto (teórico e narrativo), busco experimentar as relações possíveis existente entre o pesquisador e os interlocutores. Penso que isso implica em considerar os modos de conceitualizações e elaborações dos meus interlocutores (Wagner 2010; Viveiros de Castro 1996; 2002) no processo de construção teórica sob o qual sugiro significados outros. Assim a

⁶ Segundo Strathern para os participantes do kula, o conhecimento de que os parceiros estão sempre lidando com as partes de outras pessoas é estabelecido por meio do gênero, pois no kula os parceiros de troca no estrangeiro são conceitualmente masculinos. Nas transações realizadas no kula tanto das relações internas quanto as externas são relações as quais atribui-se gênero. Marilyn diz que tudo gira em torno da influência que a pessoa pode exercer e que a separação entre o circuito kula e o parentesco cria prestígio especificamente para os homens. Ela então retoma os argumentos de Damon (1980) que afirma que as conchas valiosas no kula são vistas tanto como produtos do trabalho masculino, quanto como itens de reciprocidade. Ou seja, se refere a uma relação de respeito aos homens, onde os bens valiosos circulam de parceiro em parceiro, dando renome a cada doador e fazendo com que o nome do doador percorra os caminhos do kula. Diz ainda que o que faz com que uma dádiva retorne ao seu doador original é o conhecimento compartilhado por todos de que todo bem valioso é o Kitoum de alguém. O Kitoum no sistema kula é um signo do trabalho masculino e representa relações do sexo cruzado não mediadas. Por outro lado, o trabalho da mulher só aparece como riqueza quando é referenciado a um homem (em relação ao irmão ou filho). É interessante notar que o desenvolvimento da teoria da autora desemboca na ideia da pessoa melanésia como divídua, ou seja, fragmentadas pelas relações que a constitui e gira em torno do conceito de socialidade.

máxima de que a interpretação etnográfica seja mais que uma representação de culturas, mas uma reinvenção das mesmas (Clifford cita Wagner, 1986: 26), é um termo importante.

O título desta dissertação se refere a dimensão poética do *cavalo-marinho*, algo latente, em suas *loas* (estrofes poéticas recitadas) e *toadas* (versos poéticos cantados), diálogos e improvisos ritmados. Mas, mais do que isso é um investimento na tese do meu maior interlocutor, mestre Mariano Teles, que sempre ressalta o quão poesia é o *brinquedo*. Busco então utilizar a poética oral da *brincadeira* como uma metáfora teórica da escrita etnográfica, ou seja, empregar a poesia, a literatura, o drama, como umnexo entre a prática dos *brincadores*⁷ e a teoria.

Na elaboração da minha invenção etnográfica procuro não somente um ponto de vista sobre o *cavalo-marinho*, mas um ponto de sentido. Essa afirmação diz respeito também a uma série de noções ligadas aos termos visuais, mas buscando senão o sensorial por incapacidade “metodológica” (paladar, tato, audição, olfato), e sim o que há de poético na *brincadeira*. Investindo assim explorar tanto nas imagens e nos sentidos ativados pelas linguagem verbal e musical (*loas*, *toadas*, diálogos) da *brincadeira*, e pelos testemunhos dos *brincadores*. Quanto a utilizar este processo metafórico do *brinquedo* no próprio texto da pesquisa, arrisco-me também a fazer pequenas utilizações de recursos como o uso da “poesia concreta” ou da fotografia não somente como algo ilustrativo, mas sim como sendo parte da narrativa visual/poética.

A aplicação da invenção desta etnografia em paralelo à ideia de metáfora poética produziu outro efeito sobre minha análise do *cavalo-marinho*. Este efeito diz respeito à formação da própria categoria chave (*brincadeira-ritual*) utilizada para pensar os significados do *cavalo-marinho*. Tal noção pretende ser um instrumento que coloca em diálogo ideias de meus interlocutores sobre os sentidos que envolve a *brincadeira*, e uma construção minha que alia o conceito de ritual às especificidades do *brinquedo*. Ou seja, ela pretende permitir uma melhor visualização para problematização dessas relações.

Então é a partir da ideia de *brincadeira-ritual* - levando em conta o cotidiano e os aspectos cosmológicos dos *brincadores* - que pretendo explorar os simbolismos presentes no *cavalo-marinho*.

Tratar o *cavalo-marinho* como ritual além de potencializar a *brincadeira* como uma ação, um acontecimento, algo expressivo, requer dimensioná-la entre os cruzamentos dos domínios cotidiano e ritual. Isso significa entender a *brincadeira* tanto na evidenciação de

⁷ *Brincador* é como é chamada a pessoa que *brinca* o cavalo-marinho. Também pode ser chamada de *sambador* ou *folgazão*.

certos aspectos que não são tão visíveis no cotidiano (Da Matta 1979; Tambiah 1985), quanto como uma criadora de realidades (Schieffelin 1985 e 1988).

Edmund Leach (2009) via o símbolo como um ato comunicativo, como um transmissor de informação. Ao mesmo tempo dizia que o rito conta em ação o que o mito conta em palavras, aproximando assim o ritual do mito, e sem fazer distinção entre os comportamentos verbais dos não-verbais (Peirano 2002). “Qualquer atividade ritual possui, no mínimo, as dimensões visual, verbal, espacial e temporal; além disso, podem ser importantes o ruído, o cheiro, o gosto e o tato.” (Leach 2009:115). Leach também já dizia que as relações metafóricas (simbólicas) e metonímicas (signo) em manifestações de caráter poético se interpenetram.

Penso que a dimensão expressiva e poética do ritual do *cavalo-marinho* é algo repleto de simbolismo pelo que é feito e pelo que é contado, e recriado. Mas, o que ele de fato comunica ?! Importa aqui não somente “como” o ritual diz, “o que” ele diz, e “o que” ele faz, mas também o que (pessoas, histórias, valores etc.) ele relaciona. Nesta dissertação tento explorar alguns de seus aspectos comunicativos cosmológicos, cotidianos, de conflitos, e contradições sociais (Turner 2005; Scott 2007).

A questão central desta dissertação gira então em torno de tentar compreender o *cavalo-marinho* tendo como foco de interesse << o que se passa >> na *brincadeira* e << o que se passa >> com os *brincadores*, como se tais perspectivas estivessem ligadas às experiências e relações sociais singulares.

No primeiro capítulo baseada em bibliografia específica, e em documentação histórica digitalizada a partir de minha pesquisa no arquivo público, e na própria memória dos *brincadores* discorro sobre alguns processos ocorridos com a sociedade pernambucana, especialmente na Zona da Mata. O objetivo não é fazer uma espécie de contextualização, nem tampouco uma análise historiográfica. Pelo contrário, a intenção foi usar os encadeamentos históricos sociais, como se estes tivessem sido fundamentais à região e aos seus moradores/*brincadores* (as suas relações) buscando experimentar seus efeitos e conseqüentemente as suas narrativas e representações por meio de suas *brincadeiras*. Talvez, seja este o motivo de alguns pontos levantados neste capítulo, terem extrapolados “seus limites”, retornando em outros momentos do texto.

O segundo capítulo tem por objetivo fazer uma espécie de “percurso etnográfico” ao discorrer sobre a história do sítio Chã de Camará e dos principais interlocutores desta pesquisa, articulo minha observação, outras pesquisas e dados da etnografia. E também coloco em jogo alguns dos aspectos cosmológicos que envolvem os *brinquedos*.

Tendo então o *cavalo-marinho* a partir de um ponto de vista de uma *brincadeira*-ritual, isto é, evidenciando os elementos simbólicos contidos em sua poesia, e as múltiplas referências aos aspectos cotidianos e cosmológicos, como se seus *brincadores* criassem uma narrativa social (ou relacional) singular, desdobra-se outras questões analíticas discutidas nos dois capítulos seguintes.

É no terceiro capítulo que apresento alguns dos símbolos presentes nas *loas*, *toadas* e improvisos nas *passagens* do *cavalo-marinho*. No terceiro e quarto capítulo realizo uma discussão da categoria local de *brincadeira*. Penso que esta categoria utilizada (especialmente neste contexto etnográfico) para o *maracatu* e o *cavalo-marinho*, se encontra relacionada tanto a vida cotidiana quanto a aspectos cosmológicos de seus *brincadores*. Além da categoria de *brincadeira*, busco explorar os sentidos de outros termos locais como por exemplo, *brinquedo*, *brincador*, *folgazão*, *mestre*, *figura*, *figureiro*, *fundamento*, *toada*, *loa* etc. No quarto capítulo tendo como base tanto pesquisas teóricas (e suas metodologias) quanto esta etnografia sugiro também possíveis ligações entre a socialidade dos *brincadores* e às *brincadeiras* do *cavalo-marinho* e *maracatu*.

É comum encontrar nos trabalhos que se referem ao *cavalo-marinho* a visão (com algumas alternâncias sobre o mesmo tema) de que a *brincadeira* seria uma espécie de resistência simbólica ao processo de exploração sobre o qual seus *brincadores* viveram e vivem.

Edval Marinho (1984), por exemplo, afirma que o tema da propriedade privada é acionado na *brincadeira* já que o *Capitão* representa a oligarquia e *Mateus* e *Bastião*, os camponeses sem terra. O autor entende a *brincadeira* como um folguedo que é apropriado pelos trabalhadores como um veículo de difusão de uma mensagem crítica. Weber Moreno (1997) de maneira semelhante também enxerga o *cavalo-marinho* como uma forma de resistência e protesto dos trabalhadores.

Para Tenderine (2003) que entende o *brinquedo* como um “bem cultural”, as sociedades dos dominantes e dominados convivem e se interpenetram dentro e fora do *cavalo-marinho*. Mas, antes do que incitar uma possível revolta contra os patrões, a *brincadeira* apenas retrataria a realidade de exploração no universo da cana de açúcar antes dos senhores de engenho sobre os escravos, hoje dos usineiros e políticos sobre os trabalhadores da cana.

Grillo (2011) afirma que os cacoetes, vícios e mazelas das *figuras* do *brinquedo* os remeteriam ao papel de vítimas, representando com isso um grande desabafo. De maneira que “todo enredo mostra a relação entre dois extratos básicos da sociedade canavieira: trabalhadores rurais X usineiros e políticos, e podemos identificar como um cenário de

disputas políticas, econômicas e sociais (Grillo 4:2011).

Já o etnomusicólogo John Murphy (2008) que inicialmente também entendia o *brinquedo* como uma crítica ferrenha aos sistema de patronato presente no universo da cana, analisou a crítica da *brinquedo* como uma visão moral de seus participantes. Na verdade esta crítica estaria direcionada aos maus patrões e aos maus empregados, e não necessariamente à autoridade patronal. Parto desta tese de Murphy para formular minha análise a este respeito. Na conclusão discorro basicamente sobre duas teses. Falo sobre os aspectos simbólicos de inversão e reforço à condição social dos trabalhadores da cana na região da Zona da Mata (no que se refere a coisas como hierarquia, desigualdades, exploração de trabalho etc.). E também revisito a tese do *mestre de cavalo-marinho* Mariano Teles contida em sua noção do *brinquedo* como algo repleto de poesia. É nesta finalização também onde realizo uma articulação entre as partes da pesquisa. Mas, longe de uma conclusão precisa busco repensar os sentidos sugeridos nesta pesquisa.

Chã de Camará, 22 de dezembro de 2011

A despeito de tudo o que possam ter-lhe dito sobre o trabalho de campo, a despeito de todas as descrições de outras culturas e de experiências de outros pesquisadores que ele possa ter lido, o antropólogo que chega pela primeira vez em campo tende a sentir-se solitário e desamparado. Ele pode ou não saber algo sobre as pessoas que veio estudar, pode até ser capaz de falar sua língua, mas permanece o fato de que como pessoa ele tem de começar do zero. É como uma pessoa, então, como um participante, que começará sua invenção da cultura estudada (Wagner 2010:31).

Na abarrotada Kombi que tomei de Aliança (PE) rumo ao sítio Chã de Camará foi onde tive a consciência de que estava prestes a iniciar o meu trabalho de campo. Aquele tal campo tão falado e aguardado durante o projeto de pesquisa e as aulas de antropologia começava a se apresentar.

Acho que foi a visão das plantações de cana-de-açúcar e dos caminhões abarrotados de cana, somado ao doce cheiro das queimadas dos canaviais, que me fizeram transportar para os diversos textos que eu tinha lido sobre a Zona da Mata Pernambucana.

Quando desci da Kombi, depois da indicação do motorista de que ali seria o local que eu estava procurando - o Ponto de Cultura Estrela de Ouro de Aliança⁸ - logo avistei dois

⁸ Projeto desenvolvido a partir de recursos do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, através do FNC (Fundo Nacional de Cultura e pelo Governo do Estado de Pernambuco) e do FUNCULTURA (Fundo de Incentivo a Cultura da Secretaria de Educação e Cultura).

casarios amarelos vibrantes, que destoavam da paisagem local, e me instigaram a seguir em frente.



O Ponto de Cultura Estrela e Ouro foi criado em 2004 com base em dois *brinquedos*, o Cavalo-Marinho Mestre Batista e o Maracatu Estrela de Ouro que haviam sido fundados respectivamente, entre as décadas de 1950 e 1960 por Severino Lourenço da Silva, conhecido por Mestre Batista, e falecido em 1991. Posteriormente o ponto reuniu outras expressões como o Coco Popular de Aliança e a Ciranda Rosas de Ouro.

Defronte a casa debruçados numa mesa na varanda estavam dois meninos, um costurando os paetês numa colorida gola do *caboclo de lança* de *maracatu* e o outro conectado a internet num notebook. Perguntei por José Lourenço Batista, um dos filhos de Mestre Batista e um dos herdeiros do sítio, com quem eu havia feito contato anteriormente, pelo e-mail disponibilizado no site do ponto de cultura. Repeti aos meninos, o que tinha dito a Lourenço, ou seja, que eu pretendia fazer minha pesquisa de mestrado com o Cavalo-Marinho Mestre Batista. E eles me convidaram a entrar na casa.

Assim que adentrei a porta da casa vi um homem confeccionando chapéus dos *caboclos de lança* do *maracatu*. Me apresentei, e ele disse que se chamava José Luiz, mais conhecido por Luiz Caboclo, pelo fato de ser o *mestre caboclo*⁹ do Maracatu Estrela de Ouro

⁹ O *mestre caboclo* de um *maracatu* é quem organiza a evolução, os movimentos das manobras da *caboclaría* do *maracatu*.

e também *botar (colocar)* a *figura*¹⁰ do *Mateus*¹¹ no Cavalo-Marinho Mestre Batista. Muito simpático, me levou para conhecer cada ambiente (estúdio, sala de computadores e biblioteca) da casa principal do sítio que hoje abriga as instalações do ponto de cultura. Depois tivemos uma longa conversa enquanto ele continuava seu trabalho com os chapéus.



Luiz Caboclo confeccionando os chapéus de *caboclos de lança*, neste meu primeiro dia em campo.

Mais tarde Luiz Caboclo me levou a casa de Mariano Teles, que se localiza há menos de cem metros do ponto de cultura. Foi aí que conheci e conversei, pela primeira vez, com o simpático senhor que é o *mestre*¹² deste *cavalo-marinho*, praticamente, desde a morte de Mestre Batista.

Quando retornei ao ponto de cultura, finalmente, conheci José Lourenço Batista, que é também presidente do Maracatu Estrela de Ouro e *dono*¹³ do Cavalo-marinho Mestre Batista. Ele me contou um pouco da história do seu pai e de seus *brinquedos*, e da posterior criação do Ponto de Cultura Estrela de Ouro. Combinamos de voltar juntos de ônibus para Recife¹⁴.

Quando estávamos para partir, Lourenço me disse que ia fazer uma coisa e já voltava. Neste meio tempo, Luiz Caboclo me perguntou se eu já havia entrado no “centro espírita dali”. Eu respondi que não, e o acompanhei.

¹⁰ *Botar* ou *colocar* uma *figura* é a maneira como os *brincadores* se remetem a quem “incorpora” um determinado tipo da *brincadeira* do *cavalo-marinho* como *Mateus*, *Bastião*, *Capitão*, *Bode*, *Empata-Samba*, *A véia*, *O Véio* etc.

¹¹ *Mateus*, assim como *Bastião* (*Sebastião*), é uma das principais *figuras* do *brinquedo*, são como escravos dos antigos engenhos da região.

¹² Ser *mestre* diz respeito a uma série de conhecimentos sobre a *brincadeira*, uma espécie de liderança e funções específicas para com o *brinquedo*. Essas noções serão discutidas ao longo do texto.

¹³ Ser *dono* de um *brinquedo* é, em geral, quem além de organizar a *brincadeira*, possui e cuida das vestimentas, acessórios e “indumentárias” do *cavalo-marinho*.

¹⁴ Lourenço apesar de ser um dos herdeiros do sítio Chã de Camará mora com sua família na cidade de Recife.

Apesar de ter passado quase todo o dia na casa principal, onde fica o ponto de cultura, não havia percebido que a casinha amarela, ao lado, se tratava do Centro Nossa Senhora da Conceição Pai Mário. Não obstante desta informação estar pintada em letras vermelhas garrafais na fachada da casa ! Ao entrarmos na casa fiquei a observar todas aquelas imagens de santos, velas, flores, quadros, tentando entender de qual universo se tratava,

Tia Maria	Iemanjá	José	Preto Velho	Caboclo da Mata	
Pai João		Cabocla Jana	Jesus	Caboclo de pena	Maria
São Cosme e Damião	Maria	Caboclo Tupiniquim	São Francisco de Assis		

No centro da sala havia uma mesa coberta com pano branco, e imagens como a de São Jorge, Nossa Senhora Aparecida, além de flores. No canto da sala havia uma máquina de costura, uma cama e um colchão de solteiro, além de um móvel com cãs e uma televisão. O teto estava coberto por um pano azul que se encontrava com uma cortina branca que parecia dividir o ambiente em dois.



Assim que localizei na parede um diploma com uma fotografia 3X4 o qual certificava que um certo José Mario da Silva era filiado da União Espiritista de Umbanda de Pernambuco, Luiz Caboclo falou: “Será que tem alguém sendo atendido?” E no mesmo instante, puxou a cortina branca que realmente dividia o cômodo em dois. E lá estavam José Lourenço em pé, e a pessoa que tinha acabado de ver na fotografia, fumando um cachimbo e sentado numa mesa branca cheia de santos e outros símbolos.

Lourenço sorriu, e então, me apresentou a José Mario, como Pai Mario. Eu que estava com medo de ter interrompido algo importante, logo no meu primeiro dia em campo, e um tanto envergonhada, disse que estava iniciando uma pesquisa sobre o *cavalo-marinho*.

Pai Mario então falou: *Me alegrava mais se fosse o maracatu !*

Lourenço interveio e disse: *mais você também botava muito cavalo-marinho !*

Então Pai Mário começou a falar num rápido ritmo coisas como quantas *loas* se devia entoar antes da entrada de *Mateus* no *cavalo-marinho*, fez críticas sobre o desrespeito recente de determinadas “regras” do *brinquedo*, disse que no seu tempo, assim como *colocava* as *figuras*, as tirava quando algum *figureiro*¹⁵ não as estavam *colocando* de maneira correta. Disse ainda outras coisas, que diziam respeito ao *brinquedo*, mas que eu não consegui compreender bem. Quando se calou, Lourenço perguntou se eu queria fazer alguma pergunta. Não consegui pensar em nada, estava um pouco confusa e deslocada. Fiquei quieta e ele abençoou, a mim e a minha pesquisa, pois disse que eu precisaria. Falou que a mulher (e as entidades) que me acompanham, e Iemanjá iam comigo. Depois disse que já ia indo. Falei que ia voltar outras vezes ali e teríamos muito tempo para conversar. Nos despedimos.

Ao retornarmos a casa do ponto de cultura, perguntei ao Luiz Caboclo se Pai Mario já havia sido, ou também era *mestre* de *cavalo-marinho*, pois falava como se o fosse. Lourenço estava próximo. Eles se entre olharam, e sorriram. **Então Luiz Caboclo falou: você estava falando com o Mestre Batista! Pai Mario coloca o espírito de Batista.**

Lourenço me olhou e disse que eu era uma menina de sorte!

Pouco depois no ônibus de volta a Recife, quanto retornei ao assunto sobre Pai Mario e Mestre Batista, Lourenço me falou assim: **é você veio procurando uma coisa e já percebeu que isso aqui é muito mais profundo, e ficou ainda mais interessada, né?** Disse-me, ainda, que eu era uma menina de sorte, pelo fato de já no primeiro dia em Chã ter tido a oportunidade de conversar com Mestre Batista. Ele falou imaginar que caso eu passasse a frequentar muito o sítio até poderia acabar me deparando com aquela realidade algum dia, mas assim logo na primeira oportunidade, isso significava um sinal de sorte!

Se tivesse dado uma resposta a tal pergunta retórica que Lourenço me fez, ela teria sido positiva. O fato é que antes de iniciar o trabalho de campo, eu tinha consciência que o meu contato com a *brincadeira*, apesar de longo (desde 2007), era superficial. Pois, somente a

¹⁵ *Figureiro* é como se costuma chamar que bota as *figuras* do *brinquedo*.

assistia durante um ou dois dias ao ano, e foram poucas as conversas paralelas que tive com algum *brincador* ou *mestre*. Contudo, como o meu interesse se deu de forma gradual, assim como alguma leitura a respeito, a cada ano retornava a *brincadeira*, com a impressão de ter compreendido algo mais sobre ela. Essa sensação de “certo controle” sobre o tema, aumentou, na medida em que decidi entrar no mestrado com o objetivo de estudar o *cavalo-marinho*, e tive a necessidade de intensificar a leitura de etnografias sobre a *brincadeira* e a região da Zona da Mata Pernambucana. Logo, ao chegar em campo é inegável que tinha algo como uma “imagem” do que supunha encontrar, fundamentada no que tinha visto e lido. Essa “imagem” que diz respeito a uma série de coisas que serão colocadas nesta pesquisa¹⁶, foi irremediavelmente balançada a partir desta experiência. Ter sido de tal modo surpreendida neste primeiro dia, somado à possibilidade de investigar o que poderia ser essa tal “profundidade” citada por Lourenço que envolveria os *brinquedos* do sítio certamente me interessou ainda mais.

Meu primeiro contato com a *brincadeira* foi no 13º encontro de *cavalo-marinho* no ano de 2007 na casa de rabeça, espaço criado por Mestre Salustiano na Cidade Tabajara, Olinda (PE). Depois disso estive presente em todos os encontros subsequentes até 2011. Tais encontros que acontecem na noite de natal (e em geral também na Festa do dia de Reis – 6 de janeiro) reúnem uma média de 5 ou 6 *brinquedos* que *brincam* do início da noite até quase o final da madrugada. Foram nos fragmentos de conversas com os *brincadores* e *mestres* de *cavalo-marinho*, e principalmente na observação da *brincadeira* que fui cultivando a vontade de estudá-la. A cada ano que retornava ao encontro procurava ler um pouco mais sobre o assunto, simplesmente para tentar compreender melhor o que se passava ali. Foi a minha total incapacidade de apreender a *brincadeira* desta maneira, o que me impulsionou a realizar a incursão pelo mestrado tendo o *cavalo-marinho* como tema de estudo. Somou-se a isso o fato de ter me tornado pesquisadora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN) e, portanto passar a realizar pesquisas na área da chamada cultura popular.

Foi esta mistura de estranheza e encanto que o *cavalo-marinho* provoca em mim, o que me levou a percorrer o caminho do desenvolvimento desta pesquisa de maneira instigante e prazerosa.

A *brincadeira* ocorre, especialmente, nos municípios da Zona da Mata de Pernambuco e em algumas regiões da Paraíba (Alagoas e Agreste). É a Zona da Mata Norte, local de maior concentração de *brinquedos*, onde se desenvolveu o trabalho de campo junto aos *brincadores*

¹⁶ Em relação à complexa cosmologia que envolve a *brincadeira*.

de *cavalo-marinho*.

A Zona da Mata Norte Pernambucana compreende 19 municípios. Realizei um levantamento onde consegui identificar *brinquedos* de *cavalo-marinho* nos municípios de Aliança, Camutanga, Condado, Ferreiros, Glória do Goitá, Lagoa de Itaenga, Goiana, Itambé, Lagoa de Carro e Nazaré da Mata.



Nesta pesquisa identifiquei os seguintes *brinquedos* e *mestres* na região: em Aliança, o Cavalo-Marinho Boi Pintado (Mestre Grimário) e o Cavalo-Marinho Mestre Batista (Mestre Mariano Teles); em Camutanga o Cavalo-Marinho Estrela do Oriente (Mestre Inácio); em Condado o Cavalo-Marinho Estrela de Ouro (Mestre Biu Alexandre) e o Cavalo-Marinho Estrela Brilhante (Mestre Antônio Teles); em Ferreiros o Cavalo-Marinho Boi do Oriente (Mestre Inácio Lucindo); em Itaquitinga o Cavalo-Marinho Boi brasileiro (Mestre Biu Roque) e Mestre Inácio Nobreza; em Itambé o Mestre Araújo, em Nazaré da Mata o Cavalo-Marinho do Neguinho (Mestre Irineu); em Goiana o Mestre Preá; em Itambé o Mestre Araújo; na zona rural, divisa entre Glória do Goitá e Lagoa de Itaenga, o Cavalo-Marinho Tira-teima (Mestre Zé de Bibi).

Foi depois dos cinco anos de contato pontual com a *brincadeira*, que tive a oportunidade de uma maior proximidade com o “*brinquedo*” no mês de julho de 2011, poucos meses depois do ingresso no mestrado. Viajei para Pernambuco a trabalho pelo CNFCP¹⁷/IPHAN, onde permaneci por uma semana, por conta do processo de avaliação do Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart), de modo a realizar

¹⁷Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

entrevistas com os *bonequeiros* e *mamulengueiros* de Glória do Goitá. A partir deste contato, e após dizer do meu interesse em realizar uma pesquisa sobre a *brincadeira do cavalo-marinho*, uma *mamulengueira* me levou até o Sítio Histórico do Cavalo-Marinho, considerado o único Museu sobre o tema. Nesta ocasião conheci e conversei com o proprietário deste sítio, José Evangelista de Carvalho, o *mestre* Zé de Bibi que criou o Cavalo-Marinho Tira Teima no ano 1963. Mas, foi numa segunda viagem (dezembro 2011/janeiro 2012) que visitei pela primeira vez Chã de Camará que se tornou o “local” privilegiado desta pesquisa, isto é, seus *brinquedos* (em especial, o *cavalo-marinho*), seus *mestres* e *brincadores*. Nesta ocasião permaneci por 35 dias em Pernambuco.

Tinha sido no intervalo entre a primeira visita exploratória e este trabalho de campo mais intensivo, que tinha entrado em contato por e-mail com Lourenço. A partir das leituras bibliográficas sobre o tema já sabia que o Cavalo-Marinho Mestre Batista era um respeitado *brinquedo* da região. Somado a intenção de realizar um diálogo mais direto com a excelente pesquisa do etnomusicólogo John Murphy (2008) que em seu campo, no início da década de noventa, esteve em contato - especialmente - com o Mestre Salustiano e Mestre Batista. Além, da ótima recepção de Lourenço para a realização da pesquisa, decidi que teria este *brinquedo* como foco principal do meu trabalho de campo. Dessa forma, estive a maior parte do tempo em contato com os *brincadores* deste *cavalo-marinho*, realizei diversas entrevistas, assisti duas *brincadeiras*, fiz entre duas a três viagens semanais ao sítio Chã de Camará e pude ainda realizar pesquisas nos arquivos do escritório do Ponto de Cultura Estrela de Ouro localizado em Recife, e na biblioteca Mestre Batista na sede do ponto de cultura no sítio.

Boa parte do tempo de pesquisa estive em Recife realizando pesquisas bibliográficas e documentais no arquivo público estadual, na Fundação Joaquim Nabuco ou nas Universidades locais (UFPE e UFRPE). Em Recife também pude estar em contato com os meus interlocutores por diversas ocasiões, principalmente, quando o *cavalo-marinho* e/ou o *maracatu* iam *brincar* na capital.

Durante esses dias retornei também ao sítio de Zé de Bibi por duas vezes, numa delas pude presenciar a preparação para a *brincadeira*. Assim, acompanhei o mestre Zé de Bibi e os demais *brincadores* no ônibus que foi disponibilizado pela prefeitura para buscar outros *brincadores* que moram em localidades diversas, e depois pude assistir a *brincadeira* que aconteceu numa praça de Glória do Goitá até o início da madrugada. Nestas ocasiões também realizei entrevistas e conversas com Zé de Bibi, e com os *brincadores* e músicos de seu *cavalo-marinho*.

Tive a oportunidade ainda de assistir apresentações dos *brinquedos* – Cavalo-Marinho

Mestre Inácio Lucinda, Cavalo-Marinho Estrela Brilhante, Cavalo-Marinho Estrela de Ouro, Cavalo-Marinho do Mestre Batista, Cavalo-Marinho Boi Matuto (Olinda) - que foram contratados pela prefeitura para *brincarem* na Casa de Cultura no centro de Recife. Fui também a Festa de Reis realizada na casa de rabeça do Mestre Salustiano na Cidade Tabajara, onde se apresentaram os *cavalos-marinhos*: Boi Matuto, Estrela do Oriente, Boi Pintadinho (infantil, de Olinda), Boi Brasileiro e Mestre Batista. Além disso, também pude estar presente a uma apresentação do Maracatu Estrela de Ouro em Olinda. Nota-se que os *brincadores* de *cavalo-marinho*, em sua maioria, são os mesmos que *brincam maracatu*.

Em fevereiro de 2012 viajei novamente a Pernambuco, onde passei o carnaval. No domingo fui para Chã de Camará, de onde o Maracatu Estrela de Ouro iria fazer sua saída para o carnaval. Conversei com alguns *brincadores* de *cavalo-marinho* que estavam na sede do ponto de cultura para ver a *saída* do *maracatu*, e com vários outros que também estavam *brincando maracatu*. Também acompanhei os preparativos e a *sambada*¹⁸. Como fui convidada a “sair” para o carnaval junto com o *maracatu*, me disponibilizaram um vestido de *baiana* de modo que segui com grupo em um dos três ônibus e um caminhão que saíram em comboio para *brincar* em Aliança, Condado e Recife.

No mês de abril permaneci mais 10 dias em Pernambuco. Além de ter realizado pesquisas no Memorial da Justiça em Recife, fiz quatro visitas ao sítio Chã de Camará, aonde pude conversar com os *brincadores* que lá estavam, e os que moram próximo. Também viajei, em companhia de Lourenço, para Barra de Catuãma a fim de visitar José Bernardo Pessoa, o Zé Duda, *mestre* do Maracatu Estrela de Ouro.

Em julho de 2012 passei mais 12 dias em Pernambuco, nos primeiros quatro dias estava novamente a trabalho pelo CNFCP/IPHAN, realizando pesquisa etnográfica com os *mamulengueiros* de Glória do Goitá para o Programa Sala do Artista Popular (SAP). Nesta ocasião tive a oportunidade de reencontrar Zé de Bibi na própria associação dos *mamulengueiros*. Conversamos e pude lhe entregar algumas das fotografias que eu havia feito, assim como já havia entregue a alguns outros *brincadores* do Cavalo-Marinho Mestre Batista e do Maracatu Estrela de Ouro. Nos demais 8 dias, fui três vezes a Chã de Camará, onde pude conversar e realizar entrevistas com os *brincadores*. Viajei também para Nazaré da Mata onde assisti o Maracatu Estrela Brasileira, o Maracatu Estrela da Tarde, e o Cavalo-marinho Estrela do Amanhã num evento no Parque dos Lanceiros. Também pude encontrar

¹⁸ *Sambada* muitas vezes é o nome dado a “uma espécie” de ensaio do *maracatu*, onde os *brincadores* *brincam* a paisana. Mas, também pode ser utilizado como sinônimo da *brincadeira*, e as saídas do *maracatu* para o carnaval no terreiro, também costumam ser chamadas de *sambada*.

Lourenço e alguns *brincadores* do Estrela de Ouro na apresentação do Terno do Maracatu Estrela de Ouro em outro evento na cidade de Recife¹⁹. Esta quinta e última viagem de campo fechou um ano desde a primeira “visita exploratória”.

¹⁹ Durante a Fenearte (Feira Nacional de Negócios do Artesanato).

CAPÍTULO I – CORTO CANA, AMARRO CANA, DEIXO TUDO AMARRADINHO²⁰



Caboclos do Maracatu Estrela de Ouro

Esta fotografia retrata o Maracatu Estrela de Ouro na preparação para a *sambada* em Chã de Camará na saída do carnaval de 2002. Um *maracatu* preparado para sua saída, com os *caboclos* e suas lanças imponentes e afiadas, suas movimentações ligeiras, expressões sérias e valentes, e junto ao som sincronizado dos chocalhos, costuma ser comparado com um “exército rural” pronto para a guerra. Este fator remete a própria história e concepção do *brinquedo*, como colocarei no capítulo 4. Contudo, é possível pensar em conexões mais sutis, entre esta caboclaria feita de trabalhadores rurais da cana numa *brincadeira*, e a força e resistência desses mesmos indivíduos no cotidiano e história no contexto rural latifundiário da Zona da Mata Pernambucana. Este capítulo fala um pouco sobre isso tudo, ou seja, busca articular sentidos entre a vivência social dos *brincadores* e suas *brincadeiras* como o *maracatu* e o *cavalo-marinho*.

Apesar da minha dificuldade de apresentar alguns aspectos históricos (e sociais) de forma não-linear a ideia não é sustentar nenhuma relação de causa e efeito entre a situação de exploração da população rural dentro deste contexto latifundiário da cana, e a invenção da

²⁰ *Toada de cavalo-marinho.*

brincadeira do cavalo-marinho. Porém, eu acredito que existam alguns pontos de conexões entre à experiência cotidiana dos trabalhadores/*brincadores* marcada pela assimetria economia e de poder do latifúndio da cana, e entre tais práticas rituais/simbólicas.

Por outro lado, a ideia deste capítulo não é realizar uma ampla contextualização ou uma análise histórica como pode parecer. Ao contrário, a intenção é utilizar os processos históricos, como se estes tivessem sido fundamentais à região e aos seus moradores. Busco com isso experimentar seus efeitos tanto nas narrativas (relações) dos *brincadores* quando em suas *brincadeiras*. Ou melhor, procuro pensar a memória e história de vida dos *brincadores* como sendo geradoras de sentidos. É a partir deste ponto que a história da região, resgatada a partir da pesquisa bibliográfica, me auxilia. Nos testemunhos que disponibilizo neste capítulo e em outros momentos da dissertação é possível perceber coisas como: a escravidão (“o tempo das senzalas”), o período da morada e o processo de expulsão dos trabalhadores, questões políticas que diziam respeito tanto a atuação do Estado para com os Engenhos e seus moradores, ou mesmo questões relativas à organização da luta por direitos feitas pelos próprios trabalhadores de cana. De maneira semelhante também é possível ver ressoar em *loas, toadas e figuras da brincadeira*, temas relativos ao cotidiano dos engenhos, ao trabalho com a cana, a hierarquia e desigualdade social característica da região.

Para construir esta narrativa, em termos de trabalhos teóricos, utilizei tanto autores que falam de maneira mais sistemática sobre a história de Pernambuco e da Zona da Mata (Aquino; Mendes; Boucinhas 2009), e da formação da agroindústria canavieira (Andrade 1988; 1994; 1998), quanto pesquisadores que tiveram como objeto sociológico os grupos sociais (Silva 2003), e os trabalhadores rurais da cana (Dabat 2003; Sigaud 1979). Por outro lado, além do meu material etnográfico, utilizei outras pesquisas que tiveram o Cavalo-Marinho Mestre Batista como interlocutor (Murphy 2008; Oliveira 2006a) ou mesmo outras *brincadeiras* da região (Alcure 2007; Silva 2010b). Em termos de pesquisa documental meu principal objeto de estudo é uma documentação que foi descoberta pela historiadora Beatriz Brussantin. A partir das referências disponibilizadas pela autora inicialmente em um artigo (Bussantin 2011), realizei uma pesquisa no arquivo público de Pernambuco, onde localizei e digitalizei todo o conteúdo da documentação. Trata-se de um inquérito datado de 1871 realizado com uma série de escravos pertencentes a diferentes engenhos de cana de açúcar da mesma região a qual “pertencem” meus interlocutores, e os *brinquedos* chaves desta dissertação. Tais escravos estavam sendo acusados por seus “donos” de estarem conspirando uma insurreição, utilizando enquanto instrumento, exatamente a reunião e o encontro possibilitado por meio de suas *brincadeiras de cavalo-marinho e maracatu*. Os significados

deste documento, assim como vários outros aspectos históricos e sociais, discutidos neste capítulo, acabaram por extrapolar “seus limites”, e retornaram à discussão (sob diferentes focos) em outros momentos desta dissertação. Destaco também ao longo do texto os diversos movimentos de repressão e resistência (material e simbólica) pelos quais esta população rural Pernambucana passou ao longo dos anos.

Situada entre o Litoral e o Agreste Pernambucano, e composta por 43 municípios, encontra-se a região da Zona da Mata que subdividiu-se em Mata Norte e Mata Sul. Desde o século XVI, a região apresenta a característica indelével da monocultura da cana-de-açúcar, de estrutura fundiária organizada em torno das grandes propriedades rurais. A forte presença da cana influenciou e estruturou os espaços físico, econômico e social da região. Segundo testemunham os moradores e história da região, os próprios *brinquedos* de *maracatu* e *cavalomarinho* teriam nascido nas senzalas dos engenhos, permanecendo no período das *moradas*, tendo até hoje forte presença, especialmente na Mata Norte. Inclusive a maioria de seus *brincadores* são também trabalhadores da cana na região. Devido aos latifúndios e a intensa atividade canavieira, a Zona da Mata apresenta há muitos anos um forte cenário de disputas entre os trabalhadores e os grandes proprietários. Pernambuco é então um estado que possui em sua gênese até os dias atuais uma estrutura fundiária e social extremamente desigual. Outra marca indelével são as muitas revoltas contra esse sistema assimétrico de riqueza e poder, e as esperadas reações por parte tanto do governo quanto dos próprios latifundiários²¹.

A tese de Christine Dabat (2003) tem como foco o exame do período (e conceito) de “morada” dos trabalhadores canavieiros da Zona da Mata. Ela coloca em paralelo tanto lembranças dos próprios moradores dos engenhos, quanto versões de obras literárias clássicas, ambas abordadas como fatores historiográficos. A autora pontua algo muito singular à região que merece ser recuperada, ela argumenta que a história da Zona da Mata Pernambucana se constitui num desafio a própria disciplina, pelo fato da história ter como foco a apreensão da mudança, e a região ser caracterizada por uma “história de persistência em vez de mudança” (Schwartz apud Dabat 2003:16). Antes de diminuir os movimentos de luta e resistência, ou de negar as transformações ao longo da história local, esse deslocamento da narrativa, penso eu, pretende grifar o quanto forte e durável é a estrutura que garante o monopólio da cana e da terra nas mãos de poucos.

²¹ Ao longo dos anos o Estado teve, em geral, um papel tutelar em relação ao empresariado buscando financiar os empreendimentos empresariais do setor, subsidiando-o, criando diversos programas de incentivos à produção açucareira e do álcool, “implantando obras de infra-estrutura e, por outro lado, reprimindo os movimentos chamados camponeses que em alguns momentos puseram em perigo o controle da terra e do homem ligado à lavoura e à indústria”(Andrade 1994: 11).

No decorrer de cinco séculos de existência, nenhuma comoção profunda foi capaz de alterar duravelmente as bases dessa sociedade tão desigual. A permanência predominou em todos os aspectos principais: a estrutura fundiária continua beneficiando as grandes famílias. [...] Pois nenhuma revolução social modificou radicalmente a composição das elites econômicas e políticas interrompendo suas linhagens. Nenhuma revolta popular vitoriosa sacudiu suficientemente as desigualdades consolidadas ao fio dos séculos, efetuando rupturas, senão perenes em termos econômicos, ao menos capazes de estremecer o edifício social e suas certezas culturais. Em vez disso, o continuísmo ilustrou o que Peter Eisenberg chamou, com muita felicidade, de Modernização sem Mudança, a propósito do período que viu se generalizar a ‘morada’, com a abolição da escravidão, e a instalação das usinas. Pois, mesmo sob o ângulo das tão celebradas inovações tecnológicas e de seu impacto sobre a força de trabalho, a dinâmica entre mudança e permanência excluiu, com constância exemplar, os trabalhadores rurais (Dabat 2003: 17)

A colonização das terras de Pernambuco foi efetivamente iniciada a partir da chegada de Duarte Coelho no ano de 1535 com a fundação de vilas, a doação de sesmarias e a criação dos primeiros engenhos. A posse da terra foi dada em extensos latifúndios a cristãos selecionados, objetivando a instalação de engenhos e tendo como fundamento a escravidão (índios e negros²²) (Id.:1998).

Quando ocorreu a invasão holandesa no ano de 1630, Pernambuco já contava com mais de cem engenhos, era então uma economia em desenvolvimento que tinha sua base na monocultura de plantation, em grandes latifúndios e no braço escravo. Os anos de lutas provocaram grande destruição, inclusive, incêndios que atingiram tanto os centros urbanos quanto a infraestrutura de muitos engenhos e os próprios canaviais. Além disso, [...] “os escravos, aproveitando-se da luta, fugiram para o interior, para as matas, e organizavam quilombos...” (Andrade 1998: 69).

Depois de terminada a guerra com os holandeses intensifica-se o processo de ocupação do sertão nordestino, principalmente através da expansão da pecuária, neste íterim, se inicia uma série de conflitos entre os índios até então ocupantes dessas terras, e os brancos invasores. Tais conflitos acontecidos no final do século XVII ficaram conhecidos como a Guerra dos Bárbaros.

Kalina Silva (2003) em tese de doutorado em história investiga os grupos sociais livres, das vilas açucareiras da Zona da Mata de Pernambuco, que foram integrados pela Coroa e deslocados para o sertão durante a Guerra dos Bárbaros. A autora se concentra em pensar as origens desses grupos, suas interações com o meio sertanejo e as novas identidades sociais resultantes. Tais grupos eram constituídos, basicamente, por elementos que se

²² Que eram constituídos [...] “por três grupos: os indígenas da região que, legalmente, ou haviam sido apreendidos em guerra ou sido adquiridos aos tapuias; os indígenas aprisionados no Maranhão e remetidos para Pernambuco, e os negros trazidos da costa da África, de várias nações, e oriundos de vários portos desde a Guiné até o Congo e Angola” (Andrade 1998 : 70).

encontravam a margem da estrutura produtiva colonial, tipos pobres, trabalhadores mecânicos livres ou ainda mendigos e criminosos. Foram então deslocados de seu meio social e território de origem, as vilas canavieiras, para serem utilizados como armas nos levantes das tribos indígenas. Esses tipos acabaram por compor a formação de uma nova sociedade colonial sertaneja.

E dentro dessa especificidade de estruturas, as formas culturais produzidas por esse imaginário particular representam suas condições sociais de existência e nos permitem identificar, através da observação de suas manifestações artísticas, alguns dos elementos sociais formadores desse território. É o caso da expressão teatral do Bumba-Meu-Boi²³, introduzida pelos jesuítas no XVIII como instrumento catequético. Uma representação que logo se incorpora ao conjunto cultural da sociedade sertaneja, passando sua trama a representar as condições cotidianas e os personagens do sertão colonial. A trama gira em torno do abate clandestino de um boi por um vaqueiro, e traz em seu enredo personagens típicos e estereotipados do sertão [...]. Essa tradição cultural ilustra o processo de transformação sofrido por todo elemento litorâneo chegado à sociedade sertaneja. É nesse novo território que códigos letrados dos ibéricos, já bastante transformados com o contato com as vilas do açúcar, comungam com expressões culturais de origens diversas para produzir a cultura dessa nova sociedade no século XVIII (Silva 2003:309).

Silva (*id.*) chama atenção para as particularidades dessa cultura dita mestiça, onde se encontravam relacionadas tradições ibéricas, africanas, indígenas e tantas outras típicas do imaginário açucareiro. “A representação do Bumba-Meu-Boi, por exemplo, apresenta um leque de personagens, as múltiplas figuras dos alferes, sargento, delegado, capitão-do-mato, que retrata a militarização já bastante comum por toda a América portuguesa” (Ibid.: 309).

Mestre Mariano conta que o *Vaqueiro no cavalo-marinho* é a *figura* de pasto que toma conta do boi. Na *brincadeira*, o *Vaqueiro* ao conduzir os gados para áreas de pastagens entoava o aboio, seu canto típico. Abaixo segue uma *loa* da *figura* do Vaqueiro colida entre o Cavalo-marinho de Mestre Salustiano²⁴.

Capitão, a vida de vaqueiro
ninguém me conta que eu sei. Tirar
tira de couro, fazer transa de rei. Pegar
coió [espingarda], e atirar nos bode
aleio [alheio]. Capitão, saí de
terra de santo, fui pá terra de Deus,
o que aconteceu, será o que Deus quer.
Que na boca de fazendeiro nunca
existe vaqueiro fiel.

²³ Recordo que os “primeiros” registros de viajantes, estudiosos e folcloristas sobre a *brincadeira* coincidem geralmente com os do *bumba-meu-boi*, já que é tido, por muitos autores, como uma variante deste.

²⁴ Apêndice da pesquisa de doutorado de John Murphy publicado em seu site na internet: <http://web3.unt.edu/murphy/brazil/?q=node/116>

Mariana Silva Oliveira (2006a) diz que a *função* do *Vaqueiro na brincadeira* do *cavalo-marinho* depende do saber das *loas*. E em sua dissertação disponibilizou uma *loa* que fala sobre a seca e a fome no sertão pernambucano.

Assim contou um alferes
No sertão de Petrolina
Do Crato pra o Juazeiro
Comeram uma menina
bribas (pequenas lagartixas) e ratos
Lagartixas e cavalos do cão
Por terrível seca
Foge o povo do sertão (Oliveira 2006a:136)

Tanto a primeira *toada* descrita por Murphy (2008), quanto a segunda por Oliveira (2006a) falam, de maneira distinta, do duro universo da vida do vaqueiro e do sertão. E como ressalta Mariano “é tudo poesia que ele diz”. Percebe-se que temas como a seca, o sertão, a fome, o vaqueiro etc., tão caros à região pernambucana, eram de alguma forma elaborados pelo *bumba-meu-boi* no século XVIII. Mas, também são de uma maneira próxima formulados pelo *cavalo-marinho*, ao menos desde o século XIX. Como irei argumentar no terceiro e quarto capítulos, e na conclusão, acredito que esta *brincadeira* tem uma profunda ligação com os aspectos cotidianos (passado e presente) e cosmológicos, e com as relações sociais de seus *brincadores*.

Numa sociedade onde o poder e a riqueza estavam concentrados nos domínios rurais, a hierarquia social tinha em seu cume a “figura do senhor-de-engenho, com um prestígio e poder que eram tanto maiores, quanto maior fosse a extensão de suas terras, a produção dos seus canaviais ou o número de escravos que possuísse” (Andrade 1998: 78). Em seguida aparecia os grandes e pequenos lavradores, em geral, despossuídos de terras e engenhos próprios, mas tendo também o cultivo da cana e escravos em seu domínio. Os lavradores tinham uma vida instável e moravam em habitações improvisadas já que poderiam ser expulsos a qualquer momento, conviviam com o abuso de poder, mandos e desmandos do senhor-de-engenho. Em situação pior se encontrava a figura do morador quem cultivava os produtos de subsistência e formava grande parte da população rural, vivia em habitações ainda mais toscas e com a insegurança permanente de ser expulso. Diretamente relacionados ao trabalho nos engenhos estavam os empregados assalariados que ocupavam cargos administrativos e técnicos e diversos tipos de feitores, todos eram também submetidos as vontades do mandatário. Havia também os foreiros que viviam em terras mais distantes do engenho, cultivavam lavouras de subsistência e pagava ao proprietário, o foro, pequeno aluguel anual (Id.).

A precariedade da situação dos trabalhadores rurais era extrema. Embora fossem citadas famílias que permaneceram no engenho por três ou mais gerações (após a abolição), a condição para isto era a sujeição absoluta ao senhor-de-engenho, não só para os moradores como para os foreiros (Dabat 2003: 877).

Penso ser interessante pontuar desde já que estes e outros tipos que faziam parte do universo do trabalho com a cana estão presentes nas *figuras do cavalo-marinho*, como *Mateus* e *Bastião* que são como os escravos dos antigos engenhos; *Catirina*, a mulher que cozinhava para os negros em suas tentativas de fugas da senzalas; O *Bode*, um feitor que persegue os negros, e o *Capitão*, o senhor de engenho. Além de outros tipos e trabalhadores cotidianos que faziam parte deste universo, como por exemplo o *Pisa Pilão*, um antigo trabalhador de engenho que macerava manualmente os grãos de milho, que era a base para diversos alimentos. Ou o *Mané do motor* quem consertava ou fabricava o motor do engenho, entre outros.

Em seu trabalho Gilberto Freyre (2004) destaca que os negros mantinham e criavam suas manifestações culturais e ritos religiosos nas senzalas, com ou sem a permissão do senhor de engenho, realizavam festas como a de Nossa Senhora do Rosário ou a de São Benedito. Tais ritos aconteciam, em geral, na véspera de Reis, na noite de Natal, na de Ano-Bom e nos três dias de carnaval. O autor relata também que

No engenho Monjope, em Pernambuco – por muito tempo [...] houve não só banda de música de negros, mas circo de cavalinhos em que os escravos faziam de palhaços e de acrobatas. Muitos acrobatas de circo, sangradores, dentistas, barbeiros e até mestre de meninos – tudo isso foram os escravos no Brasil; e não apenas negros de enxada ou de cozinha. Muito menino brasileiro deve ter tido por seu primeiro herói, não nenhum médico, oficial de marinha ou barachel branco, mas um escravo acrobata que viu executando piruetas difíceis nos circos e bumbas-meu-boi de engenho [...]” (Ibid.: 505).

Alcure (2007), ao falar do universo sociocultural onde desenvolveu-se a *brincadeira do mamulengo* e tantos outros divertimentos dos moradores da Zona da Mata de Pernambuco, também acionada Gilberto Freyre. Ela fez que as expressões culturais criadas no sistema social de relações desenvolvidas no universo da cana “quer através do seu espírito popular, do seu folclore matuto, do seu bumba-meu-boi glorificador do negro e do boi de engenho, de sua arte anônima de doce, de renda, de faca de ponta (...)” (Freyre Apud Alcure 2007 :32).

“Apesar de se afirmar sempre que o negro suportou com paciência, sem reação, o cativo, o fato é que ele sempre estava a fugir para o mato, a organizar quilombos, a suicidar-se, a reagir, enfim, das formas mais diversas contra prepotência dos seus senhores” (Andrade 1998: 79).

Dentre as várias formas de resistência teve destaque em Pernambuco à época a

formação de quilombos como o de Palmares. Nos arredores de Olinda e Recife, entre os anos de 1817 e 1849, organizou-se um quilombo a partir de fugas facilitadas pela Insurreição Pernambucana. “O quilombo "cresceu com as disputas pela independência e a Confederação do Equador, mas foi duramente combatido entre o final da década de 1820 e a primeira metade dos anos 1830, quando várias convulsões agitaram o Recife e o interior, inclusive a Cabanada (1832-1845)” (Aquino; Mendes; Boucinhas 2009: 83). Foi também no estado que se criou uma das primeiras entidades emancipatórias que buscavam libertar os escravos pelos meios legais e onde nasceu e atuou um dos políticos mais abolicionista da época, Joaquim Nabuco. Existe hoje 92 comunidades negras remanescentes de quilombos reconhecidas em Pernambuco.

No ano de 1850 foi promulgada a “Lei de Terras”²⁵ que definiu e restringiu ainda mais a propriedade de terras no Brasil. Ao determinar que só seria proprietário, quem legalizasse oficialmente, e pagasse o registro de suas terras à coroa portuguesa, esta lei excluiu de imediato a possibilidade de acesso a terra à imigrantes, negros e camponeses. E por outro lado legalizou a propriedade privada de imensos latifúndios (Id.).

Neste ínterim, a população camponesa livre, submetida às imposições governamentais, à exploração de seu trabalho e resumida à condição de pobreza perante a grande concentração fundiária também foi protagonista de revoltas como a Guerra dos Marimbondos (1851-1852), onde atacavam vilas e engenhos protestando e destruindo documentos públicos, “em um burburinho e agitação que assemelhava ao zumbido de bandos de marimbondos ou enxame de abelhas” (Ibid.: 143).

I.II A pisada da Senzala: 'Cavallinhos', maracatu e liberdade em 1871

Primeiramente relembro que a maioria dos interlocutores desta pesquisa nasceram e moram na Zona da Mata Norte Pernambucana, e a principal referência, o *brinquedo* Cavalinho Mestre Batista é do município de Aliança²⁶, do povoado Chã de Camará. Como já relatei na Mata Norte o plantio da cana e a produção do açúcar desde o período da colonização portuguesa até os dias atuais sempre foi predominante²⁷.

No ano de 1871 os atuais territórios de Aliança (sede do município), e os distritos de Macujê (antiga Lapa), de Tupaóca (antiga Nossa Senhora do Ó), de Upatiniga (antiga Lagoa

²⁵ Lei n° 601, de 18 de setembro de 1850.

²⁶ O município de Aliança foi criado a partir do desmembramento dos territórios de Nazaré da Mata e Goiana.

²⁷ Em 2008, segundo o professor Severino Vicente da Silva (2008) Aliança possuía 79 engenhos.

Seca), em grande parte pertenciam a Nazaré da Mata. Foi nesta região e ano, e no mês de março que se iniciaram algumas denúncias, e providências das autoridades locais sobre um suposto “levante” de escravos em busca da liberdade.

Inspetoria do oitavo quartelão de Alagoa Secca, 6 de março de 1871²⁸.

Ilustríssimo Senhor aviso a Vossa Senhoria que sábado quatro do corrente apresentou-se na várzea do engenho Alagoa Secca da meia noite para as 3 horas da madrugada uma porção de negros que avaliaram ter muito mais que cem. Estes negros é de muito engenhos: vieram de Tabu, Ribeirão, Crau, Gatiuba e de outros engenhos para reunirem-se em Alagoa Secca com outros dali para atacarem a casa de meu tio Henrique para matarem e roubarem. Como os escravos de Alagoa Secca disseram a eles que estavam desprevenidos de armamentos ficaram certos de reunirem-se no dia 18 deste mês para darem o ataque em Alagoa Secca e saírem atacando a todos os engenhos para roubarem e gritarem a liberdade.

Deus Guarde a Vossa Senhoria Ilustríssimo Senhor Alferes José Antônio de Arruda.

Digno subdelegado do primeiro distrito da comarca de Nazareth²⁹

Assina: O inspetor Henrique Pereira de Moraes

Depois deste primeiro ofício dirigido ao subdelegado em exercício do distrito de Nazareth e assinado pelo inspetor local (sobrinho do senhor de engenho de Alagoa Secca), o subdelegado de polícia de Alagoa Secca enviou um outro comunicado ao Delegado de Nazareth.

Subdelegacia de Polícia do terceiro distrito de Alagoa Secca, 8 de março de 1871³⁰

Ilustríssimo Senhor constando-me que entre os engenhos Alagoa Secca e Urubu há um pequeno arraial e ali nos dias santificados há reuniões de vadios, folgazões e com estes porção de escravos de diferentes pontos, onde se tem tratado de negócios perniciosos, correndo o boato que no último maracatu de sábado para o domingo passado reunirem-se mais de quinhentos escravos de diferentes engenhos, Vicência e diferentes lugares. Estando portanto na devida apreciação disto tenho concluído que o fato é verdadeiro, porém um pouco exagerado. [...] e inclusive a canalha que a pretexto de cavallos-marinhos e outros brinquedos desta ordem ali se reúnem para fins sinistros. Hoje prestei auxílio ao Senhor de engenho Alagoa Secca para capturar dois escravos seus que dizem serem influentes neste negócio correndo a averiguação do dito Senhor de engenho, cujo resultado ainda ignoro e com tudo isso seja no próximo distrito desta cidade cumpre que

²⁸ SSP Nazaré 247 vol652 APEJE/Recife. Toda documentação foi acessada, digitalizada e “traduzida” a partir de pesquisa que realizei no arquivo público estadual de Pernambuco após a localização destes documentos “inéditos” que foram apontados em artigo (Brusantin 2010a), e posteriormente na tese de doutoramento de Beatriz Burusantin (2011b) em história social pela UNICAMP.

²⁹ No ano de 1833 a povoação de Nazaré da Mata foi elevada à categoria de vila e sede da comarca, abrangendo os termos de Nazaré e Paudalho. A divisão administrativa de 1911 constitui o já município de Nazaré em sete distritos: Nazaré, Aliança, Angélicas, Lagoa do Carro, Lagoa Seca, Tracunhaém e Vicência. O então distrito de Aliança, “foco” desta da etnografia, se tornou município no ano de 1928, e faz limite com Nazaré da Mata. [Http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/pernambuco/nazaredamata.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/pernambuco/nazaredamata.pdf)

³⁰ Ofício para o delegado de polícia, José Cavalcanti Wanderley do Subdelegado. Subdelegacia de Polícia do 3º Distrito de Alagoa Seca . 8 de março de 1871. SSP Nazaré 247 vol 652 APEJE/Recife.

Vossa Senhoria de as ordens convenientes devendo cientificar-lhe que estou bem informado que de sábado próximo vindouro há oito dias há reunião magna naquele ponto. Será pois, conveniente que na noite do indicado dia esteja a polícia em atitude em todos os pontos da comarca para conhecer da verdade capturando quantos escravos transitarem sem motivo justificado. Presumo ter informado com a precisa clareza quanto é mister para o governo de Vossa Senhoria. Assim vos guardo por dilatados anos.

Ilustríssimo Senhor Tenente Coronel João Cavalcante Maurício Wanderley digníssimo delegado de Nazareth.

Assina: O Subdelegado Feliciano José de Mello

Após esta substancial denúncia sobre a reunião de dezenas, quiçá centenas de escravos, ditos como vadios e *folgazões*, que segundo os denunciantes, nos dias santificados, aproveitavam o “espaço” dos *brinquedos* maracatu e 'cavallos-marinhos' para “fins sinistros”. Isto é, para confabularem ataques aos engenhos e a seus senhores buscando o grito de liberdade. Uma série de providências foram prontamente tomadas.

O subdelegado de Alagoa Secca após dar “parte do quilombo e aumentando-se boatos aterradores”³¹ fez marchar o inspetor acompanhado de 50 praças de polícia da guarda nacional que se juntaram ao subdelegado de Nazareth, aos proprietários de alguns engenhos da região e a outros praças do destacamento, enviados pelo delegado de Nazareth em direção ao engenho Alagoa Secca de modo a fazer um cerco as senzalas e prender os escravos “indicados de estarem no conluio da premeditada insurreição”.³²

Subdelegacia de polícia do primeiro distrito da cidade de Nazareth, 9 de março de 1871³³

Ilustríssimo Senhor de conformidade com as ordens de Vossa Senhoria entrei ontem em exercício desta subdelegacia por impedimento de moléstia do suplente José Antônio de Arruda. A esta subdelegacia se apresentaram os proprietários dos engenhos Alagoa Secca, Cipoal, Camaleão e Veludo deste distrito, acompanhados por Antônio Tavares de Araújo e Luiz de Andrade de Albuquerque Maranhão senhores dos engenhos Taquara e Gotiubinha dizendo-me que suspeitavam com fundamento que as fábricas se achavam insubordinadas e que em vias atrasados em lugares determinados já se havia reunido com os fins sinistros de assassinar aos senhores e roubar para em seguida darem o grito de liberdade. Não devendo desprezar semelhantes informações partidas de proprietários abastados e credores de todo o conceito, na conformidade das ordens de Vossa Senhoria, resolvi auxiliá-los dirigindo-lhes com as forças que de momento pude reunir acompanhado pelo alferes comandante do destacamento Severino Vieira da Paz e praças do mesmo destacamento, segui acompanhado dos proprietários em direção ao engenho Alagoa Secca para fazer junção com a força que de ordem de Vossa Senhoria ali devia

³¹ 17 de março de 1871. Ofício do subdelegado de polícia Feliciano José de Mello de Alagoa Secca dirigido ao delegado de Nazareth, João Calvacante Maurício Wanderley . SSP Nazaré 247 vol. 652 APEJE/Recife.

³² 14 de março de 1871. Ofício do delegado de polícia João Calvacante Maurício Wanderley dirigido ao chefe de polícia de Nazareth Luiz Antonio Fernandes Pinheiro. SSP Nazaré 247 vol. 652 APEJE/Recife.

³³ 9 de março de 1871. Ofício do subdelegado de polícia José Pinto de Souza Neves dirigido ao delegado de Nazareth, João Calvacante Maurício Wanderley. SSP Nazaré 247 vol. 652 APEJE/Recife.

achar-se pelas duas horas da madrugada. Chegando ali há uma hora da noite esperei até que chegasse a força e com efeito pelas duas horas da madrugada chegaram 50 praças e um inspetor de quartelão mandados pelo subdelegado capitão Feliciano José de Mello e reunindo-a com a força que levei parti para o engenho Alagoa Secca com seu proprietário, procedi o cerco nas senzalas e prendi aos escravos por ele indicados dos comprometidos, e depois de os por em segurança, segui para os engenhos Cipoal e Camaleão onde procedi iguais varejos, prendendo a 30 escravos nos três engenhos e os fiz recolher a cadeia, e já os sigo interrogando para ver se consigo obter a verdade e o resultado do que colher participarei a Vossa Senhoria, devo ainda dizer a Vossa Senhoria que fiz igualmente recolher a dois indivíduos de nome Joaquim Guabiru e José Pedro Leitão por dizerem que nas casas destes que os escravos faziam suas reuniões.

Deus Guarde a Vossa Senhoria Deus Guarde a Vossa Senhoria Ilustríssimo Senhor Tenente Coronel João Calvacante Maurício Wanderley mui digno delegado do termo de Nazareth.

Assina: O subdelegado suplente em exercício José Pinto de Souza Neves

Nesta ocasião foram presos escravos de diversos engenhos e três homens livres que no interrogatório se identificam como agricultores, e na cadeia todos foram interrogados pela delegacia e subdelegacia do distrito de Nazareth na presença, inclusive, do promotor público.

“[...] tendo procedido os interrogatórios chegou ao conhecimento de que com efeito havia este plano e eles aliciavam outras fábricas [escravos de engenhos] para mais tarde darem o grito de liberdade e assassinar os senhores. Isso ainda foi confirmado pela fábrica dos engenhos Bonito e Ribeiro Grande. Concluído os interrogatórios foram a requerimento dos respectivos senhores, castigados (com moderação) aqueles que se verificou serem coniventes e depois entregues aos donos. E não tem constado nada mais a ver a respeito. Tendo no entretanto oficiado a todos os subdelegados para conservarem os inspetores com piquetes e alerta e bem assim avisei aos senhores de engenhos que se acautelassem³⁴.

Deste modo, “a requerimento dos senhores dos escravos foram castigados com palmateadas e alguns com açoites e entregues aos seus senhores”³⁵. E apesar, de não terem sido recolhidas provas contundentes a partir dos interrogatórios, chegaram a conclusão de que tinham mesmo certos escravos, que lideravam outros escravos, de modo a darem o grito de liberdade e assassinar seus senhores. Assim, o delegado ordenou a “formação” de piquetes em diferentes lugares de Nazareth com ordem de captura dos escravos que transitassem depois das nove horas da noite, sem escrito prévio dos seus senhores. Isso funcionaria como uma “medida preventiva”³⁶ para evitar as rebeliões.

Neste inquérito que possui mais de setenta folhas de registros dos interrogatórios, as

³⁴ 14 de março de 1871. Ofício do delegado de polícia João Calvacante Maurício Wanderley dirigido a Luiz Antônio Fernandes Pinheiro, chefe de polícia de Nazareth. SSP Nazaré 247 vol. 652 APEJE/Recife.

³⁵ 3 de abril de 1871. Ofício do delegado de polícia João Calvacante Maurício Wanderley dirigido a Luiz Antônio Fernandes Pinheiro, chefe de polícia de Nazareth. SSP Nazaré 247 vol. 652 APEJE/Recife.

³⁶ 17 de março de 1871. Ofício do subdelegado de polícia de Alagoa Secca, Feliciano José de Mello, dirigido a delegado João Calvacante Maurício Wanderley, delegado de Nazareth. SSP Nazaré 247 vol. 652 APEJE/Recife.

perguntas feitas pelos inquisidores, muitas vezes, são mais informativas do que as respostas dadas pelos depoentes. Mesmo porque muitas das respostas são simplesmente negativas enxutas, de qualquer tipo de participação ou envolvimento nas “atividades” das quais estavam sendo acusados.

Enfim, em geral os presos eram perguntados se haviam assistido ao *samba*³⁷ do dia cinco de março que se dera na terra do engenho de Alagoa Secca, por quem haviam sido convidados, se tinham escutado gritos de vivas nesse *samba* (e a que se destinavam) e se tinham vistos (e quem eram) os homens libertos no *samba*. Eram questionados também se haviam sidos convidados por alguém para matar seus senhores e senhoras e saírem pelas vilas e engenhos a roubar ou irem para Nazareth viver a liberdade. Houve ainda duas outras intrigantes perguntas recorrentes, se tinham ouvido dizer que a Rainha vinha para o Recife dar a liberdade a todos os escravos, e portanto os escravos estariam confabulando irem ao Recife se apresentarem a Rainha. E se haviam sidos convidados por alguém para assistir a missa da Conceição na Capela Louvação de Alagoa Secca, onde se daria a leitura de um papel da liberdade dos escravos, que estaria em poder do capelão desta igreja.

Dos escravos que confessaram terem ido ao *samba*, com a exceção de quatro que disseram terem sido convidados para o *samba* pelo escravo Rufino do engenho Alagoa Secca, os demais afirmaram não terem sidos convidados por ninguém e terem ido por curiosidade. E outros seis escravos testemunharam terem ficado sabendo do *samba* na mesma noite por estarem na casa do agricultor José Pedro (um dos libertos foi preso e interrogado) em um Saravá. A presença de libertos no *samba* foi por alguns confirmada, assim como, a grande quantidade de negros (mais de duzentos, dizem os relatos) procedentes de diversos engenhos como Alagoa Secca, Bonito, Coricó, Siplual, Camaleão, Terra Preta, Caricé, Pau D’Alho, Rosário, Talau, Marotos e Veludo. Alguns indicaram que o “chefe do *samba*” era mesmo Rufino, e o *samba* teria sido motivado pelo batizado de seu filho (Daniel) que havia se dado poucos dias antes do Natal. Assim também justificaram os dois gritos de Vivas no dia do *samba* que não seriam em nome da liberdade ou por acreditarem já estarem forros, mais sim em homenagem ao chefe do *samba* e ao seu filho. Todos responderam negativamente aos questionamentos se as reuniões dos negros tinham como fim um conluio para roubar e matar seus senhores e senhoras.

No que diz respeito as perguntas realizadas em torno da liberdade dos escravos, apesar

³⁷ *Samba* até hoje pode ser chamada uma *brincadeira* de *cavalo-marinho* e *maracatu*. A palavra também pode ser utilizada como sinônimo de festa, farra, ou um estilo de improviso utilizado pelos mestres no Maracatu Rural, ou no próprio cavalo-marinho.

de todos terem negado saber sobre a ocasião apontada no interrogatório da leitura do papel da liberdade pelo capelão na Capela Louvação de Alagoa Secca, alguns forneceram pistas. O escravo Luis do engenho Sipual disse que um escravo de nome Francisco pertencente ao engenho de Limeira havia dito há mais de dois meses que não existiam mais escravos. Outro escravo do mesmo engenho, Vicente, relatou algo semelhante, disse que este mesmo Francisco havia convidado o feitor do engenho Sipual para irem juntos à Nazareth buscar a liberdade. O escravo José Luis, do engenho Bonito, relatou que os escravos falavam muito a respeito da liberdade que estava por vir, e que inclusive seu próprio senhor (Inácio Xavier Carneiro de Albuquerque) havia falado que a liberdade estava para chegar, não sabendo porém determinar o tempo. E que era para eles [os escravos] trabalhassem com gosto enquanto ela não chegasse. O escravo Luis, do engenho Rosário, apontou que um escravo de nome Constâncio (engenho Bonito) andava fazendo convites para que os escravos seguissem pelos engenhos a exigir a liberdade. Diante destes testemunhos podemos verificar que o tema da liberdade entre os escravos era algo corrente.

Dois outros escravos apontaram novamente algumas ligações do chefe do *samba* Rufino com as questões relacionadas à questão da liberdade. O escravo José Loiola de Alagoa Secca disse que viu Rufino dizer que a Rainha vinha para o Recife dar a liberdade de todos os escravos. O escravo Juvenal do engenho Camaleões respondeu que Rufino havia dito que os negros estavam para se alforriar, e o escravo Alexandre do engenho Caricé também relatou que Rufino, seu parceiro, disse que estava procurando direitos para serem foros e que um tal de João Mandeiga do engenho Papicú, havia dito que os negros estavam todos forros que só esperava que a Rainha viesse.

A íntegra do interrogatório feito ao escravo Rufino, tido como chefe do *samba*, e apontado por alguns como envolvido com os boatos sobre a liberdade torna-se assim interessante.

Interrogatório feito ao escravo Rufino- Alagoa Secca³⁸

Aos 11 dias do mês de março do ano de 1871 na sala da cadeia pública desta cidade da Nazareth onde foi vendo o subdelegado, o suplente em exercício o alferes José Pinto de Souza Neves comigo escrivão interino de seu cargo e aqui presente o mesmo escravo livre de terras e sem constrangimento algum. Pelo mesmo subdelegado lhe foi feito o interrogatório do modo seguinte:

Perguntado se tinha assistido a um samba que se dera em terras do engenho Alagoa Secca no dia cinco do corrente e se tinha sido chamado por alguém?

³⁸ 10 de março de 1871. Interrogatório feito ao escravo Rufino. Delegacia de Polícia de Nazareth. SSP Nazaré 247 vol. 652 APEJE/Recife.

Respondeu que fez o samba por ter batizado um filho pela festa de natal.

Perguntado quantos escravos assistiam ao samba e donde eram esses escravos?

Respondeu que estavam quatro escravos do engenho Terra Preta que foram convidados por ele respondente, de nomes Thomé, outro Joaquim (Salgado), ignorava os nomes dos outros dois, respondeu mais que convidou mais também dois escravos de nomes Maria e Joana e (...) pertencentes ao senhor Severino senhor do engenho Sipual e mais convidou Tomé, Genoveva, Antônio Camandango, Maria, escravos de S. Manoel Gomes senhor do engenho Coricó, não tendo convidado mais ninguém, e que o povo que se achavam e mais escravos assistiram por curiosidade.

Perguntado mais pelo subdelegado se ele interrogado tinha lido no fim do ano passado tinha lido e assinaram e convidado a João, escravo [...] pertencente a Antônio Campello para assistir a missa da Conceição na Capela da Louvação da Alagoa Secca a fim de ouvir nesta a leitura de um papel de liberdade dos escravos que estavam em poder do capelão da referida Igreja?

Respondeu que conhece João, mas que não foi lá convidado para ouvir ler o referido papel da liberdade [...]

Perguntado se quando veio preso para esta cidade pra tentar a vingança contra seu senhor?

Respondeu negativamente

Perguntado mais se tem ido a terra nova e com que fim?

Respondeu que na verdade tem ido a terra nova buscar um vestido pertencente a escrava Felícia de seu senhor cujo vestido Felícia havia mandado coser para França, escrava da senhora Totonha viúva de João da Olanda. E que ele respondente tinha feito esta viagem a pedido de Manoel Pedro residente na senzala de seu senhor mediante [...] do seu senhor.

Perguntado mais se conhecia João Luiz escravo do capitão Inácio senhor do Engenho Bonito?

Respondeu negativamente.

Perguntado mais se no dia do samba ele respondente não se havia combinado para sair a outros ou quais dias a roubarem e assassinares o seu senhor e depois sair para outros lugares com o fim de matar os senhores dos outros escravos e gritarem a sua liberdade?

Respondeu negativamente.

Perguntado mais em que lugar haviam feito o samba já referido?

Respondeu que entre a casa de Joaquim Guabirú e uma mulher de nome Vivencia que moram fora do engenho do seu senhor mais a pequena distancia.

Perguntado mais porque não fez o samba na senzala?

Respondeu que não fez com receio de que o seu senhor brigasse.

Perguntado mais se no samba ouviu vivas?

Respondeu que apenas houveram dois vivas um a ele respondente e outro a Daniel e que não é exato ter se dado viva a liberdade e que não é exato ter Antônio de Castro, escravinho de seu senhor dado viva a este sendo esse viva referido para ele respondente

Como que nada mais disse nem lhe foi perguntado mandou o subdelegado por tudo o interrogatório que de tudo lavar o presente auto que vai assinado e rubricado pelo mesmo subdelegado da lei lançar confirmar assinar Antônio José de Medeiros arrogo do escravo de por dele ser lido e por conforme rubricado pelo subdelegado e assinado mesmo de que tudo dou fé. Eu, Sebastião Fernandes dos Santos, escrivão interino escrevi.

Desse modo, o depoimento de Rufino confirmou a versão dada pelos outros escravos, já que este afirmou ter realizado o *samba* por conta de uma comemoração ao batizado de seu filho Daniel, o que também justificaria os gritos de vivas. Além disso, Rufino negou qualquer ligação com as mobilizações pela liberdade. As perguntas do inquirido e a resposta de Rufino sobre o *samba* não ter sido realizado dentro das senzalas, mas sim em terras fora do engenho, faz presumir que fosse comum a realização de *brincadeiras* dentro das senzalas, reunindo centenas de pessoas. Apesar de que o consentimento do senhor para a realização dos *brinquedos* não devesse ser algo tão fácil já que Rufino alegou ter tido medo de que o senhor brigasse se ele tivesse feito o *samba* no engenho. Por outro lado, tudo leva a crer que o fato do *samba* ter se realizado bem ao longe das vistas do senhor, só aumentou as suspeitas de que nele também havia tramas de “insurreição”.

Um ponto interessante que levanto diz respeito a uma das perguntas que foi feita a Rufino, e que também foi dirigida a todos os outros escravos interrogados. A polícia e os senhores de engenho estavam empenhados em saber se no *samba* realmente havia ocorrido gritos de Viva a Liberdade ! Acredito que este fato é muito representativo sobre como a opressão e o controle sobre os escravos trabalhadores da cana eram coisas muito fortes. O poder opressor queria dar conta até das palavras e do discurso dos escravos em sua vida cotidiana e durante suas *brincadeiras*. Isso diz um pouco sobre “os porquês” de uma *brincadeira* de *cavalo-marinho* ser algo que contenha um simbolismo tão complexo, e por vezes com significados quase que ocultos, algo que serão discutidos nos próximos capítulos.

Beatriz Brusantin (2011b) que realiza em sua tese uma profunda investigação histórica social sobre a região de Nazareth nos anos de 1870 e 1888, especialmente no que diz respeito a cultura da cana à coisas como festas, escravos, senhores e conflitos. Ela analisou esta documentação, os processos de alforria e outras ações dos escravos em busca da liberdade no período, evidenciando o universo social e político que era vivenciado pelos os “escravos *brincadores* do folguedo” (Brusantin 2011b: 453).

Ademais a autora levanta interessantes hipóteses sobre a proveniência dos boatos relatados no interrogatório a respeito da suposta Rainha que concederia a liberdade aos escravos. Brusantin (Id.) lembra que o mês de setembro daquele ano (1871) foi promulgada a Lei do Ventre Livre, sendo provável que no mês de março (mês do interrogatório) já houvesse

rumores sobre alguma modificação legislativa em prol dos escravos. Além disso, desde o fim da Guerra do Paraguai em 1870, haviam sido retomadas as discussões sobre a emancipação dos escravos, e tal fato pode ter reverberado nas conversas das casas grandes e senzalas, contribuindo para a tese de que a libertação dos escravos estava próxima. Nota-se que com base em outras documentações pesquisadas, a autora constatou que a comarca de Nazareth teve nestes anos grande quantidade de alforrias conquistadas. Ou seja, os escravos estavam buscando a liberdade por meio da justiça ou por acúmulo de pecúlio. Além do que, Brusantin caracteriza de “ações de liberdade”, atos como fugas, ameaças e suicídios. Mas, seria esta Rainha uma referência a Princesa Isabel? A autora lembra que apesar da Princesa Isabel só ter assumido como regente do Brasil no mês de maio daquele ano é possível que se comentasse sobre a possibilidade dela assumir o poder já que D. Pedro II havia viajado para Europa no mês de fevereiro. Por outro lado, Brusantin com base nos estudos de Lilia Schwarcz (2007), lembra que a imagem da Princesa Isabel como “a redentora” só foi formada muitos anos depois, a partir da versão oficial sobre a abolição de 1888.

Uma outra oportuna tese de Brusantin a este respeito, contudo mais ligada a tradição oral e aos simbólicos africanos, sugere que esta Rainha citada pelos escravos poderia ser uma referência a lendária Rainha de Angola, Nzinga. Conhecida por ser indomável, astuta e obstinada a Rainha (Casudo, 1965 *apud* Brusantin 2011) faleceu em 1663, contudo ainda reinava na época da importação contínua de escravos de Angola para Recife, no período de 1620 a 1641 (Ribeiro, 1952 *apud* Brusantin 2011a). E de fato há evidências de navios negreiros vindos de Angola até 1840 (Carvalho, 1989 *apud* Brusantin 2011), e de que os grupos étnicos vendidos em Recife até as primeiras duas décadas do século XIX eram procedentes predominantemente de Angola e Congo (75%) .

O acontecimento de 1871, no engenho Alagoa Seca, traz-nos um conjunto de informações entrecruzadas que nos possibilita acessar os possíveis caminhos de ação, organização, representação e significação da realidade vivida pelos escravos, não só da dura realidade, mas, principalmente, das buscas para melhorá-la dentro do campo sócio cultural existente. A conversa dos escravos sobre a liberdade, a dos direitos para a conquista da liberdade, a realização do Maracatu e do Cavalo Marinho, a comemoração do batizado, a espera de uma Rainha, possivelmente, Njinga (ou Nzinga) a qual possuía um histórico de conversão e apoio ao cristianismo e a possível leitura do “papel da liberdade” na capela de Alagoa Seca são pistas e evidências da atmosfera de onde brotaria um pensamento e uma organização de luta e resinificação cultural por parte dos escravos (Brusantin 2010a).

Assim, para Brusantin este espaço possibilitado pelo *maracatu* e *cavalo-marinho*, era justamente um momento dentro do cotidiano dos escravos destes engenhos que servia ao fortalecimento de um sentimento de identidade com possíveis trocas de ideias e construção

simbólica sobre a liberdade.

Penso ser interessante apontar que tanto por meio deste interrogatório quanto pelo corpo do inquérito que no ano de 1871 já era comum a reunião em dias santificados de centenas de negros provenientes de diversos engenhos da região da Zona da Mata Pernambucana para *brincar o maracatu* e o *cavalo-marinho* nas senzalas de algum engenho ou na sua mata. E que tais *brincadeiras* poderiam ainda serem utilizadas como pretextos para tramar a busca pela liberdade, ou mesmo como um espaço onde de fato também elaboravam ações pela liberdade, já que este era um tema corrente entre os escravos.

Além disso, destaco que também era comum que os homens livres agricultores, trabalhadores da cana, que viviam próximos desses engenhos, também se fazerem presentes nessas *brincadeiras* dos escravos. As relações sociais estabelecidas entre tais trabalhadores parecia ser intensa, visto que muitos escravos relataram terem ficado sabendo da realização dos *brinquedos* por estarem neste dia na casa de um homem livre em um saravá. Não é possível afirmar do que exatamente se tratava este saravá, mas é interessante ainda se notar que Saravá, muitas vezes, é um nome genérico dado a religiões como o Batuque, a linha Cruzada e a Umbanda (Oro 2010). Lembro que a Umbanda tem até hoje uma forte presença entre à população da Zona da Mata Pernambucana, e se encontra relacionada aos *brinquedos*, e alguns dos *brincadores* da região. Por outro lado, apesar de no inquérito, por duas vezes, o subdelegado ter também se referido ao “batuque de escravo³⁹” acontecido neste dia 5 de março, é mais provável que estivesse citando genericamente ao *brinquedo* do *maracatu* por conta do batuque de seus tambores. Contudo, destaco que o Batuque é também uma religião afro comum no Rio Grande do Sul e tem enorme proximidade com o Xangô Pernambucano. Há documentos do ano de 1840-1860 que mostram a grande concentração de escravos e negros libertos na região, inclusive provenientes de Pernambuco, quando dos primeiros registros dessa religião (Scherer 2008). Além disso, em sua tese de doutorado o historiador Jovani Scherer encontrou evidências documentais de ligações internas do tráfico de escravos entre Pernambuco e Rio Grande do Sul. E tanto em Pernambuco (Beatriz 2011) quanto no Rio Grande (Scherer 2008) se fazia presente a venda de escravos procedentes de grupos étnicos da África Ocidental, inclusive, os Jeje-Nagô, característica do Batuque e do Xangô Pernambucano. Seria então o saravá ocorrido no mesmo dia do *samba* na casa de um agricultor livre, mas com a presença de diversos escravos, uma denominação para algumas

³⁹ 10 de março de 1871. Interrogatório feito ao agricultor Joaquim José da Santana. Delegacia de Polícia de Nazareth. SSP Nazaré 247 vol. 652 APEJE/Recife. 13 de março de 1871. Interrogatório feito ao escravo Custódio de Alagoa Secca. . Delegacia de Polícia de Nazareth. SSP Nazaré 247 vol. 652 APEJE/Recife.

dessas religiões? Penso ser uma hipótese plausível.

Este documento demonstra ainda a mobilização de um tipo de resistência “material” aos processos que os escravos eram submetidos, e também uma intensa socialidade (Strathern 2001) entre os escravos e os agricultores livres da cana por meio dos *brinquedos*, batuques e saravás. Ao que tudo indica os *brinquedos* mesmo que não fossem só pretextos para os negros se reunirem já eram um espaço de trocas simbólicas, políticas e cosmológicas. E como será discutido mais adiante, por vezes a própria *brincadeira* por meio de ironias, comicidade ou metáforas poéticas em suas *loas*, *toadas*, e diálogos faz referência à realidade (ou passado) das relações sociais de seus *brincadores*.

I.III - É pra matar, levanta o pau. É pra matar, levanta o pau⁴⁰

Apesar das evidências históricas (que foram exploradas acima) de que já existia um *brinquedo* com o nome de *cavalo-marinho* que acontecia nas senzalas dos engenhos na Zona da Mata Pernambucana desde ao menos o ano de 1871. Penso ser interessante expor os argumentos de Severino Vicente da Silva (2009) que defende que os *brinquedos* da região teriam sido desenvolvidos principalmente no período pós-abolição e republicano. Para o autor este foi um momento ideal para o que chama de “criação de tradições” na medida em que se constituía enquanto um espaço propício à afirmação de identidades, pois era marcado por grandes transformações como a abolição, a superação da Monarquia pela República, o início do processo de substituição dos engenhos pelas usinas e o esvaziamento das áreas rurais.

Nessa época republicana foi que as terras da antiga capitania de Itamaracá começaram a expulsar seu povo à medida que o latifúndio açucareiro foi tomando conta dos espaços produtores de manga, jaca, café, algodão, macaxeira, inhame, mamão, criação de porcos, bodes, esses espaços habitados por meeiros e pequenos sítios. Os moradores desses pequenos sítios, esses moradores de engenhos de fogo morto, cortadores de cana eram netos e bisnetos da população livre das matas do período imperial, do tempo em que ainda havia a escravidão como modo de produção. E eles começaram a ser expulsos de seus espaços tradicionais, ainda que deles não fossem proprietários. Mas ali eles viviam as suas vidas e criavam suas tradições, numa mescla de tudo que foi vivido por seus antepassados. E tudo isso se deu quase sem controle das autoridades, autoridades que eram zombadas em seus brinquedos (Ibid.: 37 – 38).

No âmbito social e político com as restrições ao tráfico negreiro, a Lei do Ventre Livre e, principalmente, com o fim da escravidão, os trabalhadores assalariados e os moradores de

⁴⁰ *Toada de cavalo-marinho.*

engenho passaram a ocupar um papel de maior importância na cultura da cana, porém estes continuavam a não gozar de nenhum tipo de direito trabalhista e social (Andrade 1998).

Ao tornar-se *morador* de um engenho, através do ritual de pedir *morada*, o trabalhador recebia como concessão do proprietário uma casa e a possibilidade de trabalhar em troca de alguma remuneração, bem como acesso a um pedaço de terra para cultivar produtos de subsistência o acesso ao *barracão* da propriedade, onde podia se abastecer daquilo que não produzia, quer porque não pudesse, quer porque fosse impedido pelo proprietário, e ainda o acesso aos rios e matas do engenho, que lhe garantia a água e a lenha. Como *morador* podia também criar alguns animais domésticos. [...] o “contrato” de *morada*, tinham internalizadas as regras de uma relação assimétrica que tornava o morador mais um bem do proprietário. (Sigaud 1979: 34)

No século XIX, a crescente industrialização, somada a transição do trabalho escravo para o trabalho livre, e a imigração do trabalhador rural para as grandes cidades provocaram uma situação de extrema exploração de mão de obra e pobreza. Iniciou-se aí a formação do operariado pernambucano que já durante o período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) começaram sua longa e permanente história de movimentos de greve e reivindicações de direitos (Aquino; Mendes; Boucinhas 2009).

Ao final do século XIX devido a diversas transformações⁴¹ econômicas teve início o período usineiro “em que foram montadas numerosas fábricas de pequeno e médio porte, construídas estradas de ferro particulares e implantadas destilarias de álcool”. (Andrade 1994: 20). A formação das usinas aprofundou ainda mais, o processo de concentração fundiária na região, já que uma usina passou a reunir dezenas de antigos engenhos⁴², tornando-se “um dos mais graves problemas do Nordeste [...] tal fato tornou a região açucareira da Mata uma área de forte tensão social e de choques entre proprietários e assalariados.” (Andrade 1998:108). Nesta altura, a maior parte dos trabalhadores rurais nas usinas era constituída pelos moradores de condição, e durante a safra, os trabalhadores sazonais assalariados oriundos do sertão também se faziam presentes nas usinas.

A Zona da Mata Pernambucana e, especialmente, a Mata Norte apesar de também acompanhar este cenário mais geral, teve um processo mais lento, na medida em que os engenhos bangüês resistiram até meados do século XX.

Entre os Engenhos Centrais e Usinas fundados até 1910 em Pernambuco, dos 71 listados por Peter Eisenberg (1977, p. 126-129) apenas 7 estavam localizados na Zona da Mata

⁴¹ Tentativa de aumento de produtividade para fazer frente à concorrência do açúcar das Antilhas, e a industrialização da Beterraba na Europa, implantação de infraestrutura mais moderna na produção da cana.

⁴² “[...] hoje o número de usinas também diminuiu. Em Pernambuco [...] o processo de concentração industrial chegou a tal ponto que não só há usinas maiores absorvendo menores, como também as firmas proprietárias de grandes usinas estão adquirindo outras, organizando grupos econômicos que controlam não uma, mas várias usinas”(Andrade 1998: 107).

Norte, sendo que na Mata úmida Sul, com concentração em Escada e Ipojuca, existiam 42 fábricas desse porte (Brusantin 2010)

Vale ressaltar que com um sistema produtivo menos automatizado, este tipo de engenho pressupunha relações sociais atreladas a presença imprescindível do morador nas terras do engenho para o cultivo e preparo da cana, diferente, do que acontece nas grandes usinas.

Contudo, com a segunda guerra mundial (1939-1945), as usinas ganharam força e muitos engenhos retornaram suas atividades, devido a valorização do açúcar no mercado. Iniciou-se aí um processo, implementado pelos proprietários, de expulsão dos foreiros das terras das usinas ou ainda a tentativa de os obrigarem a se desfazerem de seus sítios de subsistências para a plantação da cana. Outra estratégia era uma (sobre)carga de sobre trabalho extra tamanha que na prática acabavam por impedir que o trabalhadores cultivassem suas roças (Correia de Almeida 1994).

O testemunho de Luiz Caboclo, *o mestre caboclo* do Maracatu Estrela de Ouro e o *Mateus* do Cavalo-marinho Mestre Batista traz luz a esta realidade. Nascido no engenho Santo Antônio em Aliança, lá viveu até seus 14 anos, quando sua família foi morar “na rua” na época em que o dono do engenho onde moravam foi assassinado. Ele começou a trabalhar com a cana com a mesma idade que *brincou cavalo-marinho* pela primeira vez, com somente sete anos. Conta que com o passar dos anos ele e sua família foram sendo “imprensados” pela cana, ou seja, sua casa passou a ficar rodeada pela plantação. Era este o fato que os faziam terem vontade de sair do engenho “porque você viver no engenho, abrir a porta e só ver cana, aí na rua tava melhor, abria a porta da cozinha e fazia medo, porque a cana tinha mais de duas braças”.

Porque antigamente não era Usina, era engenho. Todos os engenhos moíam, aí no tempo dos meus pais, dos meus avós, até na minha época, porque eu só não vi engenho moer, porque nasci em 58 e engenho moeu até 48 [...] era um tempo difícil, trabalhava eu, meu pai e um irmão meu, a gente trabalhava o dia todinho, quando dava de noite meu pai ia para o barracão, aqueles três dias de serviço só dava para comer de noite, de manhã e a meio-dia. No sítio a gente tinha muita coisa, plantava macaxeira, mas tinha que ter uma mistura, feijão, alguma coisa. Aí quando veio aquela revolução de 1964 os senhores de engenho começaram a tomar metade dos sítios e a plantar cana. A maior parte dos sítios ficavam tudo dentro da cana, que nem hoje os sítios de engenho só tem a moita. Aí em 1968 começou a história de IAA [Instituto do Açúcar e do Alcool], a associação dos fornecedor, o IAA era que sustentava os engenhos, depois só ficou as usinas mesmo, elas foram comprando os engenhos todos. Hoje não tem mais casa, morador, não tem mais nada, hoje tá tudo na rua⁴³.

⁴³ Entrevista, dezembro 2011.

Conta ainda que assim como a grande maioria dos antigos moradores dos engenhos mesmo quando após deixar a casa onde morava no engenho, continuou a trabalhar com a cana por falta de alternativa. “A terra era do engenho, não tinha para onde ir. [...] Fomos para a rua mais continuamos trabalhando na parte da cana, porque tava na rua, mas não tinha outra coisa de saída”.

O trecho abaixo uma conversa minha com o *mestre* Mariano, também retrata uma situação muito semelhante a descrita por Luiz Caboclo. Situações muito parecidas com as quais encontramos nos textos sociológicos sobre este período na região.

É porque a gente trabalhava em engenho a gente não pagava a renda da casa, mas pagava em trabalho, porque a gente tinha direito a trabalhar ali, fazer o serviço do engenho, cortar cana, limpar mato. Na semana o homem pagava os dias que a gente trabalhava, quando a gente foi-se embora recebia indenização as vezes [...] que nem a firma faz. [...] Hoje mora tudo na rua, nos engenhos não tem mais casa. Porque também se quiser ficar dentro dos engenhos os ladrões vão atacando tudo. Porque o povo vê uma morada sozinha num canto, e vai perturbar. É bom morar assim numa vila assim.

Mariano diz gostar de morar “na rua” numa casa de vila como a que vive por motivos semelhantes aos relatados a mim por Luiz Caboclo. Pois, a partir do momento em que os engenhos foram “apartando suas casas” com a plantação de cana, além deles perderem terras de cultivo para suas roças, passaram a ter maiores problemas com relação a invasão de bichos como cobras, e com a atuação de ladrões.

O processo de decadência da região açucareira⁴⁴ de Pernambuco foi iniciado nos anos 50, quando o estado perdeu a liderança de investimento e produção nacional. Contudo, a cana continuou sendo a economia de maior força e importância para o estado de Pernambuco (Andrade 1988)⁴⁵. Com o fim do regime ditatorial do Estado Novo ganhou impulso também na década de 50 a criação de sindicatos e associações rurais, mas a grande reviravolta foi a retomada do movimento das Ligas Camponesas (1954) no Engenho da Galiléia, município de Vitória de Santo Antão (PE)⁴⁶.

⁴⁴ A partir da década de 50 a região Sul e Sudeste devido as políticas governamentais de incentivo a expansão das usinas, passaram a receber grandes investimentos no setor canavieiro. Assim o estado de São Paulo se tornou o maior produtor de açúcar do Brasil, deixando para trás as áreas nordestinas tradicionalmente dominantes como a Mata Pernambucana, os Tabuleiros Alagoanos e o Recôncavo Baiano.

⁴⁵ Christine Dabat ao ressaltar as moradias extremamente precárias das populações locais, lembra que elas se encontravam à margem dos programas sociais estatais estabelecidos após a 2ª Guerra Mundial, cita também uma fala de Celso Furtado que no final da década de 50 era superintendente da SUDENE “Na zona mais rica do Nordeste, chamada ‘Zona da Mata’, 95% da população sofre de desnutrição, sem receber uma alimentação suficiente para efetuar um dia normal de trabalho.” (Dabat apud Furtado 2003:86)

⁴⁶ Neste engenho havia cerca de 140 famílias de foreiros em grandes níveis de endividamento e pobreza. Os foreiros com o auxílio de políticos e militantes do Partido Comunista (PCB) fundaram uma sociedade - Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuaristas de Pernambuco - de fins assistencialistas como auxílio

Entre 1960 e 1961, organizaram-se federações em dez outros estados. E onde houvesse alguma agitação ou organização camponesa, logo se formava uma delegacia (Liga). Era muito significativo o apoio popular. Uma prova disso foi que, em Recife, nos anos de 1958 e 1959, foram realizados 80 atos políticos em espaço aberto a favor das Ligas e da Reforma Agrária. Em 1959, ao ser aprovada a desapropriação do Engenho Galiléia, a manifestação popular, em Recife, contou com 3.000 camponeses e 6.000 pessoas da cidade. A luta resultou, inclusive, em uma greve total das classes produtoras. Parou também o comércio, as fábricas e os bancos (Aquino; Mendes; Boucinhas 2009: 291).

Desde os tempos da abolição os trabalhadores residentes e os moradores, compunham a principal força de trabalho nos engenhos de cana-de-açúcar da Zona da Mata de Pernambuco. Na década de 50, conforme explicitado acima se iniciou então um processo de transferência em massa dos moradores, em geral para bairros periféricos, de vilas e cidades vizinhas movidos também pela resistência e recusa dos proprietários em manterem ou aceitarem novos moradores. “Desta forma não só eliminavam as bases para as reivindicações dos trabalhadores, como evitavam que suas propriedades se tornassem centros de mobilização camponesa” (Sigaud 1979: 40).

No ano de 1963 foi promulgado o Estatuto do Trabalhador Rural que determinava o direito ao salário mínimo, as férias, ao repouso semanal e a gratificação natalina. A possibilidade de aplicação da lei intensificou a expulsão dos moradores dos engenhos e usinas já que os proprietários passaram a ter preferência por trabalhadores avulsos que residiam nas cidades e vilas e eram contratados por empreiteiros (Andrade 1998).

Por outro lado, a legislação trabalhista e o movimento sindical agiam de modo a restringir a ação de expulsão dos moradores, na medida em que uma demissão oficial poderia acarretar numa série de encargos financeiros para o proprietário. Como já foi dito, os proprietários passaram a utilizar sua força e poder exercendo diversos tipos de pressões diretas e indiretas sobre os trabalhadores no que diz respeito a terra, a roça, a criação, além das já citadas manipulações sobre as quantidades e condições de trabalho. Passaram também a negar assistência em situações de crise, como em casos de doença e morte na família. Estas eram estratégias de modo a levar os moradores a abandonarem os engenhos “por conta própria”, diminuindo as disputas legais pelos direitos dos trabalhadores.

Biu do Coco, o *mestre* de Coco Rosas de Ouro do Ponto de Cultura Estrela de Ouro, fala um pouco desta dura vida de trabalho nos engenhos, da falta de direitos e dignidade.

funerário, escola, aquisição de implementos agrícolas e técnicos. Desentendimentos com o proprietário do engenho e pressões de outros latifundiários fizeram com que esta sociedade fosse vista como foco de subversão. O dono das terras solicitou judicialmente a expulsão de camponeses que ocupavam tais terras há mais de 15 anos. Os foreiros foram a luta e ganharam apoio do deputado estadual Francisco Julião de Paula (PSB) que angariou outros braços políticos pela luta camponesa. As Ligas tinham um estatuto único e apesar de muitas estarem vinculadas ao PCB, organizavam-se de forma autônoma, e tinham como base social foreiros, parceiros, posseiros, assalariados agrícolas e até proprietários de minifúndios. (Aquino; Mendes; Boucinhas 2009).

Relata ainda a situação precária e humilhante quando sua família ainda morava no engenho, e seu pai faleceu.

Morava na terra do engenho (Engenho Pendência). Comecei trabalhar cortando cana, ajudando meu pai, com oito anos já trabalhava. E antes de oito anos já ia para lá, só para comer a comida dele, porque minha mãe levava. Vamos Severino, vamos comer mais seu pai, e depois no lanche. [...] Aí fui crescendo e fui trabalhar por minha conta. Aí comecei a trabalhar e não tinha resultado. Começava a cortar cana, limpar mato, cambitar, avoar cana, nunca tinha resultado. Minha revolta depois disso tudo que eu cortei cana, que eu vi o que era o corte de cana, quando eu vi que a gente se fazia de escravo e os homi não dava valor, aí quando meu pai morreu me deu uma revolta. Porquê meu pai trabalhou com 74 anos dentro do engenho e quando ele morreu não tinha nem um caixão para enterrar ele. Era uma tábua cheia de poeira, quem foi buscar fui eu. Eu digo, mais pois, de hoje em diante, eu não corto mais cana pra ninguém, e não cortei mesmo não!

Na medida em que os proprietários reagem à aplicação desta legislação, os trabalhadores resistiam através dos sindicatos rurais que passaram a oferecer também assistência médica e social. “Os direitos no entanto não vão por fim à submissão do morador, embora reduzam bastante a margem de manobra do proprietário, livrem o morador da violência física e dos dias de trabalho gratuito e lhe dêem condições para que questione a sua submissão” (Sigaud 1979:125).

No processo de luta os *moradores* não só haviam rompido com a relação personalizada com os proprietários, ao se articularem horizontalmente para enfrentá-los, como também haviam transformado a relação com o proprietário em base para reivindicações trabalhistas e reivindicações relativas ao direito do uso da terra. O que se quer ressaltar é que a luta dos trabalhadores desfigurou a *morada*, cujos elementos de concessões que eram dos proprietários sofrem um processo de reinterpretação e se tornam direitos a serem mantidos (Ibid.: 39 - 40)

Com o passar dos anos, apesar de reações governamentais, dos latifundiários, e das dissidências internas, as Ligas Camponesas se multiplicavam. Seu período de maior crescimento e atuação política foi durante o governo de João Goulart (1961-1964), onde não somente as Ligas, mas todo o movimento camponês ganhou força. A União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícola do Brasil (ULTAB) presente na maioria dos estados nacionais e com apoio da Igreja Católica promoveu grande campanha de filiação e fundação de sindicatos de trabalhadores rurais. A Igreja Católica também desenvolveu o Movimento de Educação de Base (MEB) que utilizava o método de Paulo Freire na alfabetização e conscientização do campesinato (Aquino; Mendes; Boucinhas 2009).

O golpe militar de abril de 1964 proscreeu as Ligas Camponesas, extinguiu a ULTAB e substituiu os líderes por interventores na Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (CONTAG). Fez o mesmo com outros importantes movimentos políticos como

a Ação Popular (AP) católica (Aquino; Mendes; Boucinhas 2009). Mas, não sem luta e resistência.

Em todo caso, a Organização Política (AP) das Ligas Camponesas foi responsável por uma das poucas reações armadas ao golpe de 1 de abril de 1964. Mais de 5.000 camponeses, rústicamente armados, ocuparam, logo ao sinal do golpe, no dia 31 de março, Vitória de Santo Antão, com surpreendente nível de organização. Ocuparam a Prefeitura, o quartel de polícia, a estação de rádio, a central telefônica, a estação rodoviária e postos de gasolina. Apesar da solicitação ao governo estadual, não receberam apoio. Miguel Arraes, o governador do estado, também logo seria preso e enviado para a ilha de Fernando de Noronha. E, em 3 de abril, o Exército recuperou o domínio da cidade (Ibid.: 297-298).

Com as dissoluções da maioria das organizações sindicais e perseguições aos seus líderes, intensificou-se o processo de expulsão dos trabalhadores e liquidação da morada. Aos poucos os sindicatos foram se reconstituindo no esforço de manter os trabalhadores dentro dos engenhos, recorrendo aos dispositivos legais.

No ano de 1964 foi promulgado também o Estatuto da Terra⁴⁷ que visava evitar a continuidade das lutas sociais no campo. O governo militar se empenhou ainda em uma série de políticas de aumento de produtividade para a agricultura baseada em grandes propriedades, na monocultura e no uso de insumos como agrotóxicos e fertilizantes. Essa política que beneficiava empresas e provocava um processo de endividamento dos pequenos proprietários, acentuou, ainda mais, a concentração da propriedade rural (Aquino; Mendes; Boucinhas 2009). Os trabalhadores também construíram diversas estratégias de resistências individuais e coletivas que podiam resultar quer na permanência ou na saída no engenho, mas em melhores condições como a efetivação de acordos e indenizações. As atuações de sindicatos na busca dos direitos dos trabalhadores, os enfrentamentos em tribunais, respaldavam tais formas de resistência (Sigaud 1979).

Muitos dos trabalhadores que abandonavam o engenho ou eram expulsos, não tinham uma situação de trabalho regulada, ou seja, não tinham a ficha (carteira de trabalho assinada) e, portanto não podiam angariar direitos. Por isso se autodenominavam como *clandestinos*. “O fato do referente dessa categoria serem os direitos demonstra o peso e a importância que os direitos adquiriram na Zona da Mata de Pernambuco em função do próprio processo de luta política dos trabalhadores” (Andrade 1998: 129). Fora dos engenhos os trabalhadores se segmentaram entre *fichados* e *clandestinos*, entre os que trabalhavam com o proprietário de carteira assinada ou os que eram aliciados por empreiteiros⁴⁸, sem vínculos empregatícios.

⁴⁷ Lei n° 4.504, de 1964.

⁴⁸ O empreiteiro se estabeleceu, principalmente, a partir da década de 60, como um mediador da relação entre os

Mariano, o *mestre* do Cavalo-Marinho Mestre Batista, fala um pouco do trabalho na cana e de outras alternativas que buscou para sua sobrevivência.

Já trabalhei cortando cana, cambitando, limpando mato [...] carregava cana nos bichos nos animal, encher caminhão de cana, porque nesse tempo não tinha enchedeira, enchedeira era os braços dos trabalhadores. [...] minha vida foi essa, trabalhando no roçado em casa, plantar macaxeira, feijão, milho, essas coisas, algodão. Minha vida foi agricultura, sou nordestino mesmo⁴⁹.

Depois de passar vinte anos no engenho Paraná, onde trabalhou um tempo *fichado*, saiu “para ver se encontrava uma melhora”, foi então trabalhar em vários outros engenhos como *clandestino*. Ele chegou a conclusão que a busca por uma melhoria de vida neste tempo foi uma “ilusão”, “porque o cabra sair de um lugar para ir fazer o mesmo serviço noutra lugar, não tá adiantando nada”.

Eu nasci em marimbondo [engenho], mas sai de lá criança. Meu pai mudou-se para outro engenho que tinha mais pra frente [outeiro alto] e passou uns três anos lá. Depois mudou-se para um engenho chamado Jucá, em Jucá ele morou uns 6. Depois foi para um engenho chamado Paraná, ali eu passei até ficar adulto. Depois foi que eu sai, vim pra essa Chã aqui, rodei, rodei e fui para um engenho chamado Sirigi depois saí e entreguei o trabalho de lá. Fui para Aliança e depois voltei para Chã, fiquei aqui pela Chã, mas perdi muito espaço, porque eu trabalhava fichado e depois disso fiquei trabalhando com esse povo dos sítios, clandestino aí não dá. Eu perdi muita parceria de ganhar os direitos, depois aprendi a pintar casas essas coisas. O povo vinha me buscar pro trabalho de pintor, trabalhei em Timbaúba. Depois eu vim pra aqui num engenho ali, peguei também um serviço de vigia numa firma de Sergipe. Depois fui cortar cana de novo, e no fim adoeci, e entrei em benefício. Depois, cortaram o benefício peguei a trabalhar consertando sapato essas coisas. Agora chegou a vez deu me aposentar⁵⁰.

“Começaram a sair dos engenhos, isso foi na época de 68 pra 70, o povo pegaram a negociar com os patrões e sair dos engenhos. Foi os direitos chegando, e o povo negociando com os patrões e saindo. Eu sai, minha mãe ficou, depois os outros saíram, meus irmãos, todo mundo”. Hoje Mariano vive numa casa “doada” por um programa social do governo numa vila em Chã de Camará. “Já to com a idade de 69 anos. Quando vê chegar uma melhora a pessoa já tá muito de idade”. Mariano testemunha que atualmente todo mundo mora na *rua*, e nos engenhos não tem mais casas. “E quem quer ficar dentro dos engenhos, numa casa sozinha na cana? Vem ladrão para perturbar, bom é viver numa vila como essa”.

Como esclarece Lygia Sigaud (1979), este processo de aniquilamento da morada, que se deu em diversas vias, não provocou uma ruptura no trabalho com a cana. Na medida em que os antigos moradores se encontraram fora dos engenhos, sem muitas alternativas,

trabalhadores expulsos e os proprietários, na contratação de trabalhadores de diversas localidades para o trabalho no engenho.

⁴⁹ Entrevista, janeiro de 2012.

⁵⁰ Entrevista, janeiro de 2012.

permaneceram ligados, via venda de força de trabalho, aos proprietários que por sua vez continuavam a necessitar da prestação de seus serviços. Contudo, essa mudança alterou as relações sociais de vínculo entre os proprietários e seus trabalhadores, na medida em que o morador foi expropriado de determinadas condições de produção e garantias de existência que antes lhe eram asseguradas como casa, terra para plantio, água e lenha. A submissão do trabalhador rural ao proprietário permaneceu por meio de outros mecanismos que dizem respeito ao trabalho e a forma com que é explorado.

Essas grandes transformações econômicas e sociais ocorridas na região da Zona da Mata Pernambucana entre as décadas de 1960-1980, especialmente, o fim das relações de moradia e o processo de proletarização dos trabalhadores, foi o recorte temporal de uma pesquisa histórica (Maior Jr; Grillo; Souza 2009) que procura compreender as representações sociais do *cavalo-marinho* em dois municípios da Mata Norte⁵¹. Ao constatar que a grande maioria dos *brincadores* são ex-moradores de engenhos, que historicamente transitaram de escravos para moradores “livres” e posteriormente se tornaram trabalhadores assalariados, e tendo como pressuposto que por meio da *brincadeira*, seus protagonistas tentam impor sua visão de mundo social, seus autores ratificam que as lutas e conquistas dos trabalhadores rurais tem um impacto direto na própria *brincadeira*. Defendendo assim, que a *brincadeira* seria um veículo de difusão de uma mensagem crítica, questionadora e combativa⁵².

O testemunho de Biu Roque antigo *brincador* do sítio Chã de Camará, falecido em 2010, dado a pesquisadora Maria Acselrad em 2001 é mais que ilustrativo deste processo. Biu Roque tinha o Cavalo-marinho Boi Brasileiro de Itaquitinga. Na época, ele havia se mudado com a família para a rua em Chão de Esconso (Aliança) enquanto tentava negociar seus direitos com a Usina Sta. Tereza. Biu Roque havia morado e trabalhado durante toda a vida no Engenho Tabajara pertencente a tal Usina e foi o último morador a sair de lá (Acselrad 2002).

Segundo Biu Roque, “de premero, pra se trabalhar era muito bom. Naquele tempo a gente amarrava cachorro com linguiça porque tinha de sobra. A essa hora assim a gente tava tudo no assentamento do engenho, bebendo caldo, lambendo mel, comendo açúcar bruto. Era tudo dentro do engenho. Depois, a inflação foi aumentando. Aí cortava cana, tomava cana e fazia empréstimo. Quando era no fim da safra, a usina tomava conta de tudo, quando ia ver o dinheiro não dava para pagar as despesa do povo. Senhor de engenho não aguentava e vendia às usina. Até que um dia tomou conta de tudo. Foram acabando com os sítio. Eles vieram plantando cana, plantando, plantando, espremendo. Aqui só sobrou eu. Por causa dos direito. A usina tá em falência, não tem dinheiro para fazer acordo, quando for me diz. Tô morando aqui porque não tem solução” (Ibid.: 12).

⁵¹ Condado e Ferreiros.

⁵² Este debate será desdobrado e problematizado na conclusão.

Na década de 80, o Movimento Justiça e Terra, associado a alguns sindicatos rurais, e com o apoio da Comissão Pastoral da Terra (CPT) que havia sido criada no ano de 1975 pela Igreja Católica baseada em princípios da Teologia da Libertação, deu origem ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Em Pernambuco o MST foi fundado no ano de 1989 e “procurou se colocar como herdeiro de movimentos sociais brasileiros ligados à questão agrária, como os Quilombos, o Cangaço e as Ligas Camponesas, entre outros” (Aquino; Mendes; Boucinhas 2009: 340).

Com a política desenvolvida pelo Programa Nacional do Alcool (PROÁLCOOL)⁵³ nos anos de 1975 e 1985, os empresários implantaram destilarias anexas às usinas, e com isso a quantidade de destilaria tornou-se quase superior ao de usinas. Paralelamente, o processo de absorção de pequenas usinas por grupos de grande poder de capital se alastrou, aumentando ainda mais a concentração de terra e riqueza na região. A partir da década de 90 muitas usinas tradicionais abriram processo de falência levando bastante desemprego à região. Apesar da cana permanecer sendo a principal atividade econômica da Zona da Mata, com a crise, algumas usinas passaram a implementar a diversificação de produção realizando investimentos no plantio do café, cultivo de peixes ou na produção de gêneros alimentícios de subsistência provocando uma dinâmica diferente na região que sempre teve sua econômica e sociedade às margens da cultura da cana (Silva 2010a).

A fala de Luiz Caboclo reflete bem esta realidade local. Por um lado, ele diz que “Hoje a cultura da Zona da Mata é feita do canavial”, pois ele afirma que a maioria dos *brincadores de maracatu e cavalo-marinho* são pessoas que ainda se encontram atrelados ao trabalho com a cana.

Quando dá quatro horas da madrugada você só vê os homens com as carretas [cheias de cana] passando, a Zona da Mata é só cana. Quem tem a sorte de pegar um serviço, um desenvolvimento, um serviço dentro da Usina, mas se não tiver é só cana mesmo, não tem outra coisa. [...] Aí depois que termina a safra o povo fica procurando o que fazer⁵⁴.

Por outro lado, ele próprio já não precisa trabalhar na cana há nove anos por seu envolvimento com o Ponto de Cultura Estrela de Ouro, e diz que seus filhos já tem maiores oportunidades do que ele teve.

Tenho cinco filhos. Eu digo a elas não tive a chance que vocês tiveram .. tudo dentro de casa, colégio bom, Gisele se formou-se, é professora com 18 anos não sabe o que é pegar

⁵³ Tal política governamental de expansão dos canaviais aliada a outras iniciativas como o Programa Nacional de Melhoramento Genético da Cana-de-Açúcar (PLANALSUCAR), aumentou consideravelmente a produção de cana em outros estados brasileiros, reduzindo ainda mais o espaço de estados tradicionalmente líderes como Sergipe, Alagoas e Pernambuco (Silva 2010a).

⁵⁴ Entrevista, dezembro 2011.

uma enxada, um facão. É estudo, comer e dormir, e eu não tive esta chance. Com sete anos de idade saía de manhã e chegava de noite, para assentar cana, puxar boi cultivador ou amarrar cana atrás do meu pai. Eu chego fico emocionado, você diz Luiz não aprendeu a ler porque ? Na sua época não tinha estudo? Eu não aprendi não foi porque meu pai não quis colocar a gente na escola, mas era porque a gente chegava em casa 18hs da noite do serviço. Tinha que chegar em casa casa uma saca de capim, a hora que largasse, tinha andar por meio das vagens, por dentro das canas para apanhar capim, tinha que chegar em casa colocar capim para os bichos, tomava café. E andava como daqui para Aliança de pé, de um engenho para o outro, saído do engenho Santo Antônio e estudava no engenhão Camaleão de pé, já cansado. Chegava lá a professora passava o dever e eu começava a cochilar⁵⁵.

É bem verdade que isso que poderíamos chamar de profissionalização de um *brincador*, como é o caso de Luiz, é raro. Ou seja, um *brincador* que não necessite mais trabalhar com a cana ou com outro trabalho formal, pois é capaz de subsidiar pela renda que advém das atividades relacionadas à *brincadeira*, seja pelos próprios contratos para *brincar* em alguma festa regional, ou por alguma função como oficinas e programas relacionados aos pontos de cultura locais. Pois, se formos considerar um bom número de centenas de *brincadores* de *maracatu*, *cavalo-marinho* e *coco* no sítio Chã de Camará, por exemplo, pouquíssimos se enquadram neste perfil. Já em realidade semelhante, também na Zona da Mata Pernambucana, a pesquisadora Silva Simone Silva (2010b) enxergou na cantoria de pé-de-parede⁵⁶, a legitimação enquanto violeiro, como uma oportunidade real de profissionalização frente ao trabalho na cana ou na roça para os trabalhadores rurais da região, exatamente dentro deste novo contexto, a partir das transformações socioeconômicas ocorridas com o processo de expulsão de centenas de trabalhadores dos engenhos que romperam em grande parte as relações de morada.

Entretanto, mesmo em tempos de crise da atividade sucroalcooleira na região⁵⁷, as tentativas de diversificação das atividades de trabalho em relação a produção agrícola e industrial, ainda são pequenas frente aos domínios do sistema produtivo da cana-de-açúcar. Sistema este que gera problemas como o desemprego e subemprego (estrutural e sazonal), além elevados déficits sociais e a degradação do meio natural. A maioria das empresas da região permanecem sob o controle de poucas famílias que vem mantendo seu domínio político

⁵⁵ Entrevista, dezembro 2011.

⁵⁶ A cantoria de pé-de-parede é uma brincadeira da Zona da Mata Pernambucana, caracterizada como uma reunião de fim de semana, que congrega amigos, vizinhos e parentes no quintal de uma casa ou em um estabelecimento comercial (como bar e afins) para escutar uma dupla de poetas cantadores criando versos de improviso.

⁵⁷ A degradação natural da base produtiva, associada à obsolescência dos sistemas de cultivo, tem conduzido à falência um número crescente de usinas de açúcar na região. Em 1997, por exemplo, 15 das 48 usinas açucareiras do Estado deixaram de funcionar. Ver <http://www.fundaj.gov.br/tpd/135.html>.

econômico há séculos. “O que se pode ver é que os usineiros, empresários patriarcais, evoluíram para a formação de sociedades anônimas, reunindo principalmente parentes e familiares, e daí para grandes grupos econômicos” (Andrade 1994: 177).

A cana de açúcar produziu divisas para o Estado e riquezas para poucos, criando perversas relações de pobreza e exploração de trabalho. Além disso, provocou a devastação de florestas nativas e a poluição das águas e atmosfera pelo uso de agrotóxicos e fertilizantes químicos e pela fuligem resultante da queima (Silva 2010a).

Atualmente a Zona da Mata de Pernambuco apresenta os piores indicadores sociais registrados no Brasil, com uma alta concentração de terras nas mãos dos grandes latifundiários. Isto sem falar no elevado grau de violência no tocante a assassinatos e conflitos pela terra [...]. Entretanto, da mesma forma que existe a questão dos conflitos de maneira acirrada na região, também é nela que se concentram os assentamentos dentro do estado de Pernambuco (Ibid.: 154).

A região permanece sendo a área de maior tensão, principalmente pelo aumento do desemprego entre os trabalhadores cortadores de cana que desemboca na multiplicação de acampamentos e favelização, são 14 movimentos de lutas de sem terra no estado, a maioria deles localizados na área de transição entre a Zona da Mata e o Agreste. (Aquino; Mendes; Boucinhas 2009).

Apenas na Zona da Mata, o número de grupos organizados que promoviam essas ações chegava a quinze em meados de 2003. Entre os líderes desses movimentos havia antigos militantes do MST, do Partido dos Trabalhadores, membros da Comissão Pastoral da Terra e profissionais ligados à extensão rural (Rosa 2011:12).

Neste ínterim vale sublinhar algo levantado por Marcelo Rosa, sociólogo que estudou a reforma agrária na zona canavieira de Pernambuco, e sustenta que as ocupações de terras e movimentos sociais da região, não se deram por mobilização de camponeses ou agricultores, mas sim por iniciativas dos trabalhadores da cana. Tal fato representaria um processo criativo de mudanças das velhas estruturas de significação social da sociedade local, ou seja, um decurso de rompimento dos laços tradicionais de dominação típicos dos espaços agrários e da aristocracia rural (Id.).

Neste capítulo além dos dados históricos, procurei discorrer sobre alguns tipos de resistências materiais e simbólicas por meio dos testemunhos de meus interlocutores que ressaltaram suas experiências pessoais na dura lida com a cana, no período da morada, e na luta pelos “direitos. Seja pela formação de quilombos na luta contra a escravidão, ou pela tentativa de insurreição dos escravos da cana no século XIX que envolvia suas *brincadeiras de cavalo-marinho* e *maracatu*. Seja por experiências como os sindicatos rurais ou as ligas

camponesas no século XX. Ou ainda por meio de relações simbólicas⁵⁸ presentes em suas narrativas e *brincadeiras*.

⁵⁸ Algumas destas relações simbólicas foram levantadas neste capítulo, mas serão ainda problematizadas nos próximos.

CAPÍTULO II – BRINCADORES EM CHÃ DE CAMARÁ

Neste capítulo, ao articular meus dados de campo e outras etnografias, discorro sobre a história do sítio Chã de Camará e dos meus principais interlocutores. A ideia também é de apresentar os *brinquedos* do sítio, especialmente, o Cavalinho Mestre Batista e o Maracatu Estrela de Ouro por meio do próprio percurso de seu principal criador, Mestre Batista, e seus *brincadores*. Assim, ao mesmo tempo que relato sobre alguns dos papéis e funções nos *brinquedos*, seja na criação, na preparação (“física e espiritual”), na organização ou no próprio “brincar”, também coloco em jogo aspectos cotidianos e cosmológicos que fazem parte destas *brincadeiras*.

É interessante perceber como a continuidade dos *brinquedos*, ao longo das décadas, se encontra também sustentada por meio das relações que os constituem, tanto pela criação dos *brinquedos* e contínua atuação de Mestre Batista (mesmo depois de morto), seja pela “construção” de uma memória “coletiva” e familiar sobre a história dos *brinquedos*, ou ainda, pelos papéis singulares que cada *brincador* configura a determinado *brinquedo*. Ou seja, os *brinquedos* se modificam por meio dos laços familiares, de amizades ou desentendimentos que são constituídos a partir de uma *brincadeira*.

No início da estrada que leva à antiga Lagoa Seca, hoje conhecida como Upatininga, tem um lugar que durante muito tempo ficou conhecido como Três Vendas. É que ali, nos anos vinte do século passado havia três mercearias que forneciam alimentos aos moradores dos engenhos da região. Atualmente não existem mais as três vendas, só uma delas se mantém. Hoje o lugar é mais conhecido como Chã de Camará. Camará é uma flor muito brava, venenosa se ingerida em forma de bebida ou mastigada. Não tem mais na região. Mas o lugar ficou com o nome. Ali foi construída uma casa bonita, com janelões e alpendres. A partir dos anos cinquenta foi morar lá Severino Batista da Silva, que ficou conhecido como Mestre Batista, por causa das festas que ele costumava fazer no terreiro da casa. Eram os famosos forró de rabeça e também havia brincadeira de Cavalinho. Foi uma brincadeira que ele aprendeu de um tio seu e também das suas andanças no mundo da Mata Norte⁵⁹.

O professor Severino Vicente da Silva (2008) conta ainda que o Sítio Chã de Camará, pequena propriedade que corresponde a uma gleba do antigo Engenho Paissandu, desde a época em que a casa principal foi construída na década de 30 até os anos 60, produzia agricultura de lavoura branca, e era um pequeno fornecedor de cana e mão de obra para os engenhos da região. Entre as décadas de 1960 e 1980 o sítio contava com 19 casas, e mais de cem moradores.

⁵⁹ Texto do Professor Severino Vicente da Silva, trecho retirado do programa de rádio da região. Ver <http://programaquehistoriaessa.com.br/?p=347>



Sidrak, Mané Roque, Biu Roque, Mané Deodato, Luiz Paixão e Batista.

A fotografia acima foi feita pelo etnomusicólogo John Murphy e retrata uma das formações do *banco*⁶⁰ do Cavalo-marinho Mestre Batista, então composto por singulares *brincadores* e excelentes músicos da Zona da Mata Norte Pernambucana. Durante aqueles dias de trabalho de campo do pesquisador, Batista organizou uma *sambada* de *cavalo-marinho* para que o então doutorando pudesse realizar seus registros, este material (fotos, vídeos e trechos de seu caderno de campo) estão disponibilizados na internet em um site de John Murphy⁶¹. Era maio de 1991, Batista já se encontrava bastante doente⁶² e veio a falecer três meses depois. A *sambada* onde todos estavam com suas roupas habituais e uma garrafa de plástico fazia a vez da bexiga do boi inflada⁶³, aconteceu dentro do “quarto de cangaia”, como chamavam o local onde confeccionavam as esteiras de cangalhas⁶⁴ no sítio Chã de Camará em Aliança. Inclusive, atrás do *banco* na fotografia é possível visualizar a imensa quantidade de palha, a matéria prima, utilizada para a feitura destas esteiras.

⁶⁰ Como é chamado a grupo de músicos e instrumentos que compõem a *brincadeira*, em geral, são um rabequista, um pandeirista, um bagista e um mineirista sentados num banco (ou cadeiras). Esta poderia ser considerada uma formação clássica (e considerada a mínima necessária) para o brinquedo. Contudo, pode ser variável na medida em que se disponha de mais de um músico para cada função, por exemplo.

⁶¹ <http://web3.unt.edu/murphy/brazil/?q=blog/1>. Obs: Utilizei tais documentos como fontes de pesquisa.

⁶² Batista sofria de câncer na garganta.

⁶³ Bexiga é a bexiga de boi seca e inflada com ar é utilizada por *Mateus e Bastião* durante a *brincadeira* do *cavalo-marinho*, ela marca o ritmo e também é utilizada como “arma” contra as *figuras* do *brinquedo* e para com a *audiência*.

⁶⁴ As esteiras eram utilizadas para o transporte da cana feita no lombo dos burros. Os engenhos da região compravam as esteiras e capas de cangalhas e o suadores feitos no sítio Chã de Camará.

No vídeo registrado por Murphy aparece a *audiência (ou assintência)*⁶⁵, os moradores do sítio e dos arredores, outros *brincadores, figureiros* e músicos que se revezavam no decorrer da *brincadeira* durante as duas horas de gravação⁶⁶. Além de Mané Jacó que colocava a *figura* de *Mateus do cavalo-marinho*, e Basu que colocava a *figura* do *Bastião*, é fácil identificar nesta *brincadeira* Mariano Teles, que alguns anos depois da morte de Batista assumiu seu *brinquedo* de *cavalo-marinho* do qual *é mestre* até hoje.

No início da década de 30 nasceu Severino Lourenço da Silva (Mestre Batista) no povoado de Santa Luzia pertencente ao Engenho Fortaleza, Zona rural de Aliança. Quando tinha quatro anos seu pai, Antônio Lourenço da Silva saiu de casa, e Batista continuou sob os cuidados de sua mãe Joana Batista, seu avô e tios maternos. Há registros⁶⁷ de que seu avô teria sido o *dono* de um *maracatu* nascido em 1882 com nome de Nação Cambinda Nova, e posteriormente seu tio materno, José Batista da Silva, teria assumido este *maracatu*. Seu filho, Lourenço conta⁶⁸ ainda que a mãe de Batista não gostava que ele *brincasse maracatu* “porque antigamente era uma *brincadeira* de brigas”⁶⁹ e ela teria dito “meu filho você brinca o cavalo-marinho, mas o maracatu não”. Este teria sido o motivo para Batista ter fundado seu *cavalo-marinho* no ano de 1956 e ter criado o Maracatu Estrela de Ouro somente no ano de 1966, três anos depois da morte de sua mãe. O Estrela de Ouro é um *maracatu de baque solto*, também conhecido como *maracatu rural*.

Em entrevista concedida para John Murphy em 1991, Batista contou que desde os dez anos de idade iniciou o trabalho nos canaviais:

“Dez anos pra cá eu comecei, butei roçado, fui carreiro, fui cambiteiro, foi cortador de cana, cisquei bagaço, tombei cana pá moenda, tirei de dentro do engenho a poeira do secado, andei atrás dos carreiros, dando feixe de cana pá carrear, quebrei uma clavícula carreando” (Murphy 2008 :35).

Batista morou em diversos Engenhos da região, e casou-se com Sebastiana Maria da Silva. Ele teve muitas profissões durante sua vida, arrendou terreno e plantou banana, foi tropeiro, plantou cana, abatia boi e vendia sua carne, e até como uma espécie de “comissário de polícia” serviu ao município de Aliança. No ano de 1965 após a morte de seu sogro foi

⁶⁵ Como são chamados aqueles que assistem o *cavalo-marinho*.

⁶⁶ Como Sidrak, Mané Roque, Biu Roque, Mané Deodato, Luiz Paixão e Inácio Lucindo.

⁶⁷ Informação dada por Batista em entrevista ao Jornal do Comércio no final da década de oitenta, reportagem guardada por seu filho Lourenço.

⁶⁸ Entrevista, dezembro de 2011.

⁶⁹ “Os carnavais antigos são narrados como um grande enfrentamento: quando dois grupos de Maracatu se encontram no meio do caminho, eles tinham que passar pelo ritual de encruzamento de bandeiras, uma maneira de os Maracatus passarem um por dentro do outro, simbolizando um acordo de paz, de forma que cada grupo seguisse o seu caminho. Se um dos grupos se recusasse a encruzar as bandeiras, a guerra estava anunciada” (SUIA 2011: 96).

morar com sua esposa no Sítio Chã de Camará. Passou a administrar o sítio e continuou a trabalhar nas usinas da região como empreiteiro e fiscal. No sítio fabricava e administrava a produção e venda das esteiras de cangalhas.

Além do trabalho no corte da cana, fazia parte da vida do sítio o cultivo do inhame, macaxeira, jaca, bananeiras e a produção de mel de abelhas. Também havia uma casa de farinha que agrupava aquelas pessoas em farinhaadas que tomavam todo o dia. As necessidades religiosas eram atendidas por três diferentes casas, de Xangô e Catimbó na casa Barreto; Jurema, na casa de Toré; Jurema Branca, na casa de Joaquim Vito (Silva 2008:65).

No vídeo registrado por Murphy é possível ver Batista bem emocionado, ele chora diversas vezes durante a *sambada*. Segundo anotação do caderno de campo de John Murphy, Batista estava sentindo muita dor naquele dia por conta de sua doença, mas o pesquisador achava que ele também estava triste por pensar que aquela provavelmente seria sua despedida do *cavalo-marinho*. Um trecho de seu caderno de campo diz:

Batista estava ouvindo a fita com o seu filho por perto e seus olhos encheram de lágrimas. Sua voz grossa com emoção, disse ele, essa é a coisa que eu mais amo na minha vida, e nenhum de vocês estão dando continuidade. O filho diz que não é verdade, ele vai ficar na memória. Sempre que vemos [o vídeo], vamos lembrar que isso é algo que o nosso pai gostava⁷⁰.

Depois da morte de Batista, o Maracatu Estrela de Ouro, ficou um tempo (uns dois anos) *brincando* em Chã de Esconso⁷¹, pois foi o *brinquedo* “levado”⁷² por Ramiro José da Silva que *brincava* no Estrela e hoje é *mestre* caboclo do Maracatu Leão de Ouro de Condado, cidade vizinha à Aliança.

O *brinquedo* do *cavalo-marinho* também ficou um período com José Grimário da Silva que tinha sido criado no sítio como filho por Batista e quando pequeno *brincava* de *Galante*⁷³ em seu *cavalo-marinho*. Desde 1993 Grimário possui um *brinquedo* do qual é *mestre*, o respeitado Cavalo-Marinho Boi Pintado de Aliança. Depois de um tempo, Mariano conta que os *brinquedos* ficaram “encostados e foram se acabando”, ou seja, as *arrumações*⁷⁴ do *caboclos*, os vestidos das baianas do *maracatu*, os “adereços” e “artefatos” das *figuras* de *cavalo-marinho* estavam se deteriorando por ficarem guardadas, sem uso e sem cuidado. Posteriormente, quando o *cavalo-marinho* voltou para o sítio, ele confeccionou novos

⁷⁰ Tradução livre minha, caderno de campo de John Murphy

⁷¹ Localidade vizinha.

⁷² Ou seja, a estrutura física do *brinquedo* (roupas, armações, estandarte etc...) foi levada por um *brincador* para outra região.

⁷³ Algumas das ‘*figuras*’ do *brinquedo*, identificada como uma espécie de corte.

⁷⁴ Como se chamam os trajes e “acessórios” dos *caboclos de lança* do *maracatu*.

artefatos e máscaras para o *brinquedo* .

Daí o boi, a ema e a onça não prestava mais, perfeito mesmo só o cavalo. Eu trabalhei muito, calejei pra fazer aquele boi, dei uma cobertura do cavalo. Fui fazer chapéu pra Mateus⁷⁵ .



Algumas máscaras de cavalo-marinho na casa de Mariano

Silva (2008) destaca a instabilidade causada pela morte do criador dos *brinquedos* a partir da grande alternância entre cinco diferentes *mestres caboclos* e *mestres* do Maracatu Estrela de Ouro no período de 1991 até 1995. Somado ao fato de que o período era marcado também por mudanças nas relações econômicas e sociais na região como a crise e falência da Usina Aliança.

Nesse período a localidade Três Vendas conheceu a crise, uma vez que parte da população saiu do campo em direção às cidades, como Aliança, Condado, Recife. O asfalto das estradas construídas para o transporte da cana, tornou obsoleta a produção das cangalhas, dos carros de bois e das tropas de burros. As colhedeiras substituíram os carros de bois. Máquinas tomaram o lugar dos trabalhadores e esses foram buscar, em outros lugares, outras tarefas. As casas foram sendo abandonadas e os pequenos sítios foram dando lugar à expansão dos canaviais. Duas das três vendas fecharam” (Ibid: 86).

Em relação a esta aparente “decadência” dos *brinquedos* após o falecimento de Batista, as coisas começaram a mudar no ano 1995 com o “retorno” ao sítio de um dos filhos

⁷⁵ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

de Batista. Lourenço então com 41 anos, passou a administrar os *brinquedos* (*maracatu* e *cavalo-marinho*), e logo tornou-se presidente do Maracatu Estrela de Ouro.

Lourenço tinha passado maior parte de sua vida na cidade, morador da capital desde os 17 anos, se sustentou e criou a família com diversos trabalhos, e apesar do orgulho das atividades profissionais e dos *brinquedos* criados pelo pai, não se sentia muito ligado a eles, assim como a maioria dos filhos de Batista.

Contudo, no ano de 1995, quando os *caboclos* do Maracatu Estrela de Ouro procuraram Lourenço e lhe pediram para que ele “retomasse” o brilho do Estrela, algo mudou. Entre esses caboclos estava José Vicente, o Ivo, que tinha sido criado como filho de Batista, e vivido por muitos anos no sítio Chã de Camará. Ivo foi o *caboclo das trincheiras* do *maracatu* por muitos anos, e também o *mestre caboclo* de 1995 até o ano 1999. Ele casou-se e mudou-se do sítio, mas sempre retornava para visitar Batista e os amigos que ali viviam. No Engenho Diamante em Nazaré da Mata, Ivo conheceu Mauro Lopes da Silva, conhecido como Mário. Em 1990 em uma das visitas que fez a Batista já doente, Ivo levou Mário com ele. Lourenço conta que neste dia Batista convidou Mário para ir *brincar* em seu *maracatu*, e apesar dele ter recusado o convite, Batista teria falado: você ainda vai *brincar* aqui no meu *brinquedo*! Lourenço diz que após uns dois anos da morte de Batista, “o espírito do mestre começou a querer vir, [...] a se manifestar”⁷⁶ e “Mário começou a sentir”,

até que chegou a baixar nele num rio, ele tava com Ivo, eles moravam no mesmo engenho, pertinho. Aí pronto, foi quando ele baixou nele as primeira vez ainda com sintomas da vida em matéria, porque ele teve um Ca. [câncer] aqui [apontando o pescoço] e ficava um pouco torto, aí desta mesma forma ele chegou.

Foi neste momento que Ivo junto com outros *brincadores* do *maracatu* procuraram Lourenço. Conta ele:

Aí Ivo falou que esta vinda dele [Batista] tinha a ver com o *maracatu* né. Aí ele falou José [Mário] vai trazer o *maracatu* de volta, o *maracatu* tava com outra pessoa, tava acabando. [...] Foi uma coisa que aconteceu através dessa mensagem, que aconteceu a volta do *maracatu* para casa. E dessa missão de dar continuidade, de ajudar a brincadeira ter a vida, através da família. O *cavalo-marinho* nesta época, tava em casa, mas não tinha a mesma atividade do tempo dele. [...] Mas, você veja a missão e a força que teve ele, a missão que partiu para outra vida, e voltou para ajudar a manter isso aí.

Lourenço assumiu então o *maracatu* e o *cavalo-marinho* em 1995. Hoje, a antiga casa de fazer a esteira de cangalha é o Centro Nossa Senhora da Conceição Pai Mário, filiado da

⁷⁶ Entrevista Lourenço, dezembro 2011. Lourenço me contou que já havia entrado em contato com a entidade de seu pai, antes dele “se manifestar em Mário” por meio de outro “guia espiritual”.

União Espiritista de Umbanda de Pernambuco. Vale notar que além de “centro espírita” o lugar também é chamado de “Xangô” e/ou “Catimbó”.

O Centro é ligado por meio de um cômodo à casa principal do sítio, além de ser sua moradia, é nele onde Pai Mário faz seus atendimentos as pessoas que ali chegam à sua procura buscando curas para doenças, resoluções de problemas cotidianos, e consultas em geral. É nele onde também realiza os toques e o “trabalho de proteção” do *maracatu* ou de algum *brincador* que o solicita.

Nos planos cosmológico e ritual, a umbanda constitui-se em uma vasta rede de patronagem dividida ligando padrões e intermediários espirituais aos clientes humanos que formam a sua base”, estabelecendo ritualmente uma troca entre conselhos e curas de um lado, homenagens e obrigações de outro (Assunção 2006: 106).

É interessante notar que dentro da complexidade e pluralidade da Umbanda, o centro possui então uma “liturgia” singular. O Centro de Pai Mário é ligado à prática religiosa da Jurema Sagrada, de tradição indígena do nordeste e norte do País. A família de Mário, seus avôs e pais eram umbandistas, sua mãe era filha de santo. Desde pequeno era então frequentador dos terreiros de Umbanda, e aos 23 anos “recebeu um caboclo” pela primeira vez. Mário, quando ainda morava em Tracunhaém já era solicitado para fazer atendimento. Sua mãe de Santo é de Condado, e filha de Oxum. Pai Mário incorpora entidades como Iansã, Ogum, Caboclo Sete Flechas, Pomba Gira, Orixá Nana, Mestre Zé da palhaçada e outros Mestres. Na fala abaixo Lourenço discorre um pouco sobre as entidades relacionadas à história de Chã de Camará e aos *brinquedos* que Pai Mário recebe além do próprio Mestre Batista.

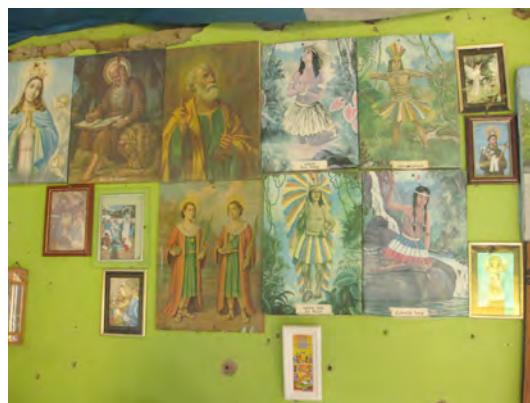
Ele tem as entidades, mas tem as entidades que é do convívio do meu pai, da época dele. Tem um espírito que era um cara que morava lá e que dava suporte ao maracatu, fazia este trabalho que o Mário faz, de outra forma, não tinha centro. Apenas ele tinha lá na casa dele, geralmente os maracatus de baque solto, eles tem a religiosidade, mas nem todos tem centro. E tem alguém que trabalha e daí pede para fazer esta proteção para o maracatu. No caso, nós já tínhamos essa pessoa chamava-se Barreto, era morador do sítio. Foi presidente do sindicato, depois se passou, e hoje faz parte da espiritualidade, das entidades que trabalham lá. Tem muitos do convívio dali. A gente teve este merecimento de ter esta graça né, de ter pessoas que conviveram com a gente que já se foram, e voltaram na parte espiritual para fazer sua missão. Tem ele, tem outro cara que também tinha outro centro que também ajudava o maracatu, o Toré. Outras pessoas que tiveram presente na vida matéria, e hoje participam na parte espiritual.

É válido notar, que além destas entidades citadas por Lourenço que são ligadas à história da família, e ao “lado espiritual” do sítio e seus *brinquedos*. Pai Mário também recebe outros mestres próprios da cosmologia da Jurema, entidades como caboclos e índios. A prática cosmológica está organizada em torno das entidades dos mestres, orixás, caboclos, do

tabaco, da cachaça e da jurema. Pode-se dizer que para os juremeiros umbandistas os mestres são entidades de antigos chefes juremeiros e catimbozeiros que por seu prestígio e poder incorporam-se para fazerem suas curas e atendimentos.

Uma característica básica é o uso da planta, jurema sagrada, árvore típica das regiões norte e nordeste do Brasil, buscando propiciar visões e sonhos, em geral pelo uso intensivo do fumo na defumação realizada pela fumaça dos cachimbos. Mas a jurema pode também ser empregada em formas de bebidas, banhos e remédios (Assunção 2006). Existe diversos tipos de jurema, a branca, a vermelha, e a preta. De acordo com os conhecimentos e as necessidades tais juremas podem passar por diferentes processos, e serem também misturadas a outros tipos de ervas.

Um dos rituais feitos com a jurema é a juremação, a implantação da semente da árvore sagrada no corpo do praticante, abaixo da pele, em geral, por meio de um corte realizado no braço. Em concomitante há um ritual conhecido como “ciência do cachimbo” que busca dar força ao iniciante, é realizado através do sopro invertido do cachimbo no qual a fumaça é jogada pelo tubo do cachimbo diretamente sobre e a pele do braço até que o calor queime o local. Laure Garrabé (2010) que realizou pesquisa com o Maracatu Estrela de Ouro entre os anos de 2005 e 2008, fala da “juremação” feita por Pai Mário com a “queimadura” do cachimbo na pele do braço e a implantação da semente, como um batizado aos iniciantes, um sinal de aceitação das entidades do mundo da Jurema e da aquisição de conhecimentos. Mas, é interessante notar, algo que a pesquisadora também chama a atenção, que estas práticas rituais da jurema e da umbanda, não são obrigatórias, nem condicionais aos *brincadores* de *maracatu*. Assim os *brincadores* podem ou não estar envolvidos com a umbanda/jurema, como podem frequentar outras religiões, especialmente a evangélica e católica, e cada um, individualmente, apresenta um tipo de envolvimento distinto com tais religiões.



Em 1997 Lourenço convidou, José Bernardo Pessoa, Zé Duda, para retornar ao sítio Chã de Camará e assumir como *mestre* o Maracatu Estrela de Ouro. Zé Duda estava no Maracatu Águia Misteriosa de Nazaré da Mata, mas aceitou o convite e permanece na função até hoje. Ele é reconhecido como um dos grandes *mestres* de *maracatu* de Pernambuco.

Nascido na cidadezinha de Buenos Aires, Zona da Mata Norte de Pernambuco em 1939, Zé Duda conta⁷⁷ que após a morte de seu pai “ganhou o mundo”. Foi então trabalhar em engenho, cortou cana, roçou mato, trabalhou em construção na capital e trabalhou para Usina dirigindo caminhão. Com Batista, trabalhou “18 anos e 8 meses” relata que por um tempo transportou cana num caminhão de Batista, mas sua função mesmo era fazer cangalha. Conta orgulhoso que depois de poucos meses trabalhando com Batista, ganhou sua confiança e quando o patrão foi trabalhar de fiscal na Usina disse “você de hoje em diante é quem vai lutar com essas cangaias, mandar pros engenhos, receber, prestar contas a mim”. Zé Duda conta que “o mandão do quarto de cangaia era ele [Batista]. E lembra orgulhoso que Batista “pegou no meio dos trabalhador nascido e criado com ele” e disse: “Zé Duda, a partir de hoje, quem manda no quarto de cangalha é você, porque eu confio em você”!

Foi Biu Roque quem apresentou Zé Duda ao Mestre Aprígio Gabriel, que tocava no Maracatu Estrela de Ouro, fundado por Batista. Era o ano de 1969 quando Zé Duda entrou para o Estrela. Mas, saiu em 1990, após um desentendimento com Batista. Contudo, como disse, retornou ao Estrela sete anos depois, depois do convite de Lourenço.

Carnaval é a festa preferida de Zé Duda, ele diz ter se encantado pelo *maracatu* desde menino, e quando tinha somente dez anos *tirou* seu primeiro *brinquedo*, ou seja, fez seus primeiros versos no comando de *um maracatu*. “O Mestre organiza a sua orquestra com o trinado do apito que indica o momento das marchas, dos sambas ao mesmo tempo que orienta o *mestre caboclo* a movimentar seu povo, sua nação”⁷⁸. Conhecido também como “Peito de Aço”, a voz firme, o timbre único e a capacidade de improviso são características conhecidas e admiradas de Zé Duda que passeia com facilidade pelas *marchas*, *sambas* e *galopes*, pela poesia e improviso cantado do *maracatu*.

No *maracatu* é o *mestre* que com seu apito indica a alternância entre seu canto de versos improvisados (e a resposta do contramestre e/ou de todos) e a entrada do terno.

⁷⁷ Entrevistas Zé Duda, abril e junho de 2012.

⁷⁸ Entrevista realizada com Zé Duda feita pelo professor Severino Vicente da Silva para um programa de rádio da região (Que história é essa?). Disponível em [Http://programaquehistoriaeessa.com.br/?p=378](http://programaquehistoriaeessa.com.br/?p=378).

Quando o *mestre* canta todos os *brincadores* ficam parados, quando o terno canta se inicia as manobras do *maracatu*. As manobras são marcadas pela sonoridade e amplitude dos chocalhos pingentes. Tais sinos estão na base dos *surrões* (armação de madeira que são presas nos ombros e nas cinturas dos *caboclos*) e no compasso das passadas dos *caboclos* marcam o próprio ritmo da *caboclaria*. É por cima dos *surrões* que são colocadas as coloridas e brilhantes golas artesanais do *caboclo* (Silva 2005).

O mestre do Maracatu conduz a manobra, cantando uma marcha (versos em 4 linhas de sete sílabas, a/b/c/b, com a repetição, a resposta, das duas primeiras linhas) sempre intercalada com o terno e os músicos. Os movimentos da manobra são sempre feitos ao som de uma marcha, nunca enquanto o mestre canta outros tipos de verso de Maracatu como: samba (10 linhas de sete sílabas, com resposta na 5ª e 6ª linhas), galope ou samba em seis (6 linhas de sete sílabas, resposta nas duas primeiras linhas), samba curto (igual ao galope, mas a primeira linha tem 4 sílabas apenas), samba curtinho (4 linhas de sete sílabas). Todos os estilos de verso são cantados pelo mestre, alternando-se com o toque do terno e a melodia dos músicos (Chaves 2008:21)

Suiá Chaves (2008) que inclusive realizou seu trabalho de campo também entre os *brincadores* do Estrela de Ouro lembra ainda que com “exceção” dos *brincadores* de “fora da trincheira”⁷⁹ que possuem uma maior interação com o público e que seriam o espaço do riso e do cômico, a postura dos outros integrantes é de seriedade e sisudez. Assim a máxima de que um *maracatu* é como um exército pronto para a Guerra, estaria estampado no rosto dos *caboclos* e *baianas*. É bem verdade que os rostos dos *caboclos* estão bastante encobertos pelo lenço que é amarrado na base de suas cabeças, pelas coloridas e compridas cabeleiras de seus chapéus, pela tinta do urucum que se cobre o rosto, pelo cravo que por vezes são colocados na boca, e pelos óculos escuros que cobrem seus olhos. Mas, concordo, que mesmo assim é possível “ver” esta sisudez, citada por Chaves, em especial nos arremessos e movimentos feitos pelos *caboclos* com as lanças (ou guiadas) de madeira enfeitadas com fitas coloridas, mas que possuem pontas bem afiadas. Para Silva (2005) a imponência e demonstração de habilidades com as lanças mostra que os *caboclos* estão prontos para a guerra, e para proteger a sua tribo do *maracatu*.

Zé Duda diz que “era para ter corrido do maracatu” pois no tempo em que começou o “maracatu brigava, era caboclo furado, era gente de cabeça lascada, era pisando dentro de sangue”. Ele conta que hoje não acontece mais isso, mesmo porque com as regras do carnaval “se o maracatu briga é dois anos sem *brincar* para cada um”⁸⁰. Relata que completou 64

⁷⁹ *Burra, Mateus, Catirita e Caçador.*

⁸⁰ Vale notar que uma das “reguladoras” dos *maracatus* da região, inclusive no que diz respeito no controle das brigas e violência, é uma associação (Associação de Maracatus de Baque Solto) que foi fundada em 1990 em

carnavais dentro do *maracatu*, rodou Pernambuco, saiu do Brasil, construiu casa e criou sua família graças ao *brinquedo*.

Zé Duda é casado com Gil, *mestra* do Maracatu Coração Nazareno de Nazaré da Mata, cidade vizinha a Aliança. Este maracatu é formado só por mulheres. O casal se divide entre a casa de Barra de Catuãma (vila do município de Goiana) e a casa no sítio Chã de Camará, onde o Zé Duda além as atividades do *maracatu* e do ponto de cultura, também se ocupa com seus roçados.



Lourenço à esquerda, Zé Duda e Gil à direita, ao centro mãe e irmãs de Zé Duda em sua casa em Catuãma.

Em 2000, Zé Duda convidou José Luiz da Silva, chamado de Luiz Caboclo para ser o *mestre caboclo* do Maracatu do Estrela de Ouro.

Faz nove anos que deixei de trabalhar na cana. Eu cortava cana, trabalhava de feitor, fazia vários serviços na cana, roçava mato. [...] Fiquei uns 14 anos trabalhando de feitor, depois a cultura foi desenvolvendo, aí foi o tempo deu voltar para aqui, aí veio o ponto de cultura restauremos essa casa todinha, botemos este ponto de cultura para frente, Maracatu Estrela de Ouro é um maracatu com grande nome na história. (Luiz Caboclo)⁸¹

Luiz Caboclo começou a *brincar maracatu* com seu tio, quando ainda era menino. Nasceu e se criou num engenho de Aliança, hoje mora em Condado, mas passa a semana no sítio em Chã de Camará. Lá ele ajuda a cuidar da “casa grande” (como costumam chamar a casa principal do sítio) e das atividades do Ponto de Cultura Estrela de Ouro, criado em 2005. Luiz é o *mestre caboclo* do *maracatu*, ou seja, quem organiza a evolução e “toma conta” da

Aliança por dezenas de *mestres* da região, mas que teve como um dos principais articuladores Salustiano, Biu Hermenegildo e o próprio Batista.

⁸¹ Entrevista dezembro, 2011.

caboclaria do Estrela de Ouro, é ele então quem comanda os movimentos e as direções das manobras do *maracatu*.

Além disso, Luiz Caboclo é quem confecciona os chapéus, os surrões, as grades, as guiadas (varas), enfim as *amarrações* dos *caboclos de lança* do Maracatu Estrela de Ouro. E acessórios do *cavalo-marinho* como os chapéus das *figuras Mateus e Bastião*. Luiz Caboclo também é quem *coloca* o *Mateus* no Cavalo-marinho Mestre Batista. Os escravos e *pareias*⁸² *Mateus e Bastião* são umas das principais *funções* num *brinquedo* de *cavalo-marinho*, e junto com o *Capitão* permanecem na roda do início ao fim da *brincadeira*.

Quem *coloca a figura* do *Bastião* no *cavalo-marinho* é Luiz Carneiro. Luiz nasceu na cidade de Condado, no engenho Teresinha. Como a maioria dos homens da região trabalhou então com a lida da cana, morou em alguns engenhos e cidades diferentes da Zona da Mata, e por um tempo morou na capital Recife. Hoje vive numa casa de assentamento rural (MST) Margarida Alves que fica próxima ao sítio Chã de Camará. Assim como outros *brincadores* já passou por diversos *maracatus* e *cavalos-marinho*. No Maracatu Estrela de Ouro *brinca* desde 1994 balançando o mineiro.



Luiz Carneiro

Edilson Abreu da Silva, junto a Mário é um dos principais responsáveis pela confecção das roupas do *maracatu*, eles concebem e costuram os coloridos desenhos das golas dos *caboclos*. As golas são feitas de algodão ou veludo, onde se delineia a forma dos desenhos que serão bordados com lantejoulas e miçangas. As golas são ainda forradas com chita ou poleline e possuem uma franja de lã. Confeccioná-las é algo preciso e trabalhoso, e demanda muito do tempo da preparação para a saída do *maracatu* no carnaval. Edison aprendeu a fazer gola, antes ainda de *brincar* de *caboclo*, pois seu pai não o deixava entrar para o *maracatu*. Depois do falecimento do pai de Edison, Luiz Caboclo o levou para Chã de

⁸² É como são chamados as duas *figuras*, o que configura a relação entre eles como parceiros, companheiros.

Camará, e desde então ele faz parte do *maracatu*, do *cavalo-marinho*, e das atividades no Ponto de Cultura. Edison conta que em 2000 começou a *brincar* correndo cordão, e atualmente já assume a função de puxador de cordão. Aos 27 anos declara que só deixa o *maracatu* “quando morrer”.



Edilson



Mário

Assim como Edison, Ederlan Fábio Freitas da Silva é outro jovem que está sempre presente nas atividades do sítio e faz parte da equipe do Ponto de Cultura Estrela de Ouro desde 2005. Ele tornou-se também “produtor cultural” e tem entrada em diversos *brinquedos* da região. Outros dois jovens bem atuantes em Chã seja no *maracatu*, no *cavalo-marinho* ou nas atividades do Centro Espírita de Pai Mário são Leonardo Silva, o Príncipe da corte do *maracatu*, e Evandro (Bambam) um dos *caboclos de lança* do Estrela de Ouro.

Há alguns anos Ederlan *brinca* no Maracatu Estrela de Ouro e também toca rabeca no *banco* do Cavalo-marinho Mestre Batista. Zé Duda além de ser *mestre* do *maracatu* também cantou por muitos anos no *banco* do Cavalo-Marinho Mestre Batista⁸³. Luiz Caboclo, além de ser o *mestre caboclo* do *maracatu*, *coloca* o Mateus, no *cavalo-marinho*. Luiz Carneiro *coloca* Bastião no *cavalo-marinho* e *balança* o mineiro no *maracatu*. Edison é um dos *caboclos* do Estrela de Ouro e também faz parte do *banco* do *cavalo-marinho* Mestre Batista, onde canta as *toadas*, os versos poéticos cantados, e toca rabeca.

Longe de ser coincidência, ou uma exceção do sitio Chã de Camará, esse fato é corrente, ou seja, muitos dos *brincadores* da Zona da Mata participam dos dois *brinquedos*. Contudo, a quantidade de *brinquedos* de *maracatu de baque solto* em Pernambuco é muito

⁸³ No início do meu campo cheguei a ver Zé Duda “puxando” as *toadas* no *banco* do Cavalo-Marinho Mestre Batista. Contudo, ultimamente ele não estava participando do *cavalo-marinho*, por conta de um desentendimento durante uma *brincadeira*.

superior aos de *cavalo-marinho*, são centenas⁸⁴. E é bem verdade que o *maracatu* tem uma quantidade imensa de *brincadores*, bem maior do que a de um *brinquedo* de *cavalo-marinho*. Por exemplo, entre o *miolo* do *maracatu* formado pela bandeira, *a dama da boneca*, *a corte* (rei, rainha, guarda-chuvas), os *caboclo de pena* (*arriamar*) e as *baianas*, entre as *trincheiras* (ou cordões) do *maracatu* com os *caboclos de lança*, o *terno*⁸⁵ e o *mestre*, além da *Burra*, do *Mateus*, da *Catirina* e do *caçador*, o *Maracatu Estrela de Ouro* costuma sair com mais de cem *brincadores*. O *cavalo-marinho* pode ter dezenas de *figuras* numa só noite. Contudo, elas são *colocadas* por dois ou três *figureiros* que junto ao *Bastião*, *Mateus*, ao *Mestre*, aos *galantes* (6 em geral), a *dama*, a *pastorinha*, o *arlequim*⁸⁶, e ao *banco* (rabequista, pandeirista, bagista e mineirista) formam o “corpo” do *brinquedo*.

No trecho abaixo o *mestre* do *cavalo-marinho* Mariano Teles fala um pouco mais sobre as relações existentes entre os *brinquedos* de *cavalo-marinho* e *maracatu*.

Aliás a gente mesmo somos parte do povo Africano, né ? Quando veio a cana para cá, para o Brasil, veio esses povos, cavalo-marinho, maracatu, saiu tudo de senzala de engenho, coco de zabumba, essas coisa saíram de engenho. Agora o mais antigo que tinha era o cavalo-marinho, agora o maracatu passou porque tão fazendo mais e mais, é pegado com o carnaval, aí cresce. Porquê o cavalo-marinho é uma coisa muito recolhida, é pouco vista no mundo. É velha mais não tem saída extraordinária, para estar em todo lugar. Agora o maracatu sai para vários locais, é chamado, a fantasia dele embala mais, o povo são embelezados pela guiada de caboclo, por aquela apresentação que o maracatu tem. O maracatu tem um alevante muito adiantado (Mestre Mariano Teles)⁸⁷.

Mariano hoje com 69 anos, assim como seus irmãos, também nasceu e cresceu dentro de engenho, no trabalho com a cana e com a agricultura como o roçado de macaxeira, de feijão, de milho e de algodão. Ainda criança nos engenhos acompanhava as noites de *cavalo-marinho*, e começou a *brincadeira* junto com seus irmãos. Hoje, um de seus irmãos Antônio Teles, além de rabequeiro, também é um respeitado *mestre* do Cavalo-Marinho Estrela Brilhante de Condado.

A gente foi crescendo e vendo o cavalo-marinho, saía no começo da noite e chegava no outro dia. Ficava no meio do cavalo-marinho, os Mateus corriam atrás da gente, para dar com a bexiga na gente, porque o Mateus não gosta de criança nem de cachorro na roda, [...] e a gente ficava dançando ali, tocando aquele baião bom do cavalo-marinho. [...] Chegava em casa todo melado de poeira, chegava em casa na necessidade de arrumar dinheiro, pegava a enxada e ia cortar cana.⁸⁸

⁸⁴ Em Informação contida na dissertação de Suiá (2007) é que neste ano estavam registrados na Associação de Maracatus de Baque Soltos, 106 maracatus que tinham sede na Zona da Mata Norte e na área Metropolitana.

⁸⁵ O terno pode ser formado entre músicos de percussão como mineiro (*ganzá*), tarol (caixa), póica (cuíca) e gonguê (agogô), bombo (surdo), e músicos de sopro como saxofone, clarinete, piston e trombone).

⁸⁶ Nem todos os *brinquedos* apresentam esta formação exata.

⁸⁷ Entrevista Mariano, dezembro de 2011.

⁸⁸ Entrevista Mariano, Dezembro 2011.

“Eu vi o cavalo-marinho de Batista e me apaixonei, eu disse mãe se o Batista me der uma vaga eu vou *brincar* no cavalo-marinho dele”. No ano de 1969 Mariano já estava *brincando* no Cavalo-Marinho Mestre Batista, um tempo depois foi morar no sítio. Mariano Teles assumiu o *cavalo-marinho*, depois da morte de Batista, após o *brinquedo* voltar para o Sítio Chã de Camará, e é seu *mestre* até hoje.

Mariano conta que no “tempo de Batista” ele gostava mesmo era de ficar atrás do *banco* para escutar melhor o que as *figuras* e o *mestre* falavam. Penso ser relevante destacar que muitas das *figuras*, as dezenas de “tipos” que são *colocados* na *brincadeira*, muitas vezes usam máscaras que junto à agilidade das falas dificultam o entendimento do que é dito no *brinquedo*. Mariano conta que nesta época *brincava* mais de *Galante*⁸⁹, quase não *botava figuras*. Pois, segundo Mariano o *cavalo-marinho* de Batista era “bem equipado”, ou seja, possuía vários e bons *figureiros*.

Eu to com dois figureiros, aqui já teve época de estar com três, quatro figureiros. Tinha vez que teve 5 no terreiro, era bom, um descansava o outro. Todo mundo não sabe botar bem todas as figuras, é muito sacrifício. [...] Os figureiros são Bastião Miliano e Nelsinho. Bastião brincava nesse cavalo-marinho de Batista com a gente [...]. Nelsinho trabalha assentando pedra na rua lá no Recife. Bastião é aposentado, mas corta cana por ali nos engenhos.

Mariano afirma que hoje “o cavalo-marinho pelo o que era, tá pela metade”, que “tem gente que sabe botar direito, mas não é igual aquele povo que brincava a noite toda”. Diz que “Antigamente já tinha gente mais sabido na *brincadeira* que fazia e ficava perfeito. Botava uma figura bem feita”. Para Mariano, algo semelhante acontece em relação aos *toadeiros* (os *brincadores* que cantam as *toadas*) e aos músicos do *banco*, especialmente em relação ao rabequista, ele diz que está cada vez mais difícil encontrar um bom. “Os cabras mais conhecedores da *brincadeira* já estão se encostando doente, eu mesmo já to me encostando, hoje faço bem uma comparação do que fazia, bem um quarto do que era”.

É interessante destacar - o que fica claro na fala (abaixo) de Luiz caboclo - que pelo *cavalo-marinho* do *mestre* Batista passaram grandes nomes dos *brinquedos* da chamada Cultura Popular Pernambucana. Isso é um fato sempre reforçado no discurso de vários *brincadores* do Estrela, e parece ser motivo de orgulho e legitimidade.

Aí Batista morreu, mestre Mariano tomou conta porque era entendido de cavalo-marinho, aí Lourenço tomou conta mais mestre Batista e daqui foi saindo o cavalo-marinho de Grimário, Biu Alexandre, Luiz Paixão. Biu Roque, finado Biu Roque, era bageiro daqui

⁸⁹ É interessante notar que é comum os *brincadores* iniciarem sua participação como *Galante*, pois além de ser uma *figura* que exige poucas falas, necessita de destreza e rapidez nos pés, além de fôlego. São geralmente *colocadas* por crianças ou adolescentes.

do cavalo-marinho, tocava baje. Aí foi tempo que Batista morreu [...] Biu Roque batia bombo e tarol no maracatu. Aí foi o tempo que ele se afastou daqui e levantou um cavalo-marinho para ele, aí foi tempo que ele começou a tocar com Siba na ciranda. Aí foi tempo que Biu Roque morreu e quem ficou com o cavalo-marinho foi Luiz Paixão. Luiz Paixão também foi rabequeiro desse cavalo-marinho de Batista, aprendeu a tocar rabeça aqui. O filho dele Mané Roque também era mineirista daqui, balançava mineiro no cavalo-marinho e no maracatu. E Grimário, mestre Grimário, que tem um cavalo-marinho hoje era galante desse cavalo-marinho daqui, foi criado aqui, saiu daqui já casado⁹⁰.

No ano de 1998 Lourenço “incluiu” o coco de roda e a ciranda nas atividades do Ponto de Cultura Estrela de Ouro. A ciranda Rosas de Ouro é comandada por Zé Duda e o Coco Popular de Aliança por Severino José dos Santos, conhecido por Biu do Coco.

Biu do Coco conta que seu pai era o “cobrador de baile” do Maracatu Estrela de Ouro no sítio Chã de Camará.

Aí você me pergunta, e maracatu tem baile ? Eu digo, maracatu não tem baile, mas faz parte de um baile de maracatu, porque o maracatu sai para se apresentar fora e aí quando é de noite, aí a sede pra não tá fechada, a turma inventa um baile até o pessoal chegar. Aí quando o pessoal chegava juntava o pessoal que tava a tarde no terreiro esperando o maracatu, e o pessoal do maracatu. Três dias de baile, e meu pai era que cobrava o baile, a cota.

A mãe de Biu do Coco, por sua vez vendia “as mercadorias” no terreiro do sítio, “tapioca, bolo, cocada, essas broas, essas coisinhas que ela fazia, artesanato, assim que o pessoal do mato sabe, né, o negócio é comida de milho, bolo de mandioca”. Biu do Coco ainda criança já trabalhava no engenho junto com seu pai, fazia serviços como cortar cana, limpar mato, cambitar e avoar cana. Em Recife trabalhou de pedreiro, teve uma época em que fazia e vendia “comida de milho” pelas ruas da capital. Foi quando trabalhava como borracheiro que Mestre Salustiano, que também havia migrado da Zona da Mata para a periferia de Olinda, o chamou para fazer apresentações cantando coco, embolada e improvisos na Casa da Cultura⁹¹. Biu do Coco conhecia Batista desde pequeno, mas só foi morar no Sítio Chã de Camará, sete anos após a sua morte, ao aceitar o convite de Lourenço para comandar o coco de roda. Ele se diz ser “apaixonado pelo coco de roda” e forró de pé de serra. Mas também participa da ciranda, do *maracatu* e do *cavalo-marinho* sempre que o chamam. No *maracatu* balança mineiro, e responde ao Mestre Zé Duda, assim como na ciranda. No *cavalo-marinho* fica no *banco*, cantando as *toadas* e também toca pandeiro e bage.

⁹⁰ Entrevista Luiz Caboclo, dezembro 2011.

⁹¹ Espaço que pertence a prefeitura



Biu do Coco

O sítio e seus *brinquedos* “se tornaram” o Ponto de Cultura Estrela de Ouro de Aliança no ano de 2004 por meio do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. A partir daí já tiveram parcerias de associações culturais e apoios de órgãos municipais e estaduais de cultura em algumas atividades que realizaram. Produziram CDs, documentário, adquiriram instrumentos e manufatura necessária para a confecção dos “adereços” dos *brinquedos*, os quartos da casa grande se transformaram em estúdio de gravação, em sala de informática, e um outro em biblioteca comunitária. De 2004 para cá já fizeram dezenas de projetos desenvolvidos pelo ponto de cultura. Foi um dos primeiros pontos da Zona da Mata Norte, e hoje é considerado um exemplo na região. A partir dele “nasceu” o Pontão de Cultura Canavial em Nazaré da Mata que articula atividades de diversos outros pontos.

Por fim, penso ser válido notar que “a retomada” dos *brinquedos* no Sítio Chã de Camará depois da morte de Batista, também esteve ligada a sua “atuação”. Como podemos perceber pela narrativa de seu filho Lourenço, a “vinda” de Batista por meio de Pai Mário teve influência decisiva na escolha de Lourenço de “voltar” para o sítio e assumir os *brinquedos*. Como uma “missão de dar continuidade, de ajudar a *brincadeira* a ter vida, através da família”, me disse ele. Mais que isso, pude perceber que para Lourenço por meio deste canal, em suas consultas com Pai Mário, Batista continua a auxiliá-lo na administração do sítio (dos problemas corriqueiros) e no cuidado com os *brinquedos*. Podemos por aí verificar que no caso do Cavalo-Marinho Mestre Batista e Maracatu Estrela de Ouro a relação de parentesco parece se realizar na continuidade do “*brincar*” seja na própria transmissão de conhecimento, como parece ter sido o caso do avó, tio, Batista, e alguns de seus “filhos de criação” como Grimário e Ivo (hoje *mestres* de *cavalo-marinho* e *maracatu*). Ou mesmo quando Batista “reintegrou” os *brinquedos* à experiência familiar por meio de suas

orientações (através da Umbanda/Jurema) ao seu filho Lourenço.

No ano de 1996 Mário passou a ser o rei do Maracatu Estrela de Ouro, a mesma função para qual Batista tinha lhe convidado ainda em vida. É válido dizer que assim como os demais *maracatus rurais*:

Nos primeiros anos do Maracatu Estrela de Ouro ele não se apresentou com a corte real. Naqueles anos iniciais Batista cultivava a tradição que recebera de seu tio e de seu avô. Só mais tarde, quando desceu para o Recife é que pôs a corte. A existência de uma corte real imposição da Federação Carnavalesca de Pernambuco, nos anos da ditadura do Estado Novo (Silva 2008).

Mário é o Rei no *maracatu*, mas não *brinca cavalo-marinho*. É Pai Mário quem “cuida” do Estrela de Ouro espiritualmente, por exemplo, é ele quem “prepara” a boneca (calunga) do *maracatu*, o *calço* do cravo ou de algum item da *arrumação*, o sacrifício de animais. Enfim é ele quem realiza os *calços* individuais e coletivos, os rituais que envolvem os aspectos cosmológicos de proteção espiritual do *brinquedo*.

Como relatei na introdução em meu primeiro dia em campo tive a oportunidade, mesmo sem ter consciência, de conversar com Pai Mário quando ele estava recebendo a entidade de Batista. Depois deste dia, pude repetir a experiência por duas vezes, e inclusive, me foi permitido fazer a gravação de nossa conversa. Em umas dessas ocasiões em abril, dois meses após eu ter acompanhado a saída do *maracatu* para o carnaval no terreiro do Sítio em Chã de Camará, e ter saído de baiana junto com o *maracatu* no percurso do domingo de carnaval, ele me perguntou se eu tinha sentido a energia que tem o *maracatu*, e em seguida me disse que ele (Batista) também costumava *brincar* no carnaval.

Raquel: E mestre você sempre vem brincar maracatu no carnaval ?

Ele: Eu brinco os três dias.

Raquel: Você tava aí então ?

Ele: Tava, naquele momento antes do maracatu se apresentar, aí fora com o cachimbo, eu tava. Eu tava ali sentado naquela cadeirinha, já vendo tudo, aquela boniteza, para depois eu me recolher, e botar essa matéria para ser o Rei do maracatu. Com toda dificuldade, com toda a luta, com toda a correria ... ta aí o nosso maracatu que a gente tem orgulho!

Sobre o cavalo-marinho:

Hoje eu já to mais conformado porque tem um menino que já tá pegando as passadas, ele tá pegando aos poucos, eu vou mais ancorar (encostar) nele ele vai pegar mais, e meu cavalo-marinho vai chegar ao que era.

Ele tá pegando a minha pisada, eu vou jogar dentro do ouvido dele, dentro dessa jurema, o jeito deu fazer, o jeito deu botar a figura, ele vai fazer que nego vai ficar de boca aberta aqui dentro desse cavalo-marinho.



Pai Mário no terreiro do Sítio Chã de Camará na saída do Maracatu Estrela de Ouro para o Carnaval 2012

Destaco então que além das entidades espirituais, e especialmente a de Mestre Batista auxiliarem tanto na administração do sítio e dos *brinquedos*, quanto no trabalho de preparação espiritual do *maracatu* para o carnaval, o próprio Mestre criador do *brinquedo* Estrela de Ouro, vem *brincar* o carnaval na *sambada* de saída do *maracatu*. Pelo que parece há ainda uma intenção de realizar algo semelhante, através da jurema, com o *cavalo-marinho* na tentativa de deixá-lo mais imponente, da maneira como era antes de sua própria morte. Ou seja, sob esta ótica o trabalho com a jurema, com a umbanda e a possessão também é algo possível na *brincadeira* do *cavalo-marinho*.

Vale registrar aqui, algo que será desenvolvido nos próximos capítulos, de como os *brinquedos* são conformados pelas relações sociais que o constituem, algo tão forte, que neste caso, seus mortos continuam de certa maneira ativos tanto na preparação quanto no *brincar*. Penso que a tal ‘profundidade’ dos *brinquedos* a qual Lourenço se referiu em nosso primeiro encontro, pode ter algo relacionado a isso.

É fácil perceber que conduzi este capítulo que fala da história dos *brinquedos* de Chã de Camará (especialmente o *cavalo-marinho*) e de seus *brincadores*, a partir dos fluxos e percursos dos meus interlocutores. Esta estratégia visa mesmo destacar que são os encontros, os desencontros, os estabelecimentos de amizades, parcerias, e desentendimentos - que se dão

na vida cotidiana, no trabalho e dentro da própria *brincadeira* - o que configuram, e determinam a “formação” de um *brinquedo*.

CAPÍTULO III - NOTAS SOBRE O CAVALO-MARINHO UMA BRINCADEIRA-RITUAL NA ZONA DA MATA NORTE PERNAMBUCANA.

“ Cavalo-marinho é uma coisa que brinca uma noite todinha e ninguém compreende tudo o que tem dentro dele” (Mariano Teles).⁹²

Neste capítulo busco pensar se a imagem do *cavalo-marinho* como uma *brincadeira-ritual* é algo plausível. A ideia não é tanto descrever, mas antes evocar imagens e sugerir possibilidades de significações. Esse movimento requer posicionar o *brinquedo* entre os cruzamentos dos domínios cotidiano e ritual. Isso poderia significar também entender a *brincadeira* tanto na evidenciação de certos aspectos que não são tão visíveis no cotidiano (Da Matta 1979, Tambiah 1985), quanto como um criador de realidades (Schieffelin 1985 e 1988).

Não pretendo caracterizar o ritual do *cavalo-marinho* de maneira sistemática, mas sim de modo um tanto frouxo. Essa intenção busca refletir a própria dinâmica flexível da *brincadeira* que tem na improvisação e em características expressivas (e emocionais) de cada *brincador* algo imanente.

A presente análise tem como referência uma *brincadeira* do Cavalo-marinho Mestre Batista ocorrida no dia de Reis (6 de janeiro) do ano 2012 num regular encontro de *cavalo-marinho* que ocorre na Casa de Rabeca na periferia de Olinda (PE). Desse modo, terei em minha observação e anotações desta *brincadeira*, que teve quatro horas e meia de duração, um guia elementar. Nos termos postos aqui, funcionar como referência, quer dizer que terei como parâmetro as *figuras*⁹³ colocadas naquela *brincadeira*. Mas as narrativas dos *brincadores*⁹⁴, minha observação e convívio com meus interlocutores no decorrer do trabalho de campo, e dados de outras pesquisas são também alicerces básicos. Deste modo, a análise aqui feita não terá um formato de descrição “estilo caderno de campo” do dia da *brincadeira*, será mais um articulação entre esses diversos elementos citados acima. Vale ressaltar também que somente algumas das “inumeráveis” *loas*, *toadas* e diálogos - que se referem a tais *figuras* - serão dados como exemplo.

Destaco que a simples noção de símbolo como figura ou imagem que representam

⁹² Entrevista Mariano, dezembro 2011.

⁹³ Assim as *figuras* e o desenrolar da *brincadeira* (que serão explorados) tem como referência o que ocorreu naquele dia, Marguio, Capitão, Mateus, Bastião, Soldado da Gurita, Mané do Baile, Galantes, Damas, Bodes, Cavalo-Marinho, Mestre Ambrósio, Véio carundo, Vila Nova, Selador, Seu Capelo e Boi

⁹⁴ Especialmente de Mestre Mariano, dos *brincadores* Luiz Caboclo que *coloca* o *Mateus* e Luiz Carneiro que *coloca* o *Bastião*, além dos dois *figureiros* do *brinquedo*, Nelsinho e Bastião Miliano.

coisas abstratas é aqui conjugada com a proposição de Viveiros de Castro (2006) sobre os conceitos indígenas, ao dizer que a ideia de que tais conceitos são simbólicos está longe de condicioná-los como subproposicionais ou semiverdadeiros. Ao contrário, poderiam ser considerados como superproposicionais já que definem a significação do que realmente importa aos conceitos. Deste modo é simbólico na medida em que é pré-verdadeiro, na medida em que fala sobre o que realmente importa, sobre os sentidos e valores das coisas. “O pensamento nativo é aqui tomado como atividade de simbolização ou prática de sentido: como dispositivo auto-referencial ou tautegórico de produção de conceitos, isto é, de “símbolos que representam a si mesmos” (Wagner 1986 *apud* Viveiros 2006).

“ Todo rito é uma espécie de linguagem. É que ele traduz uma ideia” (Mauss 2003:97). É importante ter em mente que toda a linguagem corporal e verbal da *brincadeira* é repleta de simbolismo. Além disso, recursos característicos dessa linguagem como a irreverência, a ironia ou o duplo sentido, em determinados momentos da *brincadeira* são capazes de quebrar ou reforçar hierarquias sociais, ou de simplesmente traduzir uma ideia sobre uma situação cotidiana (passado/presente) ou cosmológica. Desse modo, o rito produz efeitos sensíveis, porquê todo seu conjunto gera uma imagem e uma teia de significados que é real.

Em geral, a *brincadeira* ou *sambada* acontece num *terreiro* e pode ter duração de até oito horas. Há levantamentos que relatam um variação de até 85 *figuras* (“tipos”) (Mello Júnior; Pardo 2003)⁹⁵. Esta contabilidade da quantidade de *figuras* possíveis dentro de um *cavalo-marinho* é variável. E ademais, deve-se levar em conta que nem idealmente elas poderiam serem *colocadas* numa só noite de *brincadeira*, pois como explica Mariano “cavalo-marinho de terreiro é uma lotação de figura que tem quem diz que é 72, outros diz que é 78. Agora pra botar um tanto assim de figura só se for três noites !”⁹⁶

Um bom *figureiro* (o *brincador* que *coloca* as *figuras*), deve saber desafiar. Mariano explica que:

“desafiar é brincar mesmo, ter destreza, fazer o que é necessário. Tem que se entender muita coisa dentro do cavalo-marinho, não é só dançar, tem que ter as suas poesia, suas histórias para contar e para o povo ouvir”. O teor dos diálogos que são improvisados e as

⁹⁵ É interessante notar que este número (85) de *figuras* tem por base o trabalho “O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco” por Alicio Mello Júnior e Juliana Teles Pardo fruto da premiação do Programa Bolsa Vitae, 2003. Os autores catalogaram tais *figuras* a partir da pesquisa realizada entre os anos de 2000 e 2004 com seis *brinquedos* da Zona da Mata, Cavalo Marinho Boi do Oriente de Camutanga, Mestre Inácio Lucindo; Cavalo Marinho Boi Brasileiro de Chã de Esconso, Mestre Biu Roque; Cavalo Marinho Boi Pintado de Aliança, Mestre Grimário; Cavalo Marinho Boi de Ouro de Itambé, Mestre Duda Bilau e Araújo; Cavalo Marinho Mestre Batista de Chã de Camará, Mestre Mariano Teles; e Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado, Mestre Biu Alexandre.

⁹⁶ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

loas das *figuras* são uma espécie de *palestra* das *figuras*, uma “propaganda que elas amostram para o povo”.

Além disso, um *figureiro* precisa saber fazer *munganda* (trapalhada, bestalhada), quando necessário, ter uma boa *pisada* (ritmo e agilidade dos passos), ser curioso para aprender as *loas*, ter boa memória e não ter vergonha. Mariano conta que um bom *figureiro também* “tem que ter o troco de palavras”, isto é, saber responder ao *mestre* no decorrer dos diálogos na *brincadeira*. As *figuras* ditas de mais sacrifício são as que exigem mais memória, agilidade e desenvoltura do *figureiro*, outras já são consideradas mais fáceis por não possuírem tantas *loas* ou diálogos. Então, idealmente cada *figura* possuiria um *fundamento* próprio que é manipulado com certa liberdade (“limitada”) pelo *figureiro* de acordo com suas habilidades individuais.

Durante a *brincadeira* os *figureiros* trocam de roupas, e principalmente, adereços e máscaras, pois em alguns casos um desses itens são específicos de determinada *figura*. Apesar de roupas como o paletó, calça comprida e algumas máscaras se repetirem, os *brincadores* dizem que isso não é a situação ideal. Como fala o *figureiro* Nelsinho “A gente ainda faz errado, porque cada figura tem que ter sua máscara, sabia que é? Cada figura tem que ter suas máscaras, assim uma pessoa podia ter duas caras”! Merece destaque aí a comparação da ideia de *figura* com a ideia de pessoa, e de maneira próxima, a categoria de *fundamento*, ou seja, da *figura* como algo *fundamentado* em um nome, aparência, fisionomia, comportamento e história própria. Outro testemunho que demonstra essa relação é uma fala de Mariano disponibilizada por Ascerald (2013):

“A máscara se movimentando tá como viva. De fato, a pessoa tá viva. Porque o cabra dançando nela dá vida pra ela. Porque tá unida com a pessoa. Tá em movimento. Mas, se tirar e botar num canto, ela fica quieta, se amostrando. Porque foi um serviço bem-feito, bem detalhado. Mas viva é outra coisa. Ela pessoalmente tá gingando, tá bonita (Mariano Telles, depoimento concedido à autora, 2001) (Ascerald 2013:138).

Por outro lado, parece sempre haver uma flexibilidade dentro de cada um dos *fundamentos* das *figuras*. Como cita Mariano na fala abaixo, ao se referir as *loas* (poesias) que as *figuras* recitam.

Esse [apontando para Luiz caboclo] ele brinca de Mateus que é uma figura, o Capitão é outra figura, o Galante é figura, cada um se porta é que nem a carta do baralho, o baralho não tem aquelas figuras? É o mesmo no cavalo-marinho. [...] Agora tem poesia que a gente nota, que dá pra outra figura. Dependendo do detalhe que agente fazer na memória e souber passar pra determinação da figura. Agora tem verso que só dá pra aquela figura mesmo, se botar pra outra se perde.

Quero aqui marcar que não acredito que a categoria local *figura* deva ser traduzida pelo conceito clássico de personagem (interpretação), como muitas vezes os pesquisadores

insistem em fazer. Mariana Oliveira (2006) em sua dissertação realiza interessante discussão exatamente sobre a noção de personagem teatral e de *figura* do *brinquedo*. Como ela ressalta o conceito de personagem é algo que varia bastante de acordo com diferentes estéticas e épocas. Oliveira (Id.) lembra que no teatro grego a ideia de personagem estava aliada às ideias da *persona* e *máscara*, onde o ator apenas executava um papel. Já a personagem tradicional (moderno ou dramática), tende para uma cópia, e é dotada de nuances psicológicas, como se um indivíduo fosse. A partir da virada do século XIX para o XX ocorre um movimento de recuperação da teatralidade como arte, como atividade poética que se constitui em representação da realidade. Oliveira (2006) destaca então diversas aproximações e distanciamentos entre os conceitos de personagens e a categoria de *figura*. Não vejo problema em realizar algum tipo de aproximação entre tais noções. Contudo, acredito que quando o conceito de personagem passa a englobar o de *figura*, este último acaba perdendo singularidades que dizem respeito aos próprios significados e símbolos do *brinquedo*⁹⁷. Quanto as diferenças estabelecidas entre os dois, a autora apresenta uma definição que considero válida.

Aqui aparece uma distinção clara entre o sentido de representação comumente atribuído ao teatro e aquele verificado na brincadeira: se, no primeiro, a imitação de um modelo real tem mais força, num procedimento metafísico e remeter para algo que está além do presente concreto e com utilização de recursos ilusionistas, no segundo, opera-se por imanência, isto é, a ênfase está na diferença em relação ao cotidiano, mas não na tentativa de parecer perfeitamente outro elemento da realidade, senão na afirmação daquele universo ali instaurado. A instância autônoma da brincadeira, do jogo, é reforçada. O disfarce aqui não funciona no sentido de se tornar outro, mas apenas de sair de si próprio. O brincador não precisa parecer outro, mas, estando em jogo, já não é ele mesmo. Isso se reafirma no fato de que muitos admitem alterar a voz, mas fazendo a mesma voz para todas as figuras, isto é, o importante é estabelecer diferença em relação ao ordinário, mas não individualizar um personagem (Oliveira 2006:157).

De acordo com o discurso dos *brincadores* penso estar claro que toda a categoria de *figura* tem elementos de definição singulares. A fala abaixo Mariano revela um pouco mais sobre isso.

Porque tem gente que pega uma máscara, bota na cara, mas se perde dentro do contexto da brincadeira, não se entrega bem a brincadeira. Tem gente aí que chama personagem, personagem não existe em cavalo-marinho, agora o povo diz. Personagem é pra filme, novela, isso retrata outra coisa! Cavalo-marinho se chama figura, cavalo-marinho é tudo em linguagem matuta. Matuto a senhora deve saber é negócio que não foi para colégio, ninguém estudou essas coisas, não teve escola para ele, veio do povo [...] o cavalo-marinho tem este símbolo. (Mariano Teles)⁹⁸

Este ponto de uma linguagem matuta do *brinquedo* e da poesia que cada *figura* possui,

⁹⁷ Assim como acontece, por vezes, quando o conceito de teatro passa à englobar o de *brincadeira* e *brinquedo*.

⁹⁸ Entrevista Mariano, julho de 2012.

são duas questões para as quais Mariano sempre chama atenção. Por isso, torna-se interessante refletir mais sobre elas também, coisa que farei posteriormente.

Outras noções que dizem respeito a ideia de *figura* são as de *função* e de *fundamento* de cada *figura* (e/ou *figureiro*).

Mariano sempre diz que cada *figura* tem seu *fundamento*, penso que esta noção é estratégica⁹⁹. “Tem figura aí que o povo bota que não fala, chega só pra fazer presepada, isso não é figura, é um fantoche, uma fantasma. Tem que ser uma figura que tem nome, que ela dá as poesias dela, aí é bom”, conta ele. O *fundamento* se refere então a uma série elementos que diz respeito ao comportamento dessa *figura* que deve ser coerente com a sua história, suas *toadas* (versos poéticos cantados), *loas* (estrofes poéticas recitadas) e seu jeito agir e de dançar.

Em etnografia que gira em torno das noções de sagrado e profano nas folias praticadas no município de Urucuia (MG), Pereira (2009) destaca duas noções que seriam centrais para os devotos dos festejos, são elas fundamento e sistema. Acredito que as concepções utilizadas entre os foliões dialogam com a categoria de *fundamento* do *cavalo-marinho*, e com outras características do *brinquedo*.

Entre as folias, a noção de fundamento, reuniria um conjunto de saberes que comporia a base prática e teórica sobre as folias urucuianas. Mas, para além de um tipo de regulamento e sentido, a ideia de fundamento suporia a própria força do ritual, o lado cosmológico. Seria “a qualidade sagrada capaz de fazê-lo movimentar as coisas, os homens e as próprias divindades no amplo circuito de trocas sociais e simbólicas que compõe a festa” (Pereira 2009:158). O fundamento entre as Folias perpassaria então todos os momentos do ritual, articulando os festejos às origens do mundo, como se, todas as folias fossem, de alguma maneira, reatualizações da viagem realizada pelos Reis Magos. Seria o a continuidade contida na ideia de fundamento o que também unificaria os antigos e atuais participantes dos festejos.

Já o sistema constituiria as diferenças socialmente reconhecidas entre as folias, representaria a descontinuidade, evocaria os vários modos de “fazer folia”. O sistema como o espaço da atividade humana, sujeito à contingências, à modificações, e a uma pluralidade que se opera entre os grupos, e entre os componentes da folia.

Há então um diálogo possível entre tais conceitos da folia e os elaborados pelos *brincadores* do *cavalo-marinho*. Ou seja, do *fundamento* no *cavalo-marinho* também pode ser visto como algo compartilhado pelos seus fazedores, seja os antigos sejam os atuais. Mais que

⁹⁹ Se faz necessário dizer que mesmo quando o fundamento não aparece sob esta denominação, às ideias que formulam tal concepção, estão presentes nos discursos de vários *brincadores*.

isso, também pode ser entendido como uma categoria de contiguidade que estabeleceria mediação entre as coisas, os homens e as divindades. Já a ideia de sistema dialogaria com o espaço dado para a criatividade, improviso, flexibilidade, ou coisas como a fabricação de novas *figuras* dentro do *brinquedo*.

Já a ideia de *função* no *cavalo-marinho*, em geral, é utilizada tanto para se referir ao “papel” de cada *brincador* dentro de um *brinquedo* seja como *Mestre*, *Mateus*, *figureiro*, *Galante* etc. Ou para identificar mesmo características da própria *figura* que muitas vezes já carrega em seu próprio nome sua *função* como, por exemplo, o *Verdureiro*, o *Bicheiro*, o *Seu fumeiro*. Como ressalta Oliveira (2006):

A função de cada figura, assim como visto para os actantes ou personagens-função, opera também como meio de identificação: Mestre Ambrósio vende figuras, Vila-nova varre tudo, Empata-samba pára o samba, Mané do Baile livra o samba, Pisa-Pilão pisa milho, arroz, feijão, café, a Véia vem procurando o Véio, que, por sua vez, vem procurando por ela, a Morte mata o Véi, o Padre reza o corpo, o Diabo leva todo mundo, o Matuto vende goma, Zé Bernardo vem acendendo a cidade etc. Aprende-ser uma figura a partir de sua função e não através de caracteres (Ibid.: 160).

A *brincadeira* é acompanhada todo o tempo pelo *banco* - como é chamado o grupo de músicos e instrumentos que compõem o *cavalo-marinho* - geralmente são um rabequista, um pandeirista, um bagista e um mineirista sentados num banco que executam as *toadas*.

Loa é uma coisa e toada é outra. Toada são as toadas do banco que bate o pandeiro, a rebeca pega, aí vem a bage, o mineiro, o pandeiro. Loa são aquelas loas improvisadas que o Mateus diz, o Capitão, o Soldado, o Ambrósio quando chega no terreiro. Cada toada que o banco improvisa é um estilo de dança, é uma figura que vai entrar, é muito complicado o cavalo-marinho (Luiz Caboclo).¹⁰⁰

Podendo ser dividida em até 63 *passagens*, repletas de comicidade, poesia e safadeza,¹⁰¹ a *brincadeira* apresenta uma composição corporal com dezenas de *trupés* (“passos”). É possível se *sambar* (“dançar”) o *baião*, o *galope*, a *tesoura americana*, a *tesoura de trupé*, o *corta capim*, a dança em compasso, a dança dos arcos de São Gonçalo, a dança da cobra, entre outras. Todas elas possuem ao menos uma característica em comum, a agilidade e destreza nos pés. Muitas vezes utilizam a categoria de *pantinho* para se referir a especificidade e estilo que cada *brincador* tem ao *sambar* o *cavalo-marinho*. Nelsinho conta que cada *figura* tem sua dança “você não pode botar duas figuras com a mesma dança [...] Aí pra quem está espionando, diz que o cabra dança muito. Não é dançar muito, é ver, observar,

¹⁰⁰ Luiz Caboclo, dezembro 2011.

¹⁰¹ Ver 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. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2002.

assim botou um soldado com uma dança, botou o mané do baile com a mesma dança, aí não pode”.

Como a *brincadeira* nasceu nas senzalas dos engenhos, ou como dizia Mestre Batista “nas moitas¹⁰² dos engenhos”, a maioria dos *brincadores* foi ou ainda é cortador de cana. É interessante perceber como o universo da cana, seja na postura física dos *brincadores* nos *trupés* e danças, seja pelas dezenas de situações e funções de trabalho que fizeram ou ainda fazem parte da “lida” com a cana e do cotidiano (passado e presente) dos *brincadores*, é referenciado pelas *figuras* e *passagens*.

Cavalo-marinho tem muita coisa, muita figura, tem o Fiscal, o Varre-rua, o Padre que é da igreja, tem a Morte que é do infinito né, e que ninguém sabe onde ela veve. Tem a tal da Véia sem vergonha, é uma véia que gosta de samba. Tem Lica que trabalha mais o Pisa-pilão, ele pisa o milho e ela peneira. O Soldado tem, o Vaqueiro tem, o Ambrósio tem, Matuto da goma tem, o Mané Romão que é o bebo tem, o Cavalo tem, o Boi tem, Mestre Domingo tem, o Véio tem, Perna de pau tem, Babau tem, Ema tem, Margarida tem. [...] O Verdureiro que vende verduras, o Bicheiro que passa jogo, o Seu Fumeiro que vende fumo, isso é tudo do cavalo-marinho. Tem o Nego quitanda, tem o Doutor, tem o Mané da batata que vem com a Burra, tem a Caipora, o Mané pequenino, Mané chorão, muita coisa. Esses que eu falei não sai numa noite só de jeito nenhum ! Cavalo-marinho é uma coisa que brinca uma noite todinha e ninguém compreende tudo o que tem dentro dele. Tem muita história, tem poesia nele !¹⁰³

A regularidade da *brincadeira-ritual* está em um repertório básico que de tão grande não cabe em uma noite. Isso não quer dizer que não exista um certo “padrão” de “apresentação” de cada *brincadeira*. Ao contrário, há sim *figuras* consideradas mais imprescindíveis, ou seja, *figuras* que deveriam estar sempre presentes como por exemplo o *Capitão*, o *Mateus* e o *Bastião*. Esta certa regularidade é definida a partir da gama de conhecimento e repertório de cada *mestre*, e de sua experiência pessoal que pode abrir margem para a criação de novas *figuras*. Além de questões práticas, como quais máscaras, adereços e/ou bichos (estruturas de madeira e panos) o *brinquedo* possui (na ocasião de determinada *brincadeira*), quanto tempo se tem disponível para *brincar*, e especialmente em relação à quantidade de *figureiros* disponíveis, e suas habilidades. Pois, nem todo *figureiro* *coloca* bem determinada *figura*.

Eu tava com dois *figureiros*, mas eles não sabem botar todas as *figuras*. Em qualquer cavalo-marinho aí os *figureiros* não sabem botar todas as *figuras*, bota aquelas mais conhecidas, mais fácil, às vezes se atrapalham no terreiro.¹⁰⁴

Mariano explica que um *figureiro* precisa ter “troco de palavras”, “tem que ter

¹⁰² A moita é o local de fabrico do açúcar, aguardente, mel de engenho e rapadura.

¹⁰³ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

¹⁰⁴ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

resposta”. Pois, os *figureiros*, assim como *Mateus* e *Bastião* estão a todo momento dialogando com o *Capitão* durante a *brincadeira*. E esses diálogos ritmados, como um jogo de perguntas e respostas, seja como *loas* ou improvisos são repletos de poesias. Nas palavras do *mestre*:

Tem muita história, tem poesia nele, negócio de verso, de poesia. Tanto para Galante, tanto para figuras, Mateus também. Todos eles tem história para indicar na hora que o capitão chama ! Faz brotar uma palavra de poesia. Chama de louvação, essa louvação tem que ser indicada que nem um contador de viola que tem que ter os seus repentes, para a pessoa ouvir o que vai dizer.¹⁰⁵

Contudo, vale notar que independente de quantas e quais *figuras* os *figureiros* botam numa determinada *brincadeira*, a dimensão do possível (se houvesse quem colocasse, se houve mais tempo), está sempre presente nas falas dos *mestres* e *brincadores*. Pois, existe todo um repertório poético, visual e expressivo de dezenas de *figuras* que pertence ao discurso dos *folgazões*.

A despeito de um *fundamento*, de um repertório básico de falas, *toadas*, *loas*, *trupés* e postura de cada *figura*, a improvisação é algo imanente à *brincadeira*. Assim, cada *brinquedo* apresenta uma composição específica e certas variações na história que é contada, sem se deslocar, no entanto, de maneira significativa de seu “enredo” principal.

A *brincadeira* apresenta um enredo linear básico, mas a narrativa, apesar de sequencial, não segue uma ordem fixa. Desse modo, as *figuras* que irão ser *colocadas* variam por motivos diversos. Além disso, os *brincadores*, dentro de certo limite, tem a liberdade de descansar fora da roda, de beber ou fumar durante o *samba*.

O lugar ideal e usual de acontecer uma *brincadeira* é um terreiro, um chão de terra batido. Visto que os *figureiros* estão sempre se arrastando, se atirando e se embolando pelo chão. “Cavalo-marinho é brincadeira de terreiro, de levantar poeira, os *trupés*, os arrastas chão”, como diz o Luiz Carneiro, o *Bastião* no Cavalo-Marinho Mestre Batista. Ele conta ainda que a “única estrutura física” necessária seria uma *tolda* “onde bota toda arrumação, as vestes todinhas”, é nesta *tolda* que os *brincadores* guardam as roupas, bichos, chapéus, máscaras e onde se vestem para entrar na roda.

É a partir do banco no qual os músicos sentam que em seu entorno se demarca a localização espacial dos *brincadores*. As pessoas que estão assistindo a *brincadeira* formam uma roda adjunta ao *banco*. Os *brincadores* em geral fazem sua entrada pelo *fundo da roda* e as situações se desenvolvem ao *pé do banco* (como se referem ao espaço em frente e próximo aos músicos). Mariano Teles explica que a disposição da roda entre a *audiência* e os *brincadores* se dá de forma espontânea:

¹⁰⁵ Entrevista Mariano, dezembro 2011.

Cavalo-marinho é solto é livre, é um banco botado ali, bota os que cantam ali, e o povo se prepara, faz uma roda de gente assim e a gente fica no meio. Conhece o propagandista, que faz essas propagandas de rua, no arroteio de gente, né ? O homem que chega na rua para vender material? Cavalo-marinho é desse mesmo jeito, o povo arroteia ! ¹⁰⁶

Os *brincadores* dizem que quanto mais perto da roda o povo fica, melhor. Pois “tem que dar calor para a pessoa desenvolver, quando fica o povo espalhado de lado, fica friamente, a gente fica frio, a gente fica sem assunto. Que nem a pessoa contar uma história sem ter ninguém”! Mariano conta ainda que:

O lugar que chega mais gente é ali em Olinda em Salustiano, o povo fica mais perto. Mas, lá na capital mesmo, o povo fica muito distanciado, é até ruim para a gente se ajeitar para brincar, porque quando a pessoa tá perto é bom para a gente sentir aquela sensação, aquela quentura das pessoas, aí quanto mais perto as pessoas da gente, melhor.

É bem verdade que no encontro de *cavalos-marinho* da Casa de Rabeca do Mestre Salustiano a *brincadeira* acontece num grande terreiro de chão batido. Como são muitos *cavalos-marinho* numa noite só, e as *brincadeiras* duram algumas horas os *brinquedos* se espalham pelo terreiro e é comum ter dois ou três *brincando* num mesmo momento. Geralmente é um evento bem cheio de pessoas que naturalmente vão “arroteando” os *brinquedos* que tem interesse de ver, e vão formando as rodas. Os *brincadores* costumam gostar de *brincar* numa roda bem cheia, com o povo bem perto do *brinquedo*. “Quando é uma roda de cavalo-marinho bem fechada, aí o banco esquenta, e você sente a lapada da bexiga no ar !”, diz Luiz Caboclo, se referindo ao elemento (bexiga) que acompanha a *figura* do *Mateus* durante toda *brincadeira*.

¹⁰⁶ Entrevista Mariano, dezembro 2011.



Mateus (Luiz Caboclo) e Bastião (Luiz Carneiro) dançam e batem suas bexigas frente ao *banco* Cavalão-Marinheiro Mestre Batista no Dia de Reis, 06 de janeiro 2012

Pode-se dizer que o *samba* se inicia com o posicionamento do *banco*. Em geral, o rabequista, o bagista, o pandeirista e o mineirista tocam e entoam as *toadas*. São as *toadas* que chamam e dispensam as *figuras* da roda da *brincadeira*, há *toadas também* no “espaço” entre uma *figura* e outra, além de servirem para diversos momentos de interação entre as *figuras* e o público. *O toadeiro é o puxador das toadas*, e os demais do *banco* respondem e repetem os versos entoados.

Mariano diz que um *toadeiro* “tem que cantar com atenção pra não se perder, porque se ele dá um galope errado ali, a *figura* se atrapalha, só se o *figureiro* não tiver bem atenção que passa por riba”. O *banco* inicia cantando *toadas soltas*, “*toadas de açoite*” ou “*toadas de alevante*”, como explica mestre Mariano:

Toada de açoite é aquelas\ toada que canta sem ter figura dançando. Toada de alevante é aquela que grita bem alto, ela sobe do normal, quem tá longe tá ouvindo o grito, aquela toada chama toada do alevante. Ela tem que ser expandida mesmo. Uns chamam de alevante, uns chama de açoite. É quase a mesma coisa, alevante é uma altura né, mas tudo é toada de quando não tem figura.

Segue alguns exemplos de *toadas soltas* ou de *açoites*:

Toadeiro: Oi Nazaré pedrigoio, olha o tombo do maguio Nazaré pedrigoio
 Resposta: Olha o tombo do maguio
 Toadeiro: Nazaré pedrigoio

Resposta: Olha o tombo do maguio.

Toadeiro: Oi, caixa d'água, torneira. Oi caixa d'água

Reposta: Torneira,

Toadeiro: Oi, caixa d'água

Reposta : Torneira.

Toadeiro: Canivete navalha, amolador. Canivete navalha

Resposta: Amolador

Toadeiro: Canivete navalha

Resposta: Amolador.

Toadeiro: Levante o pau, é pra matar. Oi, levante o pau

Resposta: É pra matar

Toadeiro: Na mata tem

Resposta: Esperança.

Toadeiro: Corta capim, Capinheiro, corta capim

Resposta: Capinheiro

Toadeiro: Corta capim

Resposta: Capinheiro

Toadeiro: Aqui não tem mergulhador. Aqui não tem

Resposta: Mergulhador

Toadeiro: Aqui não tem

Resposta: Mergulhado

O tipo de *toada* que anuncia a entrada (e saída) das *figuras* é chamada de *toada amarrada* ou *privada*, como define Mariano

Aquela que tá com figuras dançando se chama amarrada, privada. Se tá cantando uma toada de Soldado, não pode cantar uma toada de Mané do Baile. Se tá cantando o Ambrósio, não pode cantar uma toada do Vaqueiro, tem que cantar aquela toada privada, cada figura tem seu destino, cada figura tem seus versos, suas poesias.

Abaixo, um exemplo de *toada amarrada* típica que indica a saída de uma *figura*, no caso a saída do Soldado.

Toadeiro: Seu Soldado caia fora

Resposta Banco: Dê um passo e vá embora

Toadeiro : Seu Soldado caia fora

Resposta Banco: Dê um passo e vá embora

As *toadas* são então demarcadas principalmente a partir de sua função na *brincadeira*. Ademais, cada *toada* pode ser cantada em diferentes estilos. Os estilos musicais cantados em geral são chamados de *açóite*, *som por som*, *martelo* e *supapo*. O etnomusicólogo John Murphy (2008) explica que o estilo do *açóite* e do *martelo*, cada qual por suas características musicais distintas, podem estar relacionados aos aboios, chamada musical para o gado. Em seu livro o autor analisa as escalas, volume, e ritmo de cada um dos estilos. Destaco que os

estilos podem ter variados ritmos como o *baiano* (também chamado de *samba*) ou o *coco*.

Enquanto o *banco* toca, e as *toadas soltas* são cantadas num rápido ritmo, se inicia e se desenvolve o *maguio*, uma espécie de aquecimento da *brincadeira*. É interessante notar que durante o *maguio*, as pessoas que estão assistindo a *brincadeira* também podem entrar na roda, interagir com os *brincadores* e realizar os passos. Os *brincadores*¹⁰⁷ ainda sem os trajes das *figuras* se posicionam ao *pé do banco*, e enfileirados realizam diversos tipos de *trupés*, puxando o ritmo e os passos das pessoas que se situam atrás. Em algum momento, as fileiras se transformam num círculo em torno do *banco*. Os *brincadores* e as pessoas que estão assistindo e possuem maior habilidade formam uma roda, e o restante da *audiência* permanece num entorno mais afastado. Com o pés ou com as mãos, os *brincadores* indicam ou puxam um parceiro de um lado oposto do círculo para o dentro da roda, onde são improvisados diversos tipos de *trupés* e rasteiras. Mariano explica que “fica que nem querendo brigar um com outro, ali um desafia o outro, quem dança melhor”, diz que o “*samba do maguio*” vem do “nascimento do cavalo-marinho”, que é uma espécie de capoeira, onde se dança em parceria e se desenvolve os *trupés*.

O “enredo principal” da *brincadeira* se desdobra a partir de um baile que o *Capitão* (ou *Capitão-Marinho*), um proprietário rural (senhor de engenho), quer oferecer aos Santos Reis do Oriente. O *Capitão* contrata dois negros, os escravos *Mateus* e *Bastião* para tomarem conta do seu terreiro, que passam a dizer que são os donos do lugar. A partir daí se desdobram diversas *passagens* com as *figuras*, todas acompanhadas de *trupés*, danças, *toadas* e *loas* próprias.

Enquanto acontece o *maguio*¹⁰⁸ os *brincadores* que *colocam Mateus* e *Bastião* se arrumam na *tolda* em algum espaço disponibilizado para tal fim. Após um bom tempo¹⁰⁹ de *maguio*, o *mestre* (que também é o *Capitão*) que já se encontrava posicionado acerca do *banco* portando sua vestimenta cotidiana indica com seu apito que chegou a hora das entradas das *figuras*.

Nesta altura o único símbolo que o *mestre* possui é o apito que funciona como um comando “de voz”, durante toda a *brincadeira*, indicando início e fim de *toadas*, entrada e saída de *figuras*, e muitas vezes, demarcando (apito e gestos) o término de alguma *toada* levada pelo *banco*. É o *mestre* quem “comanda as figuras”, ou seja, dialoga e responde todas as *figuras* durante a *brincadeira*. Devo lembrar que o mestre na *brincadeira* também é

¹⁰⁷ Em sua grande maioria são os jovens que depois colocarão os Galantes.

¹⁰⁸ Também chamado de mergulhão, mas entre meus interlocutores só era chamado de *maguio*.

¹⁰⁹ O tempo do *maguio* não é algo definido, mas em geral é limitado de acordo com o tempo total previsto para determinada *brincadeira*.

identificado como o Capitão (ou Capitão-Marinheiro). É como se houvesse uma dupla *função* estabelecida, enquanto a *figura* do *Capitão* é o senhor das terras, o dono do terreiro, quem está no centro da maioria das *passagens* (assim como os escravos *Mateus* e *Bastião*) e participa de quase todas as situações que ocorrem com as outras *figuras* durante a noite. Por, outro lado, é também o *mestre*, um grande *folgazão*, e o maior conhecedor do *brinquedo*, é ele quem está atento para cada um dos *brincadores*, ele avalia se estão cumprindo bem suas *funções*, se estão *botando as figuras* da maneira correta, se o *banco* está no ritmo correto etc. Caso um destes elementos não estiver de acordo com o ideal, o *mestre* pode chamar a atenção de algum *brincador*, ou até mesmo colocar a *figura* para fora da roda.

Depois do *maguio*, se inicia as entradas das *figuras* no terreiro que são chamadas ou mandadas embora do roda pelas *toadas amarradas* ou *privadas*. A primeira *figura* chamada para a roda é o *Mateus*, que entra no terreiro se arrastando no chão, assim como seu *pareia* (parceiro), o *Bastião* (*Sebastião*) que é o segundo a chegar. Apesar de *Mateus* ter uma *função* um pouco mais ativa na *brincadeira*, as duas *figuras* possuem várias semelhanças. Ambos permanecem do início ao fim do *samba*. Os dois possuem uma bexiga de vaca ou boi utilizada como instrumento sonoro e marcação de ritmo ao batê-la em suas pernas, que também serve para “surrar” (e se defender de) outras *figuras*. Além disso, possuem vestimentas e acessórios parecidos, como roupas com estampas marcantes, chapéu em forma de cone coberto com papéis laminados coloridos e brilhantes, e o matulão feito de folha de bananeira. Durante as danças e diversas estripulias que os dois protagonizam, as batidas das bexigas, as cômicas caretas e os gritos estridentes são fortes marcas. Talvez seja por tais similitudes que é comum os dois serem chamados de “os Mateus”. Como acontece no relato do *figureiro* Nelsinho “Isso é a brincadeira mais difícil que existe, principalmente, para os dois Mateus. [...] Tem que ter o manejo do samba nas pernas, bater a bexiga para dar o som igual, tem que ficar ligado no som, se é mais rápido ou mais devagar”.



Bastião (Luiz Carneiro)

Os rostos *melados* de preto com carvão são símbolos da condição de escravos de *Mateus* e *Bastião*, assim como o matulão que é uma trouxa improvisada. O matulão caracteriza a trouxa de um escravo que ao fugir carrega amarrado à sua cintura tudo de material o que possui.

Só quem ficou sujo, mas ficou libertado foi os Mateus, porquê os Mateus ficou amostrando como era o jeito de um escravo. Agora que botou o Mateus aquele chapéu de fantasia na cabeça, para fantasiar ele, aquele matulão que nem que fosse uma mudança quando saía no meio do mundo [...] pegava as coisas dele amarrava na cintura e ia embora. Mariano¹¹⁰



¹¹⁰ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

Diálogo entre Capitão (Mariano) e Mateus (Luiz Caboclo)
Cavalo-Marinheiro Mestre Batista no Dia de Reis, 06 de janeiro 2012

O *Capitão* contrata o *Mateus* para “tomar conta e dar conta”¹¹¹ do terreiro da festa do Divino Santo Reis. *Bastião* é chamado para ajudar seu *pareia*. É relevante notar que não é somente nas histórias das *figuras* dentro da *brincadeira* que eles atuam. Pois, ambos possuem também *funções* de vigilância do terreiro para com a *audiência*.

O Mateus do cavalo-marinheiro, a senhora chega tem 200, 300 pessoas conforme seja, esse homem vai conquistar todo mundo com as vistas, [...] porque ele tá brincando, mas tá prestando atenção tudinho, para ver quem é que está mexendo um com outro, mode ter um respeito de uma pessoa para com outro, para não haver desavença no lugar. Ele é um brincador, mas tem que tomar a providencia do que está ali. Ele e o companheiro dele, o Bastião. Ele não pode brincar só da dança dele não, e também tem que fazer graça pro povo rir, e pra ele sorrir também, quanto mais sem vergonha melhor !¹¹²

Antes de *Mateus* entrar no terreiro, assim como outras *figuras*, o *banco* vai cantar uma *toada amarrada* ou *privada*, para chamar a *figura* para roda. Vai aqui um exemplo:

Toadeiro: Chega pra dentro Mateus, adeus mana
Resposta: Chega pra dentro Mateus, adeus mana
Toadeiro: Não tá vendo lhe chamar, iê-iê-ô adeus, manam aiaaah
Resposta: Lê-lê-ô, adeus, mana aiaaah

Toadeiro: Cravo maná
Resposta: Adeus, mana, aiaaah

Toadeiro: Vaqueiro que corre gado, precisa de um bom gibão
Resposta: Vaqueiro que corre gado, precisa de um bom gibão

Toadeiro: Vou me embora, vou me embora. Hoje sim, amanhã não
Resposta: Pra puá, pra puá
Toadeiro: Nêgo Mateu, venha cá
Resposta: Pra puá, pra puá
Toadeiro: Nêgo pretinho de iá-iá
Resposta: Pra puá, pra puá
Toadeiro: Dá meia volta e vem cá
Resposta: Pra puá, pra puá
Toadeiro: Fazer mizura e dança

Mateus chega ao terreiro em meio a suas *toadas*, fazendo estripulias, caretas, se arrastando no chão e começa a gritar e a cantar Boa Noite, Boa Noite ! A audiência responde e ele faz uma série de palhaçadas com essa saudação, diz o quanto a festa está bonita e *brinca*

¹¹¹ Fala típica nos diálogos entre o Capitão e Mateus.

¹¹² Mariano, dezembro de 2011.

com as pessoas que estão assistindo. O início do diálogo improvisado com o *Capitão*, ainda, faz referência ao fato de dar boa noite ao povo (“boa noite as mulé, aos menino, as menina, aos véinho”...), mas como a maioria das falas está repleto de duplos sentidos. *Mateus*: “Oh Capitão você já deu tudinho, você deu de um em um, ou foi tudo de uma vez ?! Eu vou dar só as mulher, os homens fica para o senhor ! Você começou a dar pequenininho ou depois de velho” ?!

Uma das funções de *Mateus* e *Bastião* é sim a busca pelo riso, mas seu comportamento para atingir tal êxito tem de estar de acordo com o *fundamento* da *figura*. Não vale fazer qualquer coisa pela gargalhada e “não é só fazer caretas”.

O *Mateus* tem que chegar brincado mesmo, tem que desenrolar as histórias dele e tem que fazer graça pro povo sorrir, não é para dizer palavrão, tem que dizer palavra que seja real, bonita pro povo apreciar [...] é que nem que seja palhaço dentro de um circo.¹¹³

Quando *Bastião* é chamado a roda, seu *pareia Mateus* se mostra muito animado, e os dois se cumprimentam sentados no chão, *encangados*, ou seja, entrecruzam as pernas um no colo do outro e se abraçam ao mesmo tempo. Todo o desenrolar, seus gestos e expressões são muito engraçados. Os dois realizam uma série de diálogos com o *Capitão*, especialmente, no que diz respeito a *empeleitada*, ou seja, ao trato da quantia de dinheiro para a execução do serviço que estão sendo contratados.

Destaco que a maioria das *figuras* que chegam no terreiro tem improvisações semelhantes em relação a *empeleitada* que se baseiam em uma confusa negociação de valores, na qual ambas as partes tentam enganar a outra acerca do montante a ser pago. É significativo relatar que apesar das *figuras* negociarem os preços dos seus serviços, o *Capitão* sempre as enrola e não paga nenhuma delas. Outro ponto interessante é pensar nas inúmeras relações envolvidas nestas duas *figuras*, pois se num primeiro momento parece ser contraditório os dois escravos travarem uma tentativa de negociação de quantidade de dinheiro com seu patrão para realizar determinado serviço. Há de se levar em conta que na região desde o tempo da escravidão, passando pelo período da morada, ou quando os trabalhadores foram para a *rua*, eles continuaram a trabalhar com a cana para os “mesmos senhores de engenho”. Já que os antigos donos dos escravos, passaram a ser patrões, mas não deixaram nunca de serem senhores, e donos da terra e da cana. E imagino que a relação entre os trabalhadores e os patrões, independente da época, sempre envolveu tentativas de negociação acerca de seus deveres e direitos.

¹¹³ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

Em todas as evoluções e *trupés* dos *pareias* a “bateção” de bexiga é um importante elemento que os acompanham. Luiz Carneiro, quem *coloca* o *Bastião*, explica que além de sincronizadas, as bexigas precisam estar em ritmo com as *toadas* do *banco*, especialmente, “no instrumento do pandeiro e do mineiro, ali a gente faz o som da bexiga. Porquê se a gente for no ritmo das bages não acompanha”. Ele descreve ainda como é o processo de preparação das bexigas.

A gente vai no matadouro e pega as bexigas, ela vem toda cheia daquela gordura, e ela vem encolhida, feito um ovo. Então bota o canudo nela e assopra, vai assoprado e ela vai crescendo até ficar bem fininha, espichada. Aí coloca numa água de sal bem forte. Quando acabar enche ela de novo, amarra e pendura numa árvore. Até quando ela tá todinha lavada e cheinha, deixa ela dar um tempo no sol, quando a gente vê que ela tá enxugando, depois no outro dia coloca de novo, porque a cabeça tem que ficar bem sequinha senão ela apodrece. A catinga da bexiga não é aquela parte, é mais a cabeça, porque ela é grossa, tem carne nela. E a bexiga é só aquela pele. Você tem que cuidar muito é da cabeça. Dali a gente mucha ela, dobra bem dobradinha guarda numa bolsa plástica e bota na geladeira ali ela passa o tempo todinho. Pra ela não se furar em brinquedo, porque também tem isso, esses canudos de antena são a gota para cortar ! Tem bexiga boa e tem bexiga ruim. A boa mesmo é a de vaca, ali o camarada brinca o ano todinho com uma daquela, tanto a pele dela é dura e ela dá um som da gota, a pele dela é mais forte. E a de boi não, que ver uma ruim é essa de boi novo, num instante se fura, as vezes dá uma formiguinha assim que também fura. (Luiz Carneiro)¹¹⁴



Bexigas

É comum nos *brinquedos* de *cavalo-marinho* ter mais de uma *figura*, além de *Mateus* e *Bastião*, que representa um escravo: a *Catirina*. Na *brincadeira* do dia de Reis em Olinda, não teve a entrada da *Catirina*, Mestre Mariano explica o porquê.

Mas esse daqui nem botei nem boto, se for botar uma *Catirina* pra não saber brincar eu não boto. *Catirina* que nem tava lá brincando de jereré não presta, aquilo é pra carnaval.

¹¹⁴ Luiz Carneiro, janeiro de 2012.

Catirina tem que ficar com uma vassourinha de palha batendo ela. Ela pode dar uns gritos que nem os Mateus, brincar junto com os mateus ali, dançar por ali, fazer as presepadas dela.

Ou seja, novamente, o correto *fundamento* da *figura*, é imprescindível a sua aparição. A *figura* é simbólica, pois como afirma Mariano, “o cavalo-marinho veio de senzala, e no tempo dos escravos tinha uma negra para cozinhar para dois negros, tomar conta deles. Quando eles fugiam, tinha que fugir os três, quando ganhavam o mundo!”¹¹⁵

Como *Mateus* e *Bastião* passam a ser dizer donos do terreiro, o *Capitão* chama o *Soldado da Gurita* para prender os dois, o que os deixam insatisfeitos. O soldado traja calça comprida, paletó, uma máscara de couro de bode, uma boné de militar, e carrega uma espada.

Um exemplo de *loa* do Soldado é:

Sou um Soldado da Gurita
Soldado véio dispensado
Boto um apito na boca
Chamo pelo delegado
Se Capitão dá licença
Eu do nesses nêgo amarrado

No alto de sua autoridade o militar tenta prender os escravos presepeiros, os “amarram” no chão e os bolinam com sua espada. *Mateus* e *Bastião* enfrentam e rechaçam o soldado com suas bexigadas. Apesar da situação possivelmente dramática, onde um soldado persegue dois escravos e os violentam com sua espada, e do momento ser uma espécie de luta e enfrentamento, esta é uma parte muito cômica da *brincadeira*. As vezes, quando o soldado enfia sua espada nas partes íntimas de um dos negros é comum se escutar gritos como: “Ai, Seu soldado! Ai! Ai! Pára! Entrou! Entrou! Aiii Gostei ! Neste íterim então, conforme o *Soldado* molesta *Bastião*, *Mateus* o esmurra com sua bexiga, e vice-versa. A confusão resulta por fim na expulsão do *Soldado* do *samba*, e da opressão que ele representa. Esta é um dos muitos momentos no *brinquedo* no qual a “imagem” de violência e opressão é combinada com “sarcasmo e safadeza”. Penso que isso se relaciona com os recursos do discurso oculto que serão discutidos na conclusão.

Depois da retirada do *Soldado*, o *Empata Samba* entra de supetão no terreiro e com um enorme bastão ameaça o *banco* e o público de parar o *samba*. Ele “chega com uma máscara na cara, para empatar aquela *brincadeira* e não soltar [...] empatar rebeca, ganzá, mineiro, Bastião, Capitão”¹¹⁶

Loa do Empata-Samba

¹¹⁵ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

¹¹⁶ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

Parado rebeca, pandeiro,
Ganzá, ganzando e mineiro
Mateu, Sebastião, os agaloado,
Samba parado
E se bater, eu furo
E se tocar, eu rasgo

Mariano explica o porquê de se *botar* o *Mané do Baile*, “tinha gente mesmo que chegava numa *brincadeira*, num baile ou seja o que for, chegava um azarento e parava, ia brigar, furar a sanfona, daí colocou essa figura com esse propósito de ser carrasco mesmo aperrear, perturbar”. Nota-se que novamente a *figura* é descrita como algo corrente no cotidiano local.

Enquanto a *brincadeira* está parada, o *Capitão* manda *Mateus* ir atrás de um velho chamado *Mané do Baile* que chega no *samba*, negocia a *empeleitada* com o *Capitão* e termina por “libertar o samba”. *Figura* mascarada, *Mané do Baile* também carrega uma espécie de espada com a qual bate e *coloca* o *Empata Samba* para fora da roda com a ajuda das *bexigadas* de *Mateus* e *Bastião*.

O *Mané do Baile* também introduz na roda, os *Galantes* (seis em geral), as duas *damas*, *arlequim* e *pastorinha*¹¹⁷. E então se inicia uma das *passagens* mais longas do *cavalomarinho*. Os *Galantes* são identificados como uma corte, uma elite. As roupas são mais elaboradas, feitas com muito brilho, adornadas com fitas coloridas, lantejoulas e espelhos. Todo esse brilhantismo é um símbolo dessa riqueza e nobreza. Os *Galantes* vestem calças e camisas brancas, sobrepostas por batas que são bordadas com lantejoulas. “O galante tem chapéu e ele Capitão-Marinho¹¹⁸ tem coroa, vai ali como se fosse um Rei”, diz Mariano. Desse modo, o *Capitão*, neste momento, portando uma coroa dourada e uma bata bordada comanda a dança e as manobras dos arcos, a frente dos galantes. Os *Galantes* carregam arcos feitos com cipó de taboca e enfeitados com fitas coloridas. Os meninos que *colocam* as damas usam um vestido de cor única e um chapéu com longas fitas que representam os cabelos femininos.

Mariano possui uma interpretação instigante sobre o simbolismo das vestimentas, do cordão e dança dos arcos de São Gonçalo “aquilo é a formação de um arco-íris. Aquelas tiras são um cordão de água e aquelas pelotinhas redondas do chapéu são os pingos da água. Quando a gente tá vendo de fora, tá vendo o cordão quase que nem arco-íris”. No centro dos

¹¹⁷ Não necessariamente, o *brinquedoso* possui esta formação “completa”. E os papéis “femininos” como damas, são na maioria das vezes, colocados por meninos vestidos de meninas.

¹¹⁸ Geralmente é o *mestre* quem conduz os arcos, mas de acordo com sua disposição e idade, isso pode ser feito por um dos *Galante* que saiba fazer as evoluções.

arcos coloridos há uma estrela pendurada que simboliza a estrela guia dos Reis Magos.

Esta é também a *passagem* mais católica da *brincadeira*, a “elite” e religião “chegam” juntas, ou seja, é nela onde podemos observar claramente a cosmologia do *brinquedo* em relação à prática de um catolicismo popular. É nesta passagem que ocorre e diversos versos entoados para São Gonçalo do Amarante e para os Santos Reis do Oriente. Murphy (2008) que também identifica essa passagem como a mais “claramente religiosa”, relata ao meu ver algo importante. Ele diz que seus informantes sempre se referem exatamente a este momento da *brincadeira* quando descrevem a *brincadeira* como “uma festa do Divino Santo Rei do Oriente”. Penso que esta observação é interessante, primeiro porque noto o mesmo movimento nos meus interlocutores. Como quando perguntei a Mariano se o *cavalo-marinho* era uma *brincadeira* religiosa, e ele me respondeu que “tem umas partes em que se faz coisas religiosas, a parte religiosa é nos arcos, aquele é a festa dos santos reis. Segundo porque como discorro no quarto capítulo, não vejo a *brincadeira* somente como uma espécie de Reisado.

De maneira em geral esta passagem se desenvolve da seguinte maneira. O *Mané do Baile* inicia uma série de diálogos com os *Galantes*, *Damas*, *Mateus* e *Bastião* que gira em torno do recado enviado pelo *Capitão* para que *Mané do Baile* liberasse o *samba* que o *Empata Samba* havia parado. Abaixo um exemplo de teor do diálogo entre as *figuras*.

Diálogo entre Mané do Baile e o Segundo Galante:

S. Galante (Vindo atrás de mané do Baile batendo em suas costas): Seu Mané! Ô, Mané! Seu Mané!

M. do Baile: O que é ?

S. Galante: Capitão Marinho mandou recado. Mandou dizer que o senhor fosse lá.

M. do Baile. Pra quê? Pra dormir com sua irmã? Manda na sua casa? Tá com dor de barriga? Dor de costela? Dor de moela? Bater o sino? Cavar cova?

S. Galante:Não, senhor. Pra ir pra lá. É um recado.

M. do Baile:É pra quê? Pra fazer o quê? Pra morar com você? Com sua irmã?

S. Galante: Não Senhor.

Flor-do-baile: Cadê minha abençã?

S. Galante: Eu não vim trazer abençã, não. Vim trazer recado.

M. do Baile: Me dê abençã, negô safado!

S. Galante (Dando o pé para o Mané do Baile): Ó aqui a abençã.

M. do Baile: Dê abençã direito, nêgo safado!

S. Galante (corretamente): Abençã, Mestre !

M.doBAile: Que Deus te faça um bom Primeiro Galante. Sabe dançar?

S. Galante:Coisinha

M. do Baile: Coisinha por coisã, viva a São Sebastião ! E bate o baião (Souza 2006:409).

Tais diálogos são mais ou menos improvisados e acontecem de maneira semelhante com todos os *Galantes* e *figuras* que estão na roda, *Mateus* e *Bastião* e as *Damas*. Os diálogos são intercalados por *toadas*, danças e situações como o momento em que o ocorre o diálogo

do *Mané do Baile* com as *Damas*, e ele as “bulinam” sexualmente, enquanto *Mateus* e *Bastião* tentam o impedir a *bexigadas*. A *passagem* segue até o momento do encontro de *Mané do Baile* com o *Capitão*, quanto este diz que não havia recebido o recado enviado pelos *Galantes* e demais *figuras*. É um momento de grande *rebuliço* e todos vão para cima do *Mané do Baile* afirmando que lhe deram sim o recado enviado pelo *Capitão*. O diálogo que encerra “o mal entendido” e antecede a saída de *Mané do Baile* é o seguinte.

Galantes(Todos ao mesmo tempo, criando uma confusão): Recebeu. Eu dei até abença!

Capitão: Eu não mandei lhe dá abença. Ou você dá conta do recado, ou vai preso.

M. do Baile: Preso eu, Capitão?

Capitão: É o senhor mesmo. Vai preso.

M. do Baile: Mas, Capitão! Eu tava em casa e recebi um recado do Capitão que tava tudo preso lá. Parado. Eu soltei. Soltei rebeca, pandeiro, ganzá, ganzarino, mineiro, Mateus, Sebastião e os Agaloado. Eo samba continuado. Capitão, fiz bem ou fiz mal?

Capitão: Fez bem.

M. do Baile Capitão sabe dançar?

Capitão: Coisinha.

M. do Baile: Coisinha por coisinha, bate o côco. (Oliveira 2006b:409)

Em seguida, se iniciam uma série de versos em louvor aos Santos Reis do Oriente, São Gonçalo do Amarante e a outros Santos. Os *Galantes*, o *Capitão* e outras *figuras* se dirigem ao *banco* falam um verso, o *banco* responde e em seguida puxa o acompanhamento musical. É importante marcar que o ritmo destas *toadas* são bem mais lentos do que o habitual, além disso, no decorrer de tais cantorias não há execução de danças, somente *Mateus* e *Bastião* batem as bexigas durante as interjeições (Ei-la...). Geralmente se inicia com o Baile do Divino Santo Rei:

Capitão: Que estrela é aquela, que alumeia lá no mar?

Que alumeia lá no mar?

Resposta:É o Divino Santo Rei, que viemos festejar,

Que viemos festejar.

Todos: Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá

Toadeiro: Que estrela é aquela, que brilha na parte do norte?

Que brilha na parte do norte?

Resposta: É o Divino Santo Rei, que vem nos dar a boa sorte,

Que vem nos dar a boa sorte.

Todos: Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá

Toadeiro: Me vala estrela do norte, Meu Padinho Sinhô São Pedro,

Meu Padinho Sinhô São Pedro.

Resposta: Nossa Senhora de Santana, proteja nosso brinquedo,

Proteja nosso brinquedo.

Todos: Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá

Toadeiro: Senhora Dona da casa licença quero pedir
Licença quero pedir.

Resposta: Hora e meia de relógio para o meu Mestre se diverti,
Para o meu Mestre se divertir.

Todos: Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá
Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá

(Continua...)

Após algumas *toadas* em louvor aos santos, é iniciada a dança dos arcos. Esta dança é intercalada com declamações de *loas* e versos populares que as *figuras* recitam de frente para o *banco*. Como algumas destas descritas por Oliveira (2006b).

Galante - Eu sou pequenino
do tamanho de um botão
Carrego papai no bolso
e mamãe no coração

Pastorinha - Sou uma Pastorinha
e sou muito competente
Louvares viemos dar
a Santo Reis do Oriente

Mateus - Quando chega o mês de abril,
o sete estrelas é escondido
Quando chega o mês de maio,
o sete estrelas é aparecido
Do sete estrelas pra riba,
só vai quem de Deus é servido
Morro o homem, fica a fama,
deixa mulher sem marido.

Mariano explica que “nos arcos cada uma toada do arco, é o jeito de uma dança, faz com *trupé*. A linha da Bahia é um jeito, Subindo a Ladeira é outro, Maria do Rosário é Outro”. “Há mais danças, culminando com a mais longa, ao som da cantiga de São Gonçalo, seguida por três ou quatro danças mais curtas – Marieta, Zabelinha e a dança da cobra, mas em geral só esta última - , e a dança dos Galantes termina” (Murphy 2008: 94). Então se desenvolvem vários tipos de danças dos *Galantes* com os arcos, de acordo com a cada *toada* cantada.

No íterim da *passagem* dos *Galantes* chega também a *figura* do *cavalo-marinho* que entoia *loas* no terreiro. Em geral esta *figura* é *botada* pelo próprio *Capitão* (o *mestre*) que coloca uma armação de madeira de mulungu, fazendo a vez de um cavalo todo ornamentado.

Além disso, neste momento o *Capitão* também veste uma coroa que o acompanhará até o fim da *brincadeira*. Mariano diz que esta coroa é um “símbolo do cavalo-marinho”, como se fosse “a força do mestre”. Não há como não pensar que o *Capitão*, o senhor do engenho, “montado” num cavalo, o aproxime ainda mais da imagem de um dono de terras da região. Nem tampouco poderia deixar de citar que *Capitão* era uma das formas mais comuns de referência aos senhores de engenho na região, vide documentação analisada no segundo capítulo. Some-se a isso, o conhecido texto de Gilberto Freyre (1975), que nos fala da importância do cavalo para a composição da imponente imagem do senhor de engenho no Nordeste.

Ainda com os *Galantes* e *Damas* na roda, chegam duas *figuras* que ficam *aperreando Mateus e Bastião, os Bodes*.

“Tem dois que a gente chama o capitão de campo, no cavalo-marinho apelidado de bode, é que quando os negros fugiam ou do trabalho ou da senzala, o senhor deles mandava ir buscar, porque às vezes, tava escondido lá por outra fazenda, procurando ocupação”.¹¹⁹

Como explica então Mariano, os *Bodes* eram quem perseguiram os “negros fugidos dos engenhos” na época da escravidão.

Um verso simbólico que fala claramente sobre esta relação estabelecida entre os Capitães do Mato, os senhores de engenho e os escravos é um trecho de uma das *loas* do Bode (ou Capitão de Campo).

Sou capitão de campo
Bom e reconhecido
Sou bom para o senhor de engenho
E sou ruim pa' o nego fugido [...] (Murphy 245 apêndice)

Neste momento da *brincadeira*, os *Bodes* ora perseguem os negros, gritando e os ameaçando com suas espadas, ora dançam abraçados e fazem uma série de *trupés*. Esses episódios são intercalados pela declamação de *loas* das *figuras*, e por mais diversas danças e evoluções dos arcos. Ao final, os *Bodes* também são expulsos a *bexigadas*.

¹¹⁹ Entrevista Mariano, dezembro 2011.



Dialogo entre Capitão (Mariano) e Bode (Nelsinho)
Cavalo-Marinho Mestre Batista no Dia de Reis, 06 de janeiro 2012

A *figura do cavalo-marinho* canta diversos versos em frente ao *banco*, aos quais os *Galantes* respondem em coro. Em seguida encerrando a *passagem* cada um dos *Galantes*, dispostos em fila, um em seguida do outro, desenvolvem seus *trupés* passando pelo *cavalo-marinho*, por *Mateus e Bastião*, enquanto o *banco* desenvolve as *toadas*.

Toada amarrada

Toadeiro: Seu Ambrósio, que vem ver?

Resposta: Figura pra vender.

Puxador: Seu Ambrósio, vem cá.

Banco: Trazer figura pra comprar

Esta é a *toada* de Mestre Ambrósio repetida algumas vezes no decorrer de sua permanência no *samba*, ele chega para vender outras *figuras* ao *Capitão*. “O Ambrósio sai amostrando a qualidade da figura, como é que ela se enquadra, como é que ela dança, como é que ela faz, como se amostra, o jeito”, conta Mariano. A *figura*, além de sua máscara, carrega uma vara com diversas outras máscaras penduradas simbolizando as *figuras* que tem para vender. *Ambrósio* negocia a *empelejada* com o *Capitão* enquanto demonstra a expressão corporal de cada uma das *figuras* que estão a venda. Depois, que vai embora, o *Véio Carcundo*, chega no terreiro e como um bom contador de causos, recita histórias e *loas*.

“Lá vem o Pisa Pilão, com o seu caule na mão”. A *figura* mascarada é um antigo trabalhador de engenho que macerava manualmente os grãos de milho utilizado como base para diversos alimentos. Ele chega com uma grossa vara de bambu e a usa para simular o pisar do milho em sintonia com o ritmo das toadas”.

Já o *Vila Nova* é o varredor de rua , que além de uma máscara possui o arco enfeitado com fitas coloridas, como símbolo da vassoura, a qual movimentada imitando o varrer e dançando ao mesmo tempo. Ele negocia com o *Capitão* o quanto cobra para varrer o terreiro do baile.

O *Selador* e *Seu Campelo* entram em momentos diferentes, mas suas atividades na *brincadeira* estão relacionadas, o primeiro é um fiscal estadual e o segundo um fiscal federal. “Porque o selador é o primeiro que chega, ele para o banco que tá tocando, ele sela rebeca, pandeiro, ganzá, mineiro, Capitão, Sebastião... deixa tudo selado!”¹²⁰ .

Diante desse impasse, o *Capitão* manda chamar *Seu Campelo*, que depois de negociar com o *Capitão* seu trabalho, retira o selo colocado pelo Selador e libera o *samba*. “Seu Campelo chega para tirar o selo que tá selado a ordem uma estadual e outro federal, aí chega o federal tira o selo”. E aí depois eles vão brincar juntos com uma garrafa na mão, como que tá todo mundo bêbado [...] ele se arrasta no chão que nem uma cobra dançando”¹²¹. Por fim, *Seu Campelo* recita suas *loas* e se vai.

A última *figura* a entrar numa roda de *cavalo-marinho* é geralmente o *Boi*.

O Boi é feito de uma estrutura de madeira coberta de pano, geralmente estampado ou pintado, na qual se esconde o brincador. Sua cabeça e chifres podem ser feitos de papel mache, madeira leve ou outro material. O brincador do Boi enxerga por um orifício que fica localizado na garganta do animal” (Murphy 2008:273)

A *passagem* do *Boi* idealmente possui sua entrada, dança, morte e ressurreição. Contudo, isso é raramente acontece na *brincadeira* de *cavalo-marinho*, e na noite da Festa de Reis não foi diferente. Entretanto, vale dizer que o *Boi* é colocado por um *brincador* jovem, já que é necessário destreza e fôlego. Pois, a *figura* sai correndo atrás dos *brincadores* e da *audiência*, os “chifrando”. É um momento muito agitado e divertido. A narrativa abaixo de Mariano fala sobre essa *passagem* e das dificuldades de se colocá-la por completo.

O baile do Boi é grande. Ali não fiz todo, o Boi não morreu. O boi só é bem matado quando vem o doutor que levanta o Boi [...]. O cavalo-marinho botou um doutor para ressuscitar o boi, tem muito apanhado das coisas. Cavalo-marinho nenhum sai tudo não, porque se for colocar é muita coisa doutor, vaqueiro, guarda escravo, repartir o boi, dar a

¹²⁰ Entrevista Mariano, dezembro 2011.

¹²¹ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

carne do boi, dividir a carne e dar o nome da pessoa. Mocotó, cabeça , coração, tripa, coxão do boi, tudo é partido, faz aquela repartição e entrega, aquela cabeleira vai para moça solteira, o boi e o coxão esse é de João, o boi e o filé isso é das mulher, e por aí vai. Quem eu do a parte empurra o nome da pessoa. Mas pra botar uma figura dessa é difícil ter um pra botar, por aqui só tem Biu Alexandre, Antônio Teles, eu acho que ainda tentava. Mas faz muito tempo que eu vi botar os doutor, porque a gente esquece das poesias, tem muita poesia que eu esqueço. Porque não ouvi mais, fiquei distanciado, se fosse escrito talvez, mas também não sei ler.

O boi em geral é *derradeiro*, mas como o acontecido na noite de Reis, é comum se finalizar com uma espécie de *sambada de terreiro*, algo semelhante ao *maguio* (que inicia a *brincadeira*), onde os *brincadores* já estão sem os adereços.

Procurei fazer uma descrição do *cavalo-marinho* baseada numa *brincadeira* que presenciei, buscando definir algumas das categorias que dizem respeito ao *brinquedo*, como *toada*, *loa*, *fundamento* ou *figura*, e situando algumas das loas e toadas junto às passagens do *brinquedo*. Tentei, em especial, destacar aspectos simbólicos que estão presentes durante todo o decorrer da *brincadeira*. Acredito que a dramatização do discurso inserido na *brincadeira* se passa como um ritual, onde alguns elementos são destacados dos demais, como "uma estória sobre eles que eles contam a si mesmos" (Geertz 1978: 316), tomando os símbolos rituais como um lugar de comunicação (Leach 2009).

CAPÍTULO IV - CAVALO-MARINHO É UMA COISA ENCANTADA, ELE REPRESENTA MUITA COISA ! ¹²²

Quero ver queimar carvão
Quero ver carvão queimar
Quero ver levantar poeira
Quero ver poeira voar

(*Toada de cavalo-marinho*)

Neste capítulo busco evidenciar alguns significados que giram em torno da categoria chave de *brincadeira*. Continuo focando nas relações entre << o que se passa >> no cotidiano (passado e presente) e na cosmologia dos *brincadores*, e << o que se passa >> com as *figuras* e o *brinquedo*. Sigo então a explorar algumas das categorias que constituiriam o *cavalo-marinho* (*brinquedo, brincadeira, brincador, folgazão, mestre, figura, figureiro etc.*) tomando-o como uma *brincadeira-ritual*. Isto é, evidenciando os aspectos simbólicos contidos em sua poesia, e as múltiplas referências aos aspectos cotidianos e cosmológicos, como se seus *brincadores* criassem uma narrativa social singular.

Como é sabido, a *brincadeira* do *cavalo-marinho* ocorre nos municípios da Zona da Mata de Pernambuco e em algumas regiões limítrofes com a Paraíba desde, ao menos, o século XIX. Atualmente, a *sambada* ou *samba* de *cavalo-marinho* ainda acontece nos sítios e cidades da região. Contudo, majoritariamente, os *brinquedos* são contratados para se apresentarem em festivais culturais, datas comemorativas regionais, e principalmente durante o período que vai desde o dia de Natal (25 de dezembro) até o dia de Reis (6 de janeiro).

Muitos autores que estudam a *brincadeira* do *cavalo-marinho* e apostam que ela é uma derivação do *bumba-meu-boi* afirmam ser a década de 1960 o período no qual o *brinquedo* passou a se diferenciar e ser conhecido como *cavalo-marinho* (Grillo 2011; Tosely Tavares de Souza). Souza (2006) indica que foi especialmente a partir de 1980 que os pesquisadores começaram a produzir alguma documentação utilizando o termo *cavalo-marinho*.

Apesar de não ser o objetivo aqui ponderar sobre as possíveis ligações entre o *cavalo-marinho* e o *bumba-meu-boi*, que muito já foi explorada (Souza 2006; Tenderine 2003; Acserald 2002), penso ser importante pontuar que a perspectiva de análise acima está fora do

¹²² Entrevista Mariano, julho de 2012.

meu ponto de vista, por dois motivos. Primeiro porque não estou interessada em questões sobre a gênese do *brinquedo* no que diz respeito à busca de um purismo. Segundo porque minha intenção, especialmente, é pensar o *cavalo-marinho* a partir dos meus interlocutores. E quando fiz ponderações a este respeito no início da pesquisa, me pareceu que para eles, qualquer ideia que relacionasse o *brinquedo* ao *bumba-meu-boi* parecia não fazer sentido, quero dizer, não era relevante para e eles, e estava como que fora de lugar.

Outro ponto chave é uma aposta em meu estudo dos documentos descobertos pela pesquisadora Beatriz Brussantin (2011) datados de 1871. Mas, o que me impulsiona neste item não é uma questão de simples data em afirmar que a *brincadeira* já existia, sob a denominação de *cavalo-marinho*, no mínimo desde esta época. E sim em pensar que há mais de 140 anos, concepções e categorias que diziam respeito ao *cavalo-marinho* já estavam repletas de significados próprios. Nota-se que o referido documento já fazia referência aos seguintes termos: *cavalo-marinho*, *brinquedos*, *samba* e *folgazões*. Coisa que me impulsiona ainda mais em explorar as concepções sobre as categorias que dizem respeito ao *cavalo-marinho*, e por meio delas tentar também entender os sentidos que envolvem a tal “profundidade” do *brinquedo* citada por Lourenço em meu primeiro dia em campo.

É instigante pensar que tais documentos testemunham a realização dos *brinquedos* por grande quantidade de escravos, provenientes de vários engenhos diferentes, nas senzalas e/ou matas em torno dos engenhos. Além disso, ficou claro que os homens livres também participavam dos *brinquedos*. Pode-se imaginar que a realização de *maracatus* e *cavalos-marinho* possuíam um forte potencial de socialidade. Digo socialidade (Strathern; Wagner) para tentar mesmo acionar toda a potência deste conceito, mais especificamente ao que diz respeito à pluralidade das relações que compõem as pessoas. Como se a ação social fosse permeada por um fluxo de relações sociais que ao mesmo tempo que são externas, constituem as pessoas. São tais relações que importam, e estão no centro dos processos sociais.

Penso que qualquer que fosse a socialidade que se dava nas relações entre os escravos e homens livres no que envolviam também seus *brinquedos*, se relacionava de alguma maneira ao fato de serem sujeitos submetidos a uma série de explorações sociais. Em especial, era este o fato que tornava as reuniões de tais sujeitos algo potencialmente perigoso para seus donos e patrões. O medo de uma insurreição (pelo grito de liberdade!) era tanta que os senhores de engenho acionaram os poderes policiais locais para providenciar averiguações produzindo prisões e interrogatórios, realizaram uma série de castigos (palmateadas e açoites), e tentativas de prevenir futuros movimentos (piquetes durante a noite com ordem de se capturar qualquer escravo que transitasse depois das nove horas, sem escrito dos seus

senhores). Este último ato leva-nos a crer que era uma tentativa, de inviabilizar as reuniões/*brincadeiras* já que estas aconteciam durante à noite, ou no mínimo, delas não acontecerem mais sem uma autorização oficial.

Com base nesta documentação podemos ainda apreender que o termo *folgazão* era - pelas autoridades - relacionado a vadios (“constando-me que entre os engenhos Alagoa Secca e Urubu há um pequeno arraial e ali nos **dias santificados** há reuniões de **vadios, folgazões** e com estes **porção de escravos** de diferentes pontos, onde se tem tratado de negócios perniciosos”)¹²³. E os termos *brinquedo* e *samba* já faziam referência ao *maracatu* e ao *cavalo-marinho*. Podemos também perceber nos documentos, outros dois elementos que de alguma forma já eram parte do contexto das *brincadeiras*. Quando os policiais se referem aos *brinquedos* como um batuque de escravo, como sugeri no primeiro capítulo, poderia estar se referindo desde a utilização dos tambores no *maracatu*, até às relações com “os saravás”, como o Batuque, a Linha Cruzada ou a Umbanda. Por outro lado, fica claro que a realização dos *brinquedos* estava de alguma forma relacionada aos dias santificados. Ademais, quando um interrogado, ao responder que não ouviu nada a respeito da insurreição, disse que só havia “pessoas a cantar, beber aguardente e dançar”¹²⁴ vislumbramos que tais atividades ainda fazem parte dos *brinquedos* até os dias atuais. Outro elemento curioso é que o *samba*, a *brincadeira*, tinha um chefe que pelo o que podemos entender, no mínimo era quem a organizava, e convidava muitas das pessoas envolvidas. Hoje, estas poderiam ser consideradas algumas das *funções* do *mestre* de um *brinquedo*.

Penso ser relevante citar que na mesma época (entre os anos 1868, 1870 e 1874¹²⁵) em Recife encontrei documentos da delegacia da capital que tratavam de regular (dar visto de autorização, mudar lugar de realização) os *brinquedos* que também relacionavam o termos *brinquedo* e *folguedo* no que diz respeito ao *maracatu*, e à ideia de que tal *brinquedo* era um divertimento que deveria ter sido tomado das terras africanas, e que estava sendo tolerado também na capital. Sinalizo então que a simples noção de *folguedo* como ato de folgar, como um tipo divertimento, parecia ser mesmo a que prevalecia. Ao menos sob o ponto de vista das autoridades, e era desta maneira que identificavam o *folgazão*, como vadio. Como veremos, hoje a ideia de divertimento ainda é uma das concepções básicas que envolve os *brinquedos*.

¹²³ Ofício para o delegado de polícia, José Cavalcanti Wanderley do Subdelegado. Subdelegacia de Polícia do 3º Distrito de Alagoa Seca . 8 de março de 1871. SSP Nazaré 247 vol 652 APEJE/Recife.

¹²⁴ Interrogatório feito ao escravo Antônio (Engenho Camaleões). 10 de março de 1871. SSP Nazaré 247 vol 652 APEJE/Recife.

¹²⁵ Delegacia de policia da capital, 22 de janeiro de 1870; Delegacia de policia do primeiro distrito termo da cidade de Recife 25 de outubro de 1874 ; Delegacia de policia do primeiro distrito da capital, 14 de setembro de 1868. SSP 420 e SSP 425.

“Antes o cavalo-marinho pedia para brincar, e hoje cavalo-marinho é contratado para brincar”¹²⁶ me disse Luiz Caboclo, provavelmente fazendo referência ao tempo em que o *brinquedo* tinha que pedir licença ao senhor de engenho. Ou a fase posterior quando os *brincadores* tinham que conseguir um ofício de autorização nas delegacias de polícias para poder *brincar*. Realidade muito diferente da atual, quando o próprio governo, autoridades, e políticos contratam um *brinquedo* para uma apresentação. Existe aí uma mudança de status clara, devido a “valorização” da chamada cultura popular da Zona da Mata Pernambucana. Mariano me disse que antigamente funcionava da seguinte maneira:

o povo que brincava naquela época tinha que pegar ofício com o delegado para poder sair pra fora, por exemplo, se fosse brincar em Condado, em Aliança, em Upatininga [...] ia com aquele ofício, chegava lá mostrava o ofício para o delegado e aí a gente era apadrinhado pela autoridade. Se acontecesse alguma questão por ali de mal entendido, a gente não era prejudicado, porque o delegado já sabia.¹²⁷

Mariano me explicou que quando o *brinquedo* chegava em alguma cidade, a polícia verificava se ele possuía autorização do delegado. “Achavam que a *brincadeira* não era descente, não era de lei, achavam tudo desmantelado. Cavalo-marinho e esse negócio de casa de xangô, era tudo escondido. [...] No tempo de Miguel Arraes que fiquemos em liberdade, acabou essa demagogia de pegar ofício em delegacia”.

Brussantin (2011a) resgatou interessante memória do poeta Petronilo Pedrosa (Pedrosa 1977 *apud* Brussantin 2011) acerca da descrição da vida social nos engenhos de Nazaré da Mata no final do século XIX. O poeta teria registrado o festejo do início da moagem da cana que era comemorado em alguns engenhos da região. Primeiramente ocorria a *botada*, na qual as autoridades locais (vigário, juiz, delegado, políticos) eram convidadas, e realizava-se uma missa e a benção do engenho. Depois cada autoridade jogava uma cana na moenda, simbolizando o início do processo.

No fim da moagem celebrava-se a pejada. Festa mais popular, porque se destinava mais aos trabalhadores. Realizava-se durante a noite na moita do engenho. Terminada a moagem, limpava-se o engenho, retirando-se todo olho de cana que ficasse, varrendo-se e às vezes aguando-se para diminuir a poeira. Durante toda a noite os trabalhadores se divertiam, brincando de Cavalo Marinho, Coko e Bumba meu Boi. Havia a distribuição de bolacha e aguardente. O feitor e o vigia estavam presentes para evitar qualquer excesso de bebida e briga. O senhor de engenho comparecia com a família por algumas horas, prestigiando a festa (Ibid.: 7).

Este testemunho torna-se muito interessante, pois registra a ocorrência do *cavalo-marinho* diretamente envolvido nos festejos relativos ao processo de produção da cana de açúcar. Mostra que a *brincadeira* poderia ocorrer em diferentes contextos, seja nas matas dos

¹²⁶ Entrevista Luiz Caboclo, dezembro de 2011.

¹²⁷ Entrevista Mariano, abril de 2012.

engenhos longe das vistas dos senhores, como mostra a documentação de 1871, seja nas senzalas sob autorização dos senhores, como também sugere a documentação de 1871. Ou no próprio ritual de festejo de início de moagem da cana de açúcar, como nos descreve Petronilo Pedrosa. Ou ainda nos terreiros dos sítios das antigas moradas dos engenhos, como nos conta os mais antigos *brincadores*. E nos terreiros das casas do interior, praças e locais públicos de “cultura” como testemunhamos hoje em dia.

Outro ponto interessante é que a cana além de fazer parte da própria “criação” do *brinquedo*, já que este teria nascido nas senzalas dos engenhos, sempre esteve presente como bebida durante a realização das *brincadeiras*. Como disse anteriormente, o interrogatório de um dos escravos de 1871 já deixava claro que eles “estavam a dançar e a beber”. E o trecho acima também fala da distribuição de bolacha e aguardente durante os festejos e a *brincadeira*.

Hoje em dia, a ingestão da cachaça ocorre pelos próprios *brincadores* e pelas pessoas que estão a assistir a *brincadeira*. Mariano diz que um *brincador* pode “tomar uma coisinha” “para tirar a vergonha”. Contudo, não deve ficar bêbado, exagerar, porque aí “vai fazer coisa que não presta”, vai “colocar figura errada”. Assim, quando um *brincador* exagera na bebida, ele não é capaz de *colocar* uma *figura* de maneira correta, ou seja, de acordo com seus *fundamentos*. E um *brincador* bêbado também perde um pouco do fôlego, algo necessário para realizar as *pisadas* do *brinquedo*. Como diz Zé de Bibi, o *dono* e *mestre* do Cavalo-Marinho Tira Teima de Glória de Goitá, “tem que saber beber, não beber para abusar”. Esse ideal nem sempre ocorre, pois o índice de alcoolismo na região é grande. É fato que dos *brincadores* que consomem bebidas alcoólicas durante a *brincadeira*, potencialmente alguns podem ficar bêbados. Coisa corriqueira é um bêbado da *audiência* “atrapalhar a roda” do *cavalo-marinho*.

Mariano e Zé de Bibi me relataram que antigamente “se dava muita questão” em *cavalo-marinho*, ou seja, muita briga, confusão, exatamente pelo fato de ser uma *brincadeira* que durava muitas horas, e as pessoas em torno seguiam bebendo. “Acontecia muito azar no cavalo-marinho, briga, vinha desafiar dentro da *brincadeira*, aconteceu de gente apanhar, gente de fora, de levar tapa, sair nas carreiras e a polícia correr atrás. Agora acabou graças a Deus”, me disse Mariano¹²⁸. Zé de Bibi me contou que:

Eu era fraco, mais eu tinha uma trinca muito forte. Não puxava confusão não, mas se aparecesse uma bronca no terreiro, a polícia era a gente mesmo. Entrava no meio, o caboclo saía, ou a gente amarrava”. [...] Porque quando o cabra ia com vontade de abusar, saía no pau, matava gente, furava gente, aquela confusão.

¹²⁸ Entrevista Mariano, abril de 2012.

Devido a situações semelhantes que Mariano diz que *cavalo-marinho* tem mesmo que *brincar* 2, 3 horas e ir embora, de modo que não fique “curtindo cachaça dos outros até o final”. “Tem que tá na hora em que a justiça esteja com a gente. Toda confusão só se dá mais na madrugada, quando dá 2 horas da madrugada o povo começa a botar questão”¹²⁹.

Entretanto, apesar de Mariano e Zé de Bibi situarem o período em que se acontecia confusão como o “abuso de bêbado” dentro da *brincadeira*, como algo do passado, isso não quer dizer que não ocorra mais hoje em dia. Mesmo levando em conta o fato das *brincadeiras* realmente estarem durando menos tempo, e com isso haja uma diminuição das chances que o excesso de bebida proporcione algum inconveniente.

No próprio Cavalo-Marinho Tira-Teima de Zé de Bibi, o qual assisti na noite de 25 de dezembro de 2012 na praça de Glória de Goitá¹³⁰, houve um bêbado que causou algum “estresse” na *brincadeira*. Ele por vezes vinha para o centro da roda, e tentava interagir ou dançar com alguma *figura*. E sempre era afastado e colocado para a fora da roda pelos próprios *brincadores*, ou por outras pessoas da *audiência*. Com o tempo passando, e a sua visível piora, ele cada vez incomodava mais. Porém, a *brincadeira* continuava sem maiores problemas, até um momento em que o bêbado caiu em cima do rabequeiro do *banco*, derrubando ele e sua rabeça no chão. A música parou, em clima um tanto tenso. Zé de Bibi, apesar de sua pequena estatura, se fez grande, e foi indignado verificar se estava tudo bem. Ele perguntou em um tom forte e desafiador se a rabeça tinha quebrado !? Quando viu que tudo estava bem, a *brincadeira* continuou como se nada tivesse acontecido, e o bêbado seguiu *aperreando* até o final. Pouco tempo depois, a poucos metros da roda de *cavalo-marinho*, houve uma confusão na praça, e uma pessoa saiu esfaqueada.

“Cavalo-marinho é muito velho, tem pra lá de 400 anos” me disse Mariano, e completou

“Batista contava que o pastorio, candango e cavalo-marinho vem de uma época só, diz que foi na época que chegou cana-de-açúcar aqui em Pernambuco, na época da senzala de engenho, os negros quem faziam essas brincadeiras”. [...] A época desses senhores de engenhos não era igual aos donos de engenhos de hoje, era um pouco ignorante, desmantelavam o samba, botavam pra correr, acabava a brincadeira-

Mariano testemunha que no tempo em que os trabalhadores da cana ainda moravam nos sítios dentro dos engenhos, uma *brincadeira* como o *cavalo-marinho*, acontecia junto a

¹²⁹ Entrevista Mariano, abril de 2012.

¹³⁰ Neste dia tive a oportunidade de acompanhar Zé de Bibi em seu sítio, na preparação do *brinquedo*, e na viagem de ônibus pelas cidades vizinhas, buscando os *brincadores* para *brincar* em Glória de Goitá.

várias outras atividades. Relata que em geral os donos de engenho permitiam a realização de *brincadeiras*, mas “não queriam soldado na propriedade deles”, ou seja, não queriam a presença da polícia dentro dos engenhos. Ele explica que a polícia poderia aparecer tanto por algum tipo de problema como bebedeira que acarretasse alguma briga/confusão, ou mesmo para cobrar uma parte da renda que era gerada com tais atividades.

Se brincava nos terreiros, as pessoas convidavam nos fins de semana, ficava o povo do cavalo-marinho, as vendas, porque se levava coisas [comidas e bebidas] para vender, vendia tapioca, bolo essas coisas, se botava jogo de azar, baralho, se apurava dinheiro para pagar o povo. Mas, o dinheiro era uma besteira, dinheiro pouco. Hoje em dia ninguém brinca mais no terreiro, porque o povo não pode pagar, quem pode pagar é a prefeitura que recebe dinheiro das cobranças de rua¹³¹.

Zé de Bibi esclarece um pouco mais sobre as condições das *brincadeiras* dentro dos engenhos. Ele fala de uma certa dificuldade das pessoas que *brincavam*, mas que “moravam no sítio dos outros”, pois existiam donos de terras que “não gostavam de brinquedo”.

Os donos de sítio [...] que botavam o pessoal da brincadeira para fora. Porque o cavalo-marinho é uma brincadeira que chega muita gente, lá vem visitante, lá vem folgazão, lá vem aquele pessoal pra mode fazer trato, e tem gente que não gosta dessas coisas, aí botava a pessoa para fora, a pessoa não tinha condições, vendia a brincadeira¹³².

Apesar da possível resistência de alguns senhores de engenho, em relação a realização de *brincadeiras*, pode-se perceber (segundo os próprios depoimentos dos *brincadores*) que mesmo dependendo de negociações, as *brincadeiras* acabavam acontecendo com bastante frequência, e sem maiores problemas nos próprios terreiros dos engenhos.

Zé de Bibi ressalta que nunca precisou negociar com ninguém a realização de suas *brincadeiras*, pois nasceu, trabalhou e sempre morou em terras que herdou de seu avó. Assim, o Sítio¹³³ da Malícia sempre foi lugar de ocorrência de *brincadeiras* como o *mamulengo*, o *cavalo-marinho*, o *coco* e a *cantoria de pé-de-parede*. Até hoje ele promove, uma vez ao ano, uma *sambada de cavalo-marinho* que termina com um *coco de roda*. Nesta ocasião, mês de aniversário da criação do seu *cavalo-marinho* que existe desde 1963, ele também vende comidas e bebidas no terreiro. O sítio, basicamente, é uma vila de 17 casinhas, a maioria delas geminadas, numa delas ficam expostas diversas indumentárias e adereços das *figuras de cavalo-marinho*¹³⁴, conhecido como o Museu do Cavalo-Marinho. Noutra há uma biblioteca, e as demais são casas de moradias de parentes. Além de alguns hectares de terras, o sítio

¹³¹ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

¹³² Entrevista Zé de Bibi, dezembro de 2011.

¹³³ No sítio ele tem roça de milho, feijão, fava, macaxeira etc., tem árvores frutíferas, e criação de alguns animais como bode e porco. Zé de Bibi já plantou cana com contrato para Usina, mas hoje só planta cana para consumo do próprio sítio.

¹³⁴ Grande parte deles confeccionados por Biu de Dóia, *mamulengueiro* que também toca rabeça do Cavalo-Marinho Tira Teima. Zé de bibi é quem faz as cabeças de madeira (mulungu) do *Boi*, da *Burra*, e do *Cavalo*.

possui também uma igreja, uma casa de farinha e o terreiro.

Zé de Bibi também descreve referências semelhantes a de Mariano para o tempo em que as *brincadeiras* aconteciam com maior regularidade, e dentro das terras dos engenhos, diz que junto as *brincadeiras* aconteciam também os jogos de azar, de baralho, dominó etc.

Se botava uma venda, aí botava aquelas brincadeiras para vender coisas, para apurar, né ? E dava renda, bater jogo no terreiro [...] e era um mucado de negócio e divertia o povo, a gente brincava a noite todinha, amanhecia o dia com a roda grande. Com aquela renda desses jogos que o povo pagava o trato do cavalo-marinho. E era festa de verdade !¹³⁵

Era então com a renda dos jogos, das comidas e bebidas vendidas no terreiro que se pagava o *trato* do *cavalo-marinho*. Quando falam desta época, os *brincadores* costumam lembrar como uma vantagem o fato de receberem na mesma noite o dinheiro acertado para o *brinquedo*. Por outro lado, relatam que era uma quantia muito baixa. Hoje em dia, sempre reclamam da burocracia do governo, pois as prefeituras podem demorar meses até efetivar o pagamento de uma *brincadeira* que já ocorreu. Contudo, apesar dos descontos de impostos e transportes, o dinheiro que sobra para o pagamento dos *brincadores* é algo mais significativo¹³⁶.

Tempo bom, era quando a gente pegava o dinheiro e botava numa caixinha. Hoje, fica 60, 90 dias pra pegar o cheque de cem reais. Era melhor de real em real, na casa do povo. Hoje é dono de brinquedo devendo a todo mundo, sendo odiado. Mas sabe por que ele é odiado? Por causa das prefeituras, a prefeitura dá cheque pré-datado, quando chega no dia, o cheque não tá depositado. Se fosse hoje, eu não afiliava não, ficava brincando na casa do povo.” Zé Duda, mestre do Maracatu Estrela de Ouro, em entrevista a pesquisadora (Suiá 2008:14).

Entretanto, antigamente se *brincava* com uma frequência enorme. Já hoje a demanda é menor, pois acaba sendo determinada por uma calendário oficial das prefeituras locais. Alguns desses fatores são claramente levantados pela fala abaixo de Zé de Bibi.

Faz uns 5 para 6 anos que a gente brincou em sítio, é tudo na rua, nas festas. De primeiro a gente brincava direto nos sítios, todo sábado, todo domingo. A caderneta era cheia de trato, do começo até o fim. Só que agora a gente anda brincando duas vezes por ano e ganha dinheiro daquelas brincadeiras todinhas, porque era aquela besteira, né ?! Agora o trato é melhor, o dinheiro é mais. De primeira fazia um trato, 200 contos, 150, brincava aí no terreiro para se apurar o que saísse, passava o prato, dava um conto de réis, 10 conto

¹³⁵ Entrevista Zé de Bibi, dezembro de 2011.

¹³⁶ É válido notar que a distribuição do valor recebido pelo *brinquedo* é feita de maneira diferenciada entre os *brincadores*. Assim como no *maracatu*, no *cavalo-marinho* há uma certa hierarquia no pagamento, onde por exemplo, o *mestre* (e/ou *dono*) do *brinquedo* ganhará mais. Os músicos e *figureiros* são também valorizados. Em geral, os jovens (e crianças) que colocam os *Galantes* são os que recebem a menor quantia. Um dos fatores que também influi na quantia recebida por determinado *brincador* é o seu prestígio em cumprir determinada função no *brinquedo*.

de réis, [...] . Agora não é três milhão, é quatro, é cinco [...] tem um descontozinho, mas o dinheiro é certo. A gente brinca, duas, três vezes e sai melhor do que brincar toda vez, que nem a gente brincava, todo sábado e todo domingo. Ficava mixaria. Agora brinca mais pouco e ganha mais.¹³⁷

Os *brincadores* contam que antigamente *brincavam* uma noite toda, já que uma *brincadeira* poderia durar até oito horas. Hoje quase já não se *brinca* em sítio, e as *brincadeiras* contratadas pelas prefeituras, em geral, tem hora de início e fim do *brinquedo*, coisa entre duas, três ou quatro horas. Este fato faz com que os *brinquedos coloquem* menos *figuras* do que o habitual numa noite, e com *passagens* mais rápidas.

No tempo em que a gente brincava a noite notinha, aqueles papéis demoravam, o cabra contava a história deles todinhas do começo até o fim ... que nem uma novela, começava e terminava. Mas, hoje a gente faz pelo meio, porque o tempo é pouco para a gente fazer. Representar um cavalo-marinho que nem representei em três horas de relógio [...] nunca sai do jeito que a gente queria fazer o papel completo, só faz pela metade.

Os *brincadores* relatam que nessas *brincadeiras* contratadas pelas prefeituras, eles não *brincam* da maneira que deveria ser, pois o pouco tempo disponível não os deixam *botar* as *figuras* “bem feitas” com todos os seus *fundamentos*. Eles dizem que não gostam de fazer uma *brincadeira* pelo meio, cortada. O tempo curto é também o motivo de por vezes decidirem não *colocarem figuras* que “pedem” a entrada de outras na *brincadeira*, como é o caso da *Véia do Bambu*. Pois, sua *passagem* está atrelada a entrada de várias outras *figuras*, coisa que demanda tempo. O mesmo se passa, por exemplo, com a *passagem* do *Boi* que é tida como muito demorada.

Alguns autores apontam que a diminuição do tempo e de *figuras* poderão acarretar uma perda da “memória coletiva” sobre as histórias das *figuras* e *passagens*, já que a *brincadeira* é transmitida oralmente e em seu próprio fazer. Não discordo totalmente deste ponto, apesar de entender que o *brinquedo* ao longo do tempo parece sempre estar mesmo em processo de reinvenção. Mas, penso que também deve-se levar em conta o que ressaltai no capítulo anterior, de que a imensa quantidade de *figuras* do *cavalo-marinho* nem idealmente são possíveis de serem *botadas* numa noite só. E que o fato de uma *figura* fazer parte do repertório discursivo de um *mestre* não quer dizer que ele já a tenha *botado* ou que efetivamente a *coloque* em seu *brinquedo*.

Outro ponto é que apesar de achar claro que a diminuição das horas de uma *brincadeira* é muitas vezes condicionada pela demanda das festas regionais (que contratam vários tipos de *brincadeiras* para uma mesma noite) que já estipulam um período de “apresentação”, penso que também envolvem questões outras, relativas à própria dinâmica do

¹³⁷ Entrevista Zé de Bibi, dezembro de 2011.

brinquedo, que valem a pena serem destacadas.

Hoje em dia o cavalo tá fazendo uma passagem rápida, antigamente ficava até a madrugada, antigamente a gente brincava de 8 horas até as 2 horas da manhã. Era o tempo que a gente quase não brincava na cidade. E aquele povo que convidava a gente para brincar, tinha vendagem para vender, e se a gente não brincasse a noite toda, como é que ele ia vender? Como é que ele podia pagar a gente ? Pra ter gente circulando lá pra comprar alguma coisa para comer, para beber, para jogar, esses jogos de azar. E quem não ia receber esse dinheiro no fim era o próprio cavalo-marinho. No outro dia a gente saía já com o dinheiro que ele pagava, pouquinho mais saía, tirava as despesas do povo do cavalo-marinho e pronto (Mariano).¹³⁸

Baptista (2007) escreveu um artigo onde analisa diversas situações que revelam como a presença do dinheiro é um elemento constitutivo das relações no universo do *candomblé*, sendo inclusive algo que constitui os laços de solidariedade e afetividade. Por outro lado, de maneira ambígua fala da tensão e constrangimento decorrente do uso interessado do dinheiro neste universo, como se houvesse uma ideia de poluição no espaço do sagrado. Diz que este fato, por sua vez, deriva da noção da existência de esferas de valor separadas e autônomas, como o trabalho, a família, a religião ou a economia.

Também acredito que o dinheiro assume sentidos singulares de acordo com as relações sociais nas quais está envolvido (Zelizer 1994). Neste sentido, penso que algo semelhante ao descrito por Baptista (2007) ocorre no universo do *cavalo-marinho*. Como o próprio autor afirmou, as ciências sociais já pensou nos diferentes papéis do dinheiro na sociedade, seja como um instrumento de medida de valor, impessoal e de pura racionalização (Marx 1983), como um elemento de dissolução de laços sociais ou pensando nos efeitos do dinheiro na própria socialidade humana Simmel (1997).

No *cavalo-marinho* tais relações ambíguas do lugar do dinheiro também são encontradas na própria dinâmica do *brinquedo* e nas falas dos próprios *brincadores*. É interessante que ao mesmo tempo em que o dinheiro é colocado numa posição secundária e com pouca importância quando disposto perante as motivações de se *brincar*. Ele também pode ser um motivador para a continuidade de atuação de um *brincador*, ou a permanência de um *brinquedo*, sendo assim um dos fatores que une determinado grupo de pessoas (algo que ganha maior proporção na medida em que o *cavalo-marinho* é inserido com maior força e prestígio nas políticas públicas de cultura). Por outro lado, pode também ser um fator de dissolução ou desentendimentos, já que a valorização monetária de determinado *brincador* ou *função* dentro de um *brinquedo* pode ser considerada injusta por algum outro participante que

¹³⁸ Entrevista Mariano, julho de 2012.

considere que deveria ganhar mais. Ou mesmo o próprio assédio de algum outro *brinquedo* pode fazer com que um *brincador*, e até o *mestre* mude de *brinquedo*.

É possível perceber tanto nas falas de Mariano quanto nas de Zé de Bibi que o dinheiro sempre esteve presente na *brincadeira* de alguma maneira. É óbvio que esta relação mudou, e agora é realizado uma espécie de “contrato” com um pagamento burocrático e formal feito pelas prefeituras. Antes parecia haver uma organização mais orgânica, mas que também envolvia o dinheiro, já que era a renda apurada com a realização dos jogos e com as vendas no terreiro que viabilizavam o pagamento dos *brincadores*. Pode-se notar então que o fato de uma *brincadeira* durar muitas vezes a noite toda, e com isso muitas *figuras* eram *botadas* numa noite só, dizia respeito também ao tempo necessário para se apurar uma quantia acertada com os *brincadores*. Pois quem havia feito o *trato* com o *brinquedo* necessitava arrecadar o dinheiro com os jogos paralelos e a venda de comidas e bebidas. Ou seja, o próprio fato de ter de se arrecadar dinheiro para o “contratante” do *brinquedo* e para os próprios *brincadores* era o que fazia com que a *brincadeira* tivesse uma grande duração e uma maior variedade de *figuras*.

Penso ser interessante vislumbrar tal questão para que não se tenha uma interpretação precipitada como muitas vezes alguns estudiosos veem as mudanças pelas quais a *brincadeira* vem passando com o tempo, num tom que sugere um tanto de “degeneração” dos *brinquedos*, por conta da existência de remuneração aos *brincadores* por parte das prefeituras. Como se a relação com o dinheiro levasse a uma certa perda de “inocência” desejada, e como se tivesse havido um tempo em que a relação diversão/dinheiro tivesse realmente sido dissociada. Tende-se a julgar (erroneamente) que a o dinheiro e a diminuição do tempo de *brincadeira* foram coisas “impostas” de fora a partir destas novas práticas de se realizar uma *brincadeira*. Ademais não penso que o fato de receberem algo por *brincar* diminua/modifique em nada a relação dos *brincadores* com o prazer, o divertimento, e o orgulho de *brincar*. Mesmo atualmente considero que o dinheiro possui um papel presente e importante na *brincadeira*, mas que não mede forças com o fato de se ter vontade, de se gostar de *brincar*. Assim como diz uma das *toadas* do *brinquedo*:

Senhora dona da casa
Licença eu quero pedir (2x)
Hora e meia de relógio
Pra meu Mestre Divertir (2x)
Ei lá

Senhora dona da casa
Eu não quero o seu dinheiro (2x)
Quero que me dê licença

Pra eu brincar no seu terreiro (2x)
Eli lá [...] (Oliveira 2006: 97)

A coisa funciona também como diz a fala de Mariano: “A gente brincava por uma fantasia no fim de semana. A alegação que a gente tinha na *brincadeira*, tanto faz ganhar ou não ganhar, era o prazer que a gente tinha de amostrar”.

Acho que outro fator que influi na diminuição do tempo do *brinquedo* é que, diferente de antigamente quando a *sambada* acontecia nos terreiros das casas, atualmente as festas que contratam os *brinquedos* exigem, a maioria das vezes, um tempo necessário de viagem (deslocamento). E muitas vezes os próprios *brincadores* não estão mais dispostos a virar a madrugada *brincando* e emendar com o trabalho na cana, visto que os caminhões passam para buscar os trabalhadores para a plantação ainda de madrugada (no caso da *brincadeira* não acontecer no sábado).

Souza (2006) ao falar do que chama de “comercialização destes espetáculos”, das questões sobre a diminuição do tempo de *brincadeira* nas festas contratadas pelas prefeituras locais, e do resultado financeiro (tempo X quantidade de dinheiro) apreciado pelos *brincadores*, diz o seguinte:

Creemos que mudanças como o alargamento do período de apresentações – que tanto no Boi-de-mamão como no Cavalo Marinho se restringia ao ciclo natalino e hoje acontece, praticamente, durante todo o ano; as modificações de duração de tempo para as apresentações contratuais – como os diversos ambientes de realização dos espetáculos, podem ser vistos por outro ângulo, pois, sabemos da desativação de vários grupos ou por falta de recursos financeiros ou por inexistência de possibilidade de apresentação.

Apesar de achar a relativização feita por Souza prudente, penso que no caso do período de realização da *brincadeira*, se passa o contrário. Mariano conta que “antigamente a gente *brincava* mais do que agora, agora a gente *brinca* de ano em ano. De primeira se *brincava* nos terreiros assim nas casas [...]. A época do cavalo-marinho antigamente era de sábado de santana (derradeiro sábado depois do São João) até festa de Reis (Mariano)¹³⁹. Ele chama atenção que era também o período em que não tinha chuva no terreiro, já que a *brincadeira* sempre acontecia nos terreiros das casas, a céu aberto. Quando perguntei ao Zé de Bibi, porque não se *brinca cavalo-marinho* no inverno (tempo das chuvas na região), ele foi bem claro:

Porque chove né. O cabra contrata o cavalo-marinho, faz uma despesa, bota o botequim, faz comida do povo, quando for no meio não pode brincar por conta da chuva, quer dizer que o prejuízo é de quem contratou né [...]. Só se tiver um espaço para brincar, uma sede,

¹³⁹ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

mas o matuto não tem isso, não tem um apoio para brincar sem ser no campo. E o cavalo-marinho tem que ser no campo mesmo, na poeira¹⁴⁰.

Então por o certo lado, antes quando ocorriam mais *brincadeiras* definidas por eles próprios, elas aconteciam mais vezes ao ano e com um tempo maior de duração. Agora, como a visão oficial do *cavalo-marinho* está relacionado (especificamente) com o período de Reis, as prefeituras e o governo estadual contratam mais os *brinquedos* nos dias próximos ao Natal até o início de janeiro. E como já dito, por um tempo de *brincadeira* que se adequa a suas grades de programações.

Penso que a ideia de que o *brinquedo* do *cavalo-marinho* se restringiria ao ciclo natalino foi construída por se acreditar que ele é somente uma espécie de reisado, e como algo que visa idealmente uma homenagem aos Reis Magos só deveria estar presente neste período. Como, tento expor neste capítulo, não acredito nesta tese. Acho que a *brincadeira* contém momentos que se destinam aos Reis e Santos católicos, assim como outras que estão ligadas aos aspectos cotidianos de trabalho e vida dos *brincadores*, e uma cosmologia que envolve além do catolicismo popular, a umbanda, a jurema e outros “seres” pertencentes ao “imaginário local”.¹⁴¹

Além disso, apesar da documentação de 1871 não revelar muito sobre o período de realização das *brincadeiras*, já podemos perceber que era o mês de março (que já teria passado o período natalino). Mas, as *brincadeiras*, como já ressaltai, eram realizadas nos dias santificados. Por outro lado, creio que onde fica mais claro que o período de *brincadeira* era mais extenso do que este íterim, são nos próprios testemunhos dos *brincadores* quando eles contam que realizavam a *brincadeira* durante quase todo ano, com exceção dos tempos de chuvas, já que, como eu disse, ela acontece no terreiro aberto e durante a noite, não sendo compatível com temporais. Roberto Benjamin (1989) já tinha verificado a influência de tais fatores em seu estudo sobre folguedos e danças de Pernambuco.

Para explicar a grande concentração de folguedos no Período natalino é preciso levar em conta, além do fator religioso e do período de lazer, o aspecto climático. Ordinariamente não chove em Pernambuco nesta época, o que permite a realização de apresentações com muitas horas de duração ao ar livres.

Além disso, o período coincide com o início do tempo do corte da cana, fase em que a economia canavieira aumenta o orçamento dos trabalhadores rurais (Id.) contribuindo assim

¹⁴⁰ Entrevista Zé de Bibi, julho de 2011.

¹⁴¹ Acredito que este estereótipo, muitas vezes, “retorna” de alguma maneira para o próprio discurso oficial dos *brincadores* sobre a *brincadeira*. Mas, conforme as conversas se aprofundam, estes outros aspectos vão sendo “revelados”. Por isso, penso que o ponto nem sempre é necessariamente o que seus interlocutores te dizem, mas o quê poderia dizer as coisas que eles falam (além das coisas que não são ditas).

para a realização das *sambadas*, e de todas as atividades paralelas que envolviam a *brincadeira* como o *trato* com os *brinquedos*, a realização de apostas nos jogos, e a compra e venda de comidas e bebidas. Em recente tese sobre a *cantoria pé-de-parede* da Zona da Mata Pernambucana Silva (2010b) realiza reflexão sobre os papéis do dinheiro na cantoria, e um deles é mesmo o que determina o período viável de sua realização, já que é delineado exatamente pelo calendário agrícola na medida em que o trabalho temporário no corte de cana disponibiliza o dinheiro necessário para a mobilização e realização de uma cantoria.

O sítio Chã de Camará manteve durante alguns anos semelhanças com as vilas de engenho no que diz respeito a reunir um bom número de trabalhadores/*brincadores* próximos. Como já disse anteriormente até o final da década de oitenta o sítio contava com 19 casas, e mais de cem moradores, muitos deles *brincadores* de *maracatu* e *cavalo-marinho*. Pode-se imaginar que as *sambadas* de terreiro aconteciam com maior facilidade do que atualmente, quando o transporte dos *brincadores* que vivem em diversas regiões da Zona da Mata demandam um bom custo e necessidade de organização. Esta perspectiva coincide com a entrevista de Batista dada à John Murphy (2008) no início da década de noventa, quando ele disse que seu *cavalo-marinho* ainda *brincava* todo sábado, iniciando no fim de julho até janeiro. Em tal ocasião Batista contou que em um ano seu *cavalo-marinho* havia *brincado* trinta e seis sábados.

Acredito que todas as mudanças do período em que os trabalhadores da cana saíram da morada e foram viver na rua, discutidas no primeiro capítulo, acarretaram também alterações em relação a *brincadeira*. Uma delas teria sido a diminuição do convívio diário entre os *brincadores*, pois apesar de muitos se encontrarem na lida com a cana, passaram a morar nas vilas e casarios de localidades vizinhas. Assim, além de uma maior dificuldade para realização das *sambadas* a partir do momento em que os *brincadores*, em geral, passaram a morar mais longe, também passaram a necessitar de transporte (aumento de custos e cansaço) para reunir os *brincadores*.

VI. I – Socialidade, cosmologia e cotidiano no cavalo-marinho

Mariano Teles só foi morar no sítio Chã de Camará e começou a *brincar* no *cavalo-marinho* de Batista no ano de 1969. Mas, assim como seus irmãos (José Teles e Antônio Teles, este último *mestre* de *cavalo-marinho*) desde pequeno assistia a *brinquedos* de *cavalo-marinho* no engenho em que nasceu e em outros vizinhos, “nos outros engenhos também

apareciam muito cavalo-marinho, João Pedro, São Bento, Gambileira, e por ali tinha um mucado de cavalo-marinho”. Entre os anos de 1955 e 1960 recorda do *cavalo-marinho* do Mestre Marciliano e do Mestre João Alexandre do Engenho Paraná.

Eu aprendi essas coisas assim com o destino, eu não sei ler, também não mandei ninguém me ensinar. Ficava só na escuta, [...] as figuras que dizia aqueles versos, como é que ela se comporta, ali eu fui apitando as coisas. Ficando mais próximo do cavalo-marinho¹⁴².

Mariano, assim como a maioria dos *brincadores*, aprendeu observando diversas *brincadeiras*. Outro ponto chave são as conversas cotidianas sobre o *brinquedo* entre os *brincadores*. Hoje em dia, muitas vezes, isso passou a ser “reforçado” por algo mais formal, que são as oficinas que os *mestres* oferecem por meio de projetos culturais, em geral, via Pontos de Cultura para crianças e interessados em aprender. Mas, assim como se passa em outras *brincadeiras*, a maneira fundamental de aprendizado do *cavalo-marinho* continua sendo a observação, e a participação nas *sambadas*. É interessante reforçar então que são as relações cotidianas¹⁴³ que se dão no próprio *brincar* numa *sambada* ou durante uma conversa é o que permite a troca de conhecimento, teses e opiniões sobre o *brinquedo*.

As crianças e jovens são introduzidas no *brinquedo* como parte da corte (*Galantes, Damas...*), *função* que exige mais agilidade e fôlego, e pouca memorização e capacidade improvisação de falas ou *loas*. Mariano também começou *brincando* de Galante, e somente aos poucos conforme foi aprendendo, ao ver os *brinquedos*, e com a ajuda dos ensinamentos de Batista, começou a *botar as figuras*. Em geral, então os *brincadores* iniciam seu aprendizado simplesmente *brincando* cotidianamente. Como relata a fala abaixo do *figureiro* Nelsinho.

Na minha infância começou, cavalo-marinho aquela brincadeira, a gente cortando cana, aí um batendo a foice, e o outro com a colher, batendo samba, e o outro com a bacia, num tem a bacia de comer que levava lancha, aí batia o pandeiro. E a bexiga era um garrafa de plástico, dessa que a gente toma refrigerante [...] Agora é a rebeca, mas antigamente eram duas pencas de coco no pau e dois arames esticados.¹⁴⁴

Zé de Bibi me disse que também aprendeu *cavalo-marinho* vendo. Assistiu o primeiro quando ainda era criança, e desde então cultivou a vontade de fazer um *cavalo-marinho* próprio.

Coco de roda, ciranda, cavalo-marinho, mamulengo, tudo eu já brinquei. Agora só que a minha história é mais cavalo-marinho. Maracatu brinquei 26 anos, Maracatu Leão do Norte. Brinquemos muito mesmo, mas brincava as duas sabe, no carnaval brincava o maracatu e no verão cavalo-marinho. Mamulengo eu brinquei dois anos, antes do cavalo-marinho, 61 e 62, não era meu, era de um amigo, até que ele queria vender o mamulengo

¹⁴² Entrevista Mariano, dezembro de 2011.

¹⁴³ Relações estabelecidas entre os *brincadores* mais experientes ou o *mestre*, e os *brincadores* iniciantes.

¹⁴⁴ Entrevista Mariano, janeiro 2012.

a mim, mas digo quero não ! Porque eu já queria criar um cavalo-marinho para mim, nesta época eu já tava ensaiando. Eu digo vou fazer um cavalo-marinho pra mim, porque o mamulengo nem o povo vê a gente, nem a gente vê o povo. E o cavalo-marinho a gente vê o povo, e o povo vê a gente, porquê fica tudo na rua. O mamulengo dentro desta tolda é um calor danado, viu !¹⁴⁵

No ano de 1963, ainda com 16 anos ele criou seu *cavalo-marinho* que deu o nome de Tira-Teima por conta da teimosia das pessoas em dizerem que ele não seria capaz de *brincar o cavalo-marinho*, conforme ele conta abaixo.

Cavalo-marinho é para cabra valente mesmo, cabra pesado, disposto. Pois eu vou mostrar que eu brinco, aí botei o nome de cavalo-marinho tira-teima porque o povo teimava que eu não brincava né. Porque era um frouxinho, pequenininho, cabra com 16 anos. E tava teimando para brincar o cavalo-marinho. Para desfile a gente coloca até 14, 15 figuras, porque senão o cache não dá para pagar ninguém. Mas, para brincar pé de parede vai até 36 figuras. Pé de parede é quando a gente brinca a noite todinha no terreiro.¹⁴⁶

Adriana Schneider Alcure (2007) a partir dos dados obtidos em sua etnografia junto aos *mamulengueiros* da Zona da Mata Pernambucana sugere que a categoria de *mestre*¹⁴⁷ teria sido introduzida neste contexto do *mamulengo* por volta da década de 70 por pesquisadores interessados no *brinquedo*. Antes, seus interlocutores lhe apontaram que utilizavam adjetivos como bom, melhor, adjuntos ao termo *folgazão*. Deste modo, um grande *folgazão* seria equivalente ao *brincador* que hoje é considerado um *mestre*. Mas, com o tempo, a categoria *mestre* que atualmente está incorporada ao *brinquedo*, teria sido legitimada pelos *brincadores*. Considero que outro reforço a utilização do termo *mestre* foram as próprias políticas pública de cultura (locais e nacionais) no que diz respeito ao patrimônio imaterial que se volta a este “sujeito”. Ou seja, se deveu também a consolidação destas políticas no que se refere às diversas *brincadeiras* da Zona da Mata Pernambucana.

Avalio que este movimento, entre os termos *folgazão* adjetivado e o de *mestre*, descrito por Alcure (2007) é bem próximo ao que ocorreu em relação ao *cavalo-marinho*. No discurso dos meus interlocutores são constantes as categorias *brincadeira*, *brinquedo*, *brincador* e *mestre*. O termo *folgazão* não é incomum, mas me parece ter a mesma conotação de *brincador*, ou seja, se refere a alguém que efetivamente *brinca em algum brinquedo*. Quando dizem que alguém era ou é um *grande folgazão*, em geral, também há uma analogia,

¹⁴⁵ Entrevista Zé de Bibi, julho de 2011.

¹⁴⁶ Entrevista Zé de Bibi, julho de 2011. Percebe-se que Zé de Bibi caracteriza este *cavalo-marinho* que acontece à “noite toda”, “solto no terreiro”, como *cavalo-marinho pé-de-parede*. O curioso é que a cantoria de *pé-de-parede* parece ser assim chamada, exatamente, pela razão contrária. Pois, dizem que o seus poetas cantores ficam ao pé (rente) da parede do local onde estão tocando.

¹⁴⁷ A autora sugere movimento semelhante no que diz respeito a resinificações para as noções de artista e cultura.

e as vezes é mesmo substituída em seguida, pela categoria de *mestre*.

Em meu campo não escutei o termo folguedo ser citado nenhuma vez, contudo me parece claro que ele possui uma ideia próxima a de *brincadeira/brinquedo*. Praticamente não escutei outras aproximações feitas pelos pesquisadores e que retornam de alguma maneira para os *brincadores*, como a utilização de ator/brincante para os termos *brincador/figureiro*, ou de personagem para *figura*. Particularmente, creio que neste contexto estudado os termos locais ainda permanecem fortes e plenos de significados particulares.

Um *mestre* além de um grande conhecedor de um *brinquedo*, assim legitimado pelos seus, e até mesmo pelos pesquisadores que o assediam, cumpre outras *funções* específicas no próprio “fazer” da *brincadeira*, como ressaltai no capítulo 2 no caso do *maracatu*, e no capítulo 3 para o caso do *cavalo-marinho*. Além disso, em geral é também o *mestre* quem organiza a *brincadeira*, a convoca, e muitas vezes mobiliza o transporte para levar os *brincadores* até o local em que se dará o *samba*. O mais comum é que o *mestre* seja também o *dono* do *brinquedo*, ou seja, ele quem possui, guarda, conserva e renova todas as máscaras, as roupas, e os artefatos que um *brinquedo* possui. Muitas vezes ele também é um artesão, ou seja, quem confecciona tais artefatos.

No cavalo-marinho eu brinco de tudo, de capitão [...] não tem um que eu não faça, por causa disso é que eu sou mestre de cultura, de cavalo-marinho, tem saber tudo o que precisa dentro do cavalo-marinho, porque como é que ensina sem saber?! Sou brincador, ensino porque sei do começo ao fim da história do cavalo-marinho! Zé de Bibi¹⁴⁸

Recordo que no *cavalo-marinho* mesmo durante a *brincadeira* o *mestre* está sempre atento se os *brincadores* estão *botando* bem determinada *figura*. Ele pode chamar atenção de determinado *brincador* mesmo no meio de uma *brincadeira*, sinalizar para o *banco* parar uma *toada*, sinalizar que algum instrumento está fora de sintonia, e até mesmo mandar alguma *figura* embora da roda. O próprio Batista é também lembrado pela rigidez para com os que *brincavam* com ele. É comum que essas situações cause discussões posteriores, por algum *brincador* se sentir humilhado por ter sido chamado atenção na frente de todos, podendo acarretar sua saída e ida para outro *brinquedo*. Outro fator que também pode causar a saída de um *brincador* é quando este considera injusto a quantidade de dinheiro que lhe foi reservada para sua *função* no *brinquedo*. Um problema a mais que pode causar o afastamento de algum *brincador* é excesso de consumo de bebida alcoólica que acabe atrapalhando os compromissos para com o *brinquedo*. Em todos estes casos, a saída de um *brincador* ou músico do *banco* de um *brinquedo* para outro, é algo corrente podendo ser passageira ou

¹⁴⁸ Entrevista Zé de Bibi, julho de 2011.

definitiva. Contudo, a saída de um *figureiro, mestre* ou músico exige uma nova “configuração” do *brinquedo*, já que apesar de haver um *fundamento* para as *figuras*, e um certo “repertório” das *passagens, loas e toadas*, as habilidades específicas de cada *brincador* são fundamentais, e no fim são elas que acabam definindo um *brinquedo*¹⁴⁹. Pode-se perceber aí o quão importante é o relacionamento entre os *brincadores* dentro de um *cavalo-marinho*.

No que diz respeito a categoria de *brincadeira* é interessante pensar que a seriedade e o *brincar* neste contexto são sentidos que andam juntos, não são opostos. O que não quer dizer que *brincadeira* não tenha uma conotação de divertimento. Pelo ao contrário, os *brinquedos* são tidos também como um entretenimento, um divertimento para quem o faz e especialmente para quem assiste.

A brincadeira ela deixa muito alegre as pessoas, quem vai assistir e quem tá fazendo. Agora a gente quando vai fazer tem que ter muita atenção no “dilema” que a gente tá lutando, pra gente não errar, pra agradar as pessoas. Que as pessoas ficam com vontade de ver de novo. Vários lugares que eu brincava, o povo ficava com saudade da gente brincar, vocês voltam quando ?¹⁵⁰

Ou como na fala de Zé de bibi, “antigamente não tinha essas bandas, não tinha televisão, era muito difícil. Aí as festas do povo era cavalo-marinho, coco e ciranda. [...] E era um mucado de negócio e divertia o povo, a gente brincava a noite todinha, amanhecia o dia com a roda grande”. Contudo, fazer o povo gostar e se divertir tem a ver com fazer bonito, fazer direito, e para isso é necessário uma certa disciplina, seriedade. Além disso, a disciplina tem a ver também com o fato da *função* de cada um no *brinquedo*, uma ideia próxima a de obrigação, de compromisso com o seu papel dentro da *brincadeira* e para com seus companheiros.

Quando perguntei a Mariano se a *brincadeira* para ele era mais trabalho ou diversão, ele me respondeu algo que depois percebi ressoar em muitos dos *brincadores* com quem conversei.

A brincadeira pra mim é um tipo de diversão, a gente brinca ela assim fora do contexto da luta diária que a gente temos de lutar para ganhar o pão. Para mim ela é uma diversão fora, tipo uma fantasia no final de semana, [...] e isso aí para alegrar, para o povo sorrir, e se sentir honrado pelo o que faz.

Então, outro ponto fundamental é que *brincar* num *brinquedo* bem feito, e cumprir bem o seu papel é algo que orgulha a um *brincador* que se sente satisfeito perante sua audiência e aos seus. Enquanto, o fato de um *brinquedo* não estar bom o suficiente é algo que

¹⁴⁹ Ou seja quais *figuras* e *passagens* serão *colocadas*.

¹⁵⁰ Entrevista Mariano, abril de 2012.

provoca vergonha.

Por outro lado, o sucesso de um *brinquedo*, o reconhecimento e a legitimação de seus músicos e *figureiros* acabam propiciando uma boa reputação para seu *mestres* e *brincadores*. Coisa que pode ajudá-los também a obterem mais tratos com as prefeituras, e a terem maior *audiência*, dinheiro e oportunidades¹⁵¹. Este é um outro fator que pode acarretar à saída (temporária ou permanente) de algum *brincador* de um *cavalo-marinho*, pois os *figureiros*, *mestres* e músicos respeitados na região, podem passar a ser assediados, por outros *brinquedos*. Ou mesmo o próprio reconhecimento de alguns pode acarretar divergências com outros que se sintam desprestigiados. Por outro lado as amizades, os laços sociais e de confiança que são estabelecidos na socialidade realizada dentro de um *brinquedo* é algo que também é valorizado, e que se relaciona a ideia de diversão. Como fica claro nesta fala de Nelsinho “A brincadeira é o divertimento da gente, né?! Eu sei que ele me considera, o outro também, a gente faz amizade tudinho dentro da brincadeira, dentro do samba”.

Mariano na fala abaixo lembra o quão bom era o *cavalo-marinho* Mestre Batista, ele me disse que foi a beleza deste *brinquedo* que o fez ter vontade de *brincar*.

Depois que eu vi esse cavalo-marinho daqui brincando, eu me interessei [...] aí chegou a vontade me animei e continuei nesse cavalo-marinho que eu vi que era evoluído mesmo, não fazia vergonha pra dentro dele. Porque a brincadeira mal feita dá vergonha na pessoa, quando a gente sabe que tem jeito de ser melhor. Embora todo mundo não compreenda. [...] Quando tá brincando se errar um compasso pra quem é bem entendido, a gente se envergonha pela outra pessoa. Esse cavalo-marinho daqui ficou muito embaixo pro que ele era, era que nem um circo, quando tem um circo bom, não dá prazer da gente olhar !? Era cheio de gente curioso que brincava mesmo, que chamava atenção para brincadeira, saía com a aquele prazer no sábado com aquele orgulho de vir, eu chegava pra mim que eu tava sendo um grande artista. Eu só não como o povo. Com esse cavalo-marinho fiquei muito conhecido fora, fiquei já com outra audiência diferente.

Não podemos nunca esquecer que a categoria de *brincadeira* não se refere somente ao *cavalo-marinho* e ao *maracatu*, mas também ao *mamulengo*, *caboclinho* (ou *cabocolinho*), *ciranda*, *coco de roda*, entre outros. A pesquisadora Adriana Schneider Alcure (2007) em sua tese de doutorado sobre o *mamulengo* na Zona da Mata Pernambucana sugere um universo compartilhado de *brincadeiras* na região em paralelo à produção de cana-de-açúcar. Uma permeabilidade intensa entre as *brincadeiras* no que diz respeito a uma experiência social em comum.

São cantadores de coco, emboladores, violeiros, cirandeiros, *figureiros* de cavalo-marinho e maracatu, tocadores de rabeca e oito baixos, mamulengueiros, mas também num plano religioso, xangozeiros, juremeiros e umbandistas. Acredito que, para uma análise mais completa do *mamulengo*, seja necessário compreender esse inter-relacionamento entre as

¹⁵¹ Algum *brincador*, *mestre*, músico e/ou *figureiro* pode também passar a ser “cobiçado” por outro *brinquedo* que o acedia para fazer “participações” ou mesmo trocar de *cavalo-marinho*.

brincadeiras e os brincantes que se revela semelhante na combinação de conteúdos, de formas, de elementos artísticos e técnicos, emergindo no sistema social da mata açucareira. A permeabilidade entre as brincadeiras revela um *ethos* e uma visão de mundo compartilhada, através da experiência social dos brincantes (Alcure 2007:108)

Tendo como referência a ideia de rede social a autora fala de dois planos, um mais ligado a questões práticas da organização das *brincadeiras* no que diz respeito as políticas públicas de cultura locais (contratação para festas/ negociação com secretarias de cultura/política). Outro mais ligado aos recursos técnicos e estéticos compartilhados oralmente, e pela observação dos *brinquedos* que se referem aos tipos (*figuras*), *toadas*, *loas*, universo textual de textos fixos e de improvisação, e da própria presença dos mesmos *brincadores* transitando entre os *brinquedos*. Em seu trabalho ela destaca o que chama de relação de permeabilidade entre o *mamulengo* e o *cavalo-marinho* por considerá-las duas manifestações que possuiriam um forte componente teatral.

Apesar de não se ater muito ao tema, a autora sugere algo importante, diz que uma das chaves para o compartilhamento entre os *brinquedos* da Zona da Mata que conotaria um imbricamento entre a dimensão ritual e cosmológica das ações e das representações, seria exatamente a noção de *brincadeira* (Alcure 2007:54).

Nota-se que nesta dissertação meus esforços estão concentrados exatamente em pensar sobre as relações ritual/*brincadeira*, acerca das categorias e dos sentidos que envolvem o *cavalo-marinho* e sobre os elos dos *brinquedos* com o cotidiano e a cosmologia de seus *brincadores*. E que pela própria dinâmica dos meus interlocutores, acabo por ressaltar mais aspectos relacionados às relações entre os *brinquedos* de *cavalo-marinho* e *maracatu* já que são eles os dois nos quais a maioria de meus interlocutores estão de alguma maneira envolvidos.

Aciono novamente a emblemática frase de Lourenço em meu primeiro dia em Chã de Camará: “é você veio procurando uma coisa e já percebeu que isso aqui é muito mais profundo”. Penso que a simples conotação de dicionário de profundo, como algo cujo fundo está distante da superfície, é algo que pode me ajudar a pensar sobre o que seria esta profundidade dos *brinquedos*. Especialmente no caso do *cavalo-marinho* imagino, por exemplo, que ideias superficiais (ou parciais) sobre o *brinquedo* que o fazem enxergá-lo somente como um tipo de reisado em homenagem aos Reis Magos, acabam por ocultar muitos outros componentes do *brinquedo* que quando mirados modificam substancialmente seu significado. Como venho tentado afirmar penso que a socialidade, as relações sociais que conformam um *brinquedo*, são coisas tão fortes que no caso do Cavalo-marinho Mestre

Batista, ainda envolve a “participação” - de seu já falecido *mestre* e criador - no *brinquedo*. Além disso, nota-se que Pai Mário também incorpora outras pessoas que tiveram relação com história do sítio e dos *brinquedos*, como familiares de Mestre Batista, e um antigo morador que tinha uma casa de Jurema que “atendia as necessidades espirituais” dos moradores e *brincadores* do sítio.

Acho que as ligações entre << o que se passa >> com os *brincadores* e com as *figuras* nos *brinquedos* tem muito a ver com o cotidiano (passado e presente) e a cosmologia de seus “fazedores”. A poética simbólica do *brinquedo* em todo o seu potencial de linguagem, de visualidade e emotiva seria então formulada a partir da própria experiência social dos *brincadores*.

Em o “Processo Ritual” Turner demonstrou com base no material etnográfico reunido entre os Ndembu como todos os ritos simbólicos utilizados pelos nativos são forjados na própria experiência vivenciadas por eles, ou seja, como cada elemento simbólico tem base empírica na experiência. Em artigo sobre o autor¹⁵² Maria Laura Viveiro ressalta que para Turner os símbolos são vistos como objetos concretos que exercem ação dentro do ritual, é a ideia de um ritual enquanto um contexto sócio cultural e situacional.

[...] os símbolos exercem sua eficácia plena como articuladores de percepções e de classificações, tornando-se fatores capazes de impelir e organizar a ação e a experiência humanas e de revelar os temas culturais subjacentes. [...] Porém, com a idéia de símbolo, Turner busca também, no cerne da experiência ritual, o laço que liga o sujeito a sua própria experiência que, vivida coletivamente, é sempre também experimentada subjetivamente’

Na *brincadeira* do *cavalo-marinho* é possível visualizar que as *figuras* são reinventadas e interpretadas a partir da experiência e de uma memória comum. As funções sociais ligadas aos trabalhos com a cana, e as histórias das *passagens* estão sempre relacionadas às práticas e vivência dos engenhos, e da vida rural da Zona da Mata Pernambucana. Como, por exemplo, pela presença dos escravos (*Mateus, Bastião, Catirina*), do senhor de engenho (*Capitão*), do capitão do mato (*Bode*), dos diversos trabalhadores manuais dos mundo dos engenhos (*Pisa-pilão, Mané motor*, etc.), da opressão e fiscalização feitas até sobre a própria *brincadeira* pelas autoridades (*Seu Campelo, Selador*), da igreja (seja pela adoração dos santos populares, seja pela próprio a *figura* do *Padre*), da elite e corte (*Galantes e Pastorinhas*), da violência (*Valentão*), da comicidade (*Véia do Bambu; bebo etc.*).

O cavalo-marinho tem a curiosidade de fazer esse manual também com esse povo e

¹⁵² “Luzes e Sombras no dia social: o símbolo ritual em Victor Turner”. Texto ainda não publicado acessado em sala de aula.

mostrar o que existia. Não vê o Mateus ele não é escravo, ele representa o jeito de um escravo, tem aqueles que sai aperreando os Mateus na hora dos arcos, o capitão do campo, ele era do tempo que na escravatura tinha aqueles negros carrasco, o cavalo-marinho botou ele como carrasco também pra infernizar o Mateus. O Mateus é que nem um trabalhador escravo. O cavalo-marinho representa coisa que a escravatura tinha, o cavalo-marinho vai e coloca aquela figura que existiu aquilo, não foi do tempo da gente, mas o cavalo-marinho coloca. Botou o Matuto, vendendo goma, antigamente o matuto vinha de porta em porta na rua, vendendo goma, passava na casa de farinha, tirando goma e saía vendendo [...]. O cavalo-marinho tem um contexto de representar o que tem no território!

Não se deve esquecer que além do fato das *figuras* parecerem ter *fundamento* nos diversos tipos cotidianos locais. Nos *trupés*, *loas* e *toadas* estão presentes também outros elementos típicos da cultura da Zona da Mata como o *baião*, a *ciranda*, e o *coco*. A fala de Zé de Bibi abaixo fala um pouco sobre esta complexidade do *brinquedo*.

[...] o cavalo-marinho tem uma concentração de toda qualidade de capoeira, de dança, de candomblé, de todo sistema de brincadeira tem dentro do cavalo-marinho e a gente representa, né?! Tem a dança, tem capoeira, tem a ciranda, porque na hora do Mororó, do Valentão, tudo ele marca uma ciranda, para fazer um cerco, para pegar o Valentão. O outro faz um cerco para pegar o fiscal. E aquela dança já tá comemorando uma ciranda.

Como se a partir de uma socialidade em comum a *brincadeira* criasse uma narrativa social singular através de suas *figuras*, no desenrolar das *passagens*, e pelo o que é dito nas poesias dos diálogos, *toadas* e *loas*.

Tem tanta figura que eu não sei nem o nome de todas, porquê quando eu comecei a brincar o cavalo-marinho já existia essas propagandas de figuras [...]. Nem todo mundo que brinca o cavalo-marinho que sabe de tudo não. [...] Cavalo-marinho é uma coisa encantada, ele representa muita coisa. Mariano¹⁵³

É válido destacar que a composição das *figuras* além de uma preocupação no que diz respeito as roupas, máscaras, acessórios, *loas*, *toadas*, e *pisadas* e *trupés* próprios, também envolve uma corporalidade específica que parece ter como base a postura de um trabalhador/*brincador* na própria lida diária com cana. Os autores dos textos a seguir falam destas semelhanças entre a corporalidade das *figuras* e dos trabalhadores da cana. Tais análises dão pistas sobre o potencial simbolismo do corpo no *brinquedo* do *cavalo-marinho*.

O eixo corporal do Mateus, e da maioria das figuras, é com os joelhos flexionados, a base bem firme no chão e o tronco curvado para frente. A movimentação da cintura para cima é menor. Os *trupés* todos são localizados na parte de baixo do corpo, com uma movimentação ligeira dos pés e joelhos e passos rítmicos complexos, que sempre acompanham e marcam também os pulsos fortes da música, que é em tempo ternário, com acento nos dois primeiros. Vale observar que esse eixo surge do cotidiano dos

¹⁵³ Entrevista Mariano, julho de 2012.

brincantes, que em sua maioria trabalham no corte da cana, situação esta que molda seus corpos e se reflete nas suas expressões criativas. Essa organização do corpo, durante a brincadeira, acaba propiciando uma notável agilidade nos pés e pernas, uma vez que a base, bem presente, proporciona imensa estabilidade. O centro do corpo, no abdômen, concentra toda a energia e faz com que a parte de baixo e a parte de cima fiquem bem independentes, dando aos brincantes uma grande flexibilidade e disponibilidade física. (Lewinsown 2007:26)

A comparação entre o brincador e o trabalhador se dá no aspecto físico e energético, onde a qualidade de energia empenhada para realizar a dança se assemelha à qualidade das ações realizadas durante o trabalho com a cana de açúcar. Também se dá na semelhança da postura corporal do brincador e do trabalhador. A base baixa, os joelhos flexionados, o agrupamento de energia no centro do corpo, a “mola” do corpo entendido como contra impulso e impulso, a precisão das ações no corte da cana e nos trupés, o corpo aterrado e ao mesmo tempo leve e ágil, o trabalho de vetores de direção que organizam os corpos, e a disponibilidade para a ação, são alguns dos princípios comuns (SILVA, 2002).

Contudo, vale lembrar que as *passagens* tratam de um amplo aspecto da vida cotidiana, e não somente de aspectos ligados a lida com a cana, mais também a diversas outras situações corriqueiras. Como nos lembra Ascelrad (2002) “a vadiação, o namoro, a cachaça, o fumo, a farra, alegria são elementos recorrentes nas toadas da brincadeira” (Ibid.: 31).

Fica claro perceber isso nos dois exemplos citados a seguir, na *toada da cobra* e na *passagem da Véia do Bambu*.

Esta *toada* que é cantada no encerramento da *passagem* do Baile fala de vários temas cotidianos, como a mordida de cobra, algo muito comum nos canaviais contexto como o corte da cana, o catolicismo popular, os curadores locais, e uma anedota de amor.

Toadeiro: Me dê dois vintém de cana, que eu quero amontar na porda
Resposta: Me dê dois vintém de cana, que eu quero amontar na porda
Toadeiro: Quero gritar para São Bento, antes que a cobra me morda
Resposta: Quero gritar para São Bento, antes que a cobra me morda
Toadeiro: Cobra verde não me morda, que aqui não tem curador
Resposta: Cobra verde não me morda, que aqui não tem curador
Toadeiro: Nos braços de uma morena eu morro e não sinto a dor
Resposta: Nos braços de uma morena eu morro e não sinto dor

O cavalo-marinho é todo cheio de graça”, me disse Mariano. Realmente a comicidade do *brinquedo* é algo notável, e ela está sempre presente nas dezenas de *passagens*. Uma *passagem* muito apreciada pelos *brincadores* e pela *audiência* do *brinquedo* por ter um grande apelo cômico é a da *Véia do Bambu*. Por isso, ela é muito comum de ser *colocada* num *brinquedo*.

Mariano me contou que “[...] o lugar mais que eu vi a Véia boa foi nesse cavalo-

marinho, era artista de qualidade era o Batista e o Finado Luis Rosa. Um *colocava* a Véia e o outro o Véio”. Apesar desta *figura* fazer parte de seu “repertório poético”, hoje em dia ele não tem *colocado* esta *passagem* no Cavalo-Marinho Mestre Batista, pois conforme sua avaliação os *figureiros* de que dispõem não teriam todos os recursos necessários para *botar* as *figuras* desta *passagem* com todos os *fundamentos* necessários. Então ele diz: “Pra eu botar uma pessoa pra botar errado, eu não quero. A explicação eu dou, tem que botar uma Véia bem botada, tem que ser escandalosa, mais escandalosa que de para assistir, mas pra botar só bagunça também não presta, tem que botar o ponto certo”. Já que esta é uma *passagem* bem popular¹⁵⁴ e que é bem representativa desta comicidade presente em toda a *brincadeira* irei falar um pouco mais sobre, ela baseada especialmente no Cavalo-Marinho Estrela de Ouro de Condado, que já pude observar algumas vezes, por meio do texto de Souza (2006) e pelas explicações de Mariano.

A entrada da *Véia do bambu* na *brincadeira* é precedida pela a da *Ema* que é um pássaro do sertão e entra na roda fazendo evoluções e perseguindo *brincadores* e a *audiência*. A *Ema* é uma armação feita de madeira, é uma criança quem comanda suas evoluções. A dona da *Ema* é a *Véia do bambu* que chega à roda do *Capitão* procurando seu pássaro. A *Veia do Bambu* é *colocada* por um homem vestido de mulher com roupas coloridas e lenço, usa máscara e uma longa peruca. “Ela tem uma característica marcante que agrada bastante a audiência: sua avidez por sexo [...] Procura seduzir os presentes abanando sua saia sob a prerrogativa de que sente muito calor nas partes íntimas [...] Agarra os homens que pode, tanto os brincadores e os músicos, quanto a plateia, a graça maior é quando a pessoa é pega desprevenida (Souza, 2006: 477).

Em meio a tudo isso acontecem suas *toadas*, *loas*, diálogos e improvisos. “Como a Veia do Bambu é feita por um homem, e ele usa da força física de modo a arrastar outros homens da audiência para o centro da roda, onde faz os improvisos. Um exemplo de improviso é este, feito ao pegar alguém de surpresa: “Ô que calor ! Ô, moço, assopre aqui, vá...(indica embaixo da saia)”. Seu ritmo comanda a execução do *banco*, pois quando cobre alguém com sua saia, o *banco* para de tocar, só recomeçando quando ela indica. Depois de várias sequências do tipo, Mateus conduz a Véia ao episódio dos presentes que são trazidos da Europa por seu marido, o Veio Joaquim (Souza, 2006).

¹⁵⁴ Eu já tive a oportunidade de assistir esta *figura* sendo *colocada* em vários *brinquedos*, mas não no Cavalo-Marinho Mestre Batista.

O Véio Joaquim que chega à festa à sua procura pois sente saudades, durante a brincadeira morre ora de velhice, ora de luxúria, desencadeia ainda outros episódios¹⁵⁵ que envolve as figuras da Morte que chega para matar o Véio, o Padre que é “chamado por Mateus e Bastião para encomendar a alma do morto, mas não consegue por causa do assédio sexual da Velha do Bambu. O Padre termina por invocar o Diabo [...] que vem buscar à alma do morto, mas aproveita para levar a Velha do Bambu e o Padre (Ibid.: 480-481).

Mariano descreve esta passagem desse modo:

Cavalo-marinho tem a versão de procurar botar o Padre, tem a parte que tem do Diabo, tem céu, tem inferno, a tentação. O Padre [...] quando o Mané (Véio Joaquim) morre, ele vem para confessar. Daí quando a Véia atenta o Padre, ele chama o Diabo. Como se fosse uma tentação, na verdade eu acho que já aconteceu na vida com alguém. O padre não aguenta a tentação da véia, e chama o Diabo para levar a véia, ele chama o cão, o cara de fogo [...] O Diabo aparece e até o Padre corre, corre tudinho .. é muita bagunça.

Como podemos perceber esta *passagem* possui a entrada de várias *figuras* na roda e aciona diversos temas cotidianos como a igreja, o *Padre*, a safadeza, a tentação, a *Morte* e o *Diabo*.

No que se refere também a esta *passagem*, acho relevante citar algo dito pelo etnomusicólogo Murphy (2008). Ele revelou que em *passagens* como esta, que se referem a morte, as *toadas* possuem um estilo musical típico da *incelenças*, que são orações cantadas executadas em virtude dos falecimentos, muito comuns no nordeste. Acho que o fato dessas cantigas que são entoadas na região em favor dos mortos ou aos enfermos terminais, buscando diminuir seu sofrimento, e despertar neles o arrependimento por seus pecados, serem cantadas “aos mortos” do *brinquedo*, revelam um pouco mais do rico simbolismo e metáfora presentes no *cavalo-marinho*.

Em certa ocasião Mariano me disse assim: “Não existe o diabo ? O cavalo-marinho colocou o Diabo também!” Esta formulação de Mariano me faz pensar que outro ponto fundamental que se refere a categoria de *brincadeira* no *cavalo-marinho* deve ser o próprio processo de fabricação (criação) das *figuras* do *brinquedo*.

Essa invenção, veio do fundamento do cavalo-marinho, né. Agora, aquele que é mais criativo, que tem mais a facilidade [...] porque a gente não encontra em livro, cavalo-marinho não veio do livro. Veio na história assim primeiro de engenho, trabalhando no engenho, inventado por esse povo de idade, que já foi bem fundado¹⁵⁶.

De acordo com ele as *figuras* do *cavalo-marinho* foram inventadas pelos criadores do *brinquedo*, os antigos moradores dos engenhos. Mas, como ele ressalta em sua fala há espaço para criação de novas *figuras* para “aquele que é mais criativo, que tem mais facilidade”.

¹⁵⁵ Essas *figuras* também são devidamente caracterizadas, tem seus diálogos, *loas*, *toadas* e improvisos.

¹⁵⁶ Mariano, janeiro de 2012.

Assim como falei no terceiro capítulo há um repertório básico de *figuras* e *passagens* comum há vários *brinquedos*. Entretanto, o universo deste “imaginário” disponível varia de *brinquedo* a *brinquedo*, e pode haver ainda outras *figuras* mais inusitadas que foram criadas por algum *brincador* ou *mestre*. Neste sentido parece haver entre os próprios *brincadores* e *mestres* uma relação que pode se estabelecer de maneira mais instrumental com a *brincadeira*, ou de forma mais criativa e poética.

O *cavalo-marinho* de Zé de Bibi é conhecido por ser diferente. Primeiramente por ser o único “cavalo-marinho de bombo”, ou seja, o *banco* de seu *brinquedo* não é formado pelas tradicionais rabeca, baje, pandeiro e ganzá (mineiro). Mas sim pelos ganzá, rabeca e bombo, o que dá um tom mais lento e cadenciado à música. Outra coisa incomum é que seu *brinquedo*, em geral, se encerra com a “roda grande” para “sambar o coco”, como diz. Ou seja, a *brincadeira* é finalizada com um coco de roda para quem quiser *brincar*¹⁵⁷. Mas, o que mais se nota de extraordinário em seu *brinquedo* são as várias *figuras* criadas por ele.

Contudo, quando o perguntei quantas *figuras* um *brinquedo* de *cavalo-marinho* possui ele me disse o seguinte: que tinha escutado no microfone em Recife (no “evento” de final de ano na Casa e Cultura, onde muitos *brinquedos* foram convidados, e Zé de Bibi foi ajudar em um *mamulengo*) que existiam sessenta *figuras* de *cavalo-marinho*, e ele pensou : “que cavalo-marinho da moléstia é esse, porque isso não existe !” Falou ainda que mesmo sendo “*fundador de brinquedo*”, ele havia calculado e cuidado de 36 *figuras*, e que elas estavam em seu Museu. E em seguida afirmou que

Figura de cavalo-marinho é até 36 figuras. Eu não sei os outros né, porque eu criei muitos: o Boca de Mato, Capitão Navalha, Inácio pagão, Perna de Pau, Mororó, Machado, Guarariba, Mané da Guiada, Quebra-Vidro, Quebra-Pedra, Capitão-Boca Mole [...] é tudo história de cavalo-marino¹⁵⁸.

Então em seu repertório de *figuras* além das que estão sempre presentes em qualquer *brinquedo* como por exemplo, o *Mateus*, o *Bastião*, o *Capitão*, os *Bodes*, o *Cavalo*, a *Burra* e o *Boi*, como podemos perceber em sua fala, há várias outras *figuras* criadas por ele. Deste modo, ele até crítica os *brinquedos* que só *botam* as *figuras* mais conhecidas.

O pessoal só fica naquela história de Mororó, Véio Carcundo, Soldado da Gurita, de Liberal [...] só é aquilo. Liberal, Liberal, Liberal e nunca muda, só é aquilo. Toda vez o cabra vai para o cavalo-marinho só tem aquilo. Eu criei uns diferentes e complicados, diz Zé de Bibi.

Apesar de perceber na fala dos *brincadores* e *mestres* com quem conversei que existe

¹⁵⁷ Em outros *cavalos-marinho* também acontece ao final de o *brinquedo* abrir novamente a roda para quem quiser brincar, mas forma-se novamente um *maguio*.

¹⁵⁸ Entrevista Zé de Bibi Julho de 2011.

esta possibilidade de criação de novas *figuras*. E que na prática, apesar do *fundamento* correto de cada *figura*, parece haver sempre espaço, especialmente nas *loas* e diálogos, para o improvisado e a invenção. De fato, Zé de Bibi foi o único com quem tive contato que efetivamente *coloca* várias *figuras* criadas por ele. Penso então que por meio de seu “pensamento” podemos visualizar mais claramente como os elementos (socialidade, cotidiano, cosmologia) dos *brincadores*, estão envoltos neste processo particular de “fabricação” de *figuras*.

Ideia né que veio do juízo né ?! A gente brincando, é que nem a pessoa que esta na escola, quanto mais lê não vai fazendo, alarga o lado dele, né ?! O estudo não é uma coisa só que o professor ensina, ele aprende mais coisa depois. É ensinado no livro do professor, mais também pode pegar outro livro e ter história, que nem a gente tem. É a mesma coisa. Você vai brincando [...] vai chegando na memória uma ideia, que você vai juntando aquela história e dá certo. Aí você vê que dá certo, aí você bota na rua para o povo ver. (Zé de Bibi)¹⁵⁹

Zé de Bibi me contou, por exemplo, um pouco sobre a *figura* do *Capitão de Campo* que em seu *brinquedo* “é uma história de tiro”, de tiroteio de um capitão contra o outro. Como ele diz abaixo a *passagem* é “tirada” da boca do povo, das vivências e relações cotidianas locais.

Isso é falado na boca do povo né, a história do coronel, do boca mole, do capitão ventania, que brigava e era um contra o outro. Uma trinca de gente contra outra. E aí eu criei a história né, fazendeiro contra fazendeiro, entrevo de coronel. [...] Um morador arrendou pro outro, o coronel quer tomar os dois, lá vai aquela coisa toda, aí a gente faz a brincadeira.

De maneira semelhante, a frase de Mariano (sobre o diabo), ilustra como as relações que fazem parte do cotidiano dos *brincadores* acabam também sendo recriadas enquanto *figuras* do *brinquedo*, por exemplo, “tem o verdureiro que vende verduras, tem o bicheiro que passa jogo, e tem o seu fumeiro que vende fumo, isso é tudo do cavalo-marinho”. Assim como, quando ele descreve um pouco sobre a *figura* do *Mané do Baile*, “[...] porque tinha gente mesmo que chegava numa brincadeira, num baile ou seja o que for, chegava um azarento e parava, ia brigar, furar a sanfona ... [...] Daí colocou essa figura com esse propósito de ser carrasco mesmo aperrear, perturbar”.¹⁶⁰

Me parece que este processo de “fabricação” de *figuras* está configurado na própria experiência cotidiana e socialidade dos *brincadores*. E no próprio ato de *brincar*, as relações sociais ali imbricadas são recriadas por eles. Deste modo, os *brincadores* criam uma narrativa social particular.

¹⁵⁹ Entrevista Zé de Bibi, julho de 2011.

¹⁶⁰ Entrevista Mariano, janeiro de 2012.

Suiá Chaves no artigo “Carnaval em Terras de Caboclo: Saber e “Cultura” no Maracatu de Baque Solto” (2011) aprofunda algumas questões acerca das relações entre o *maracatu* e o *cavalo-marinho* que já haviam sido sugeridas por ela em sua dissertação (2008) que tinha como foco o *maracatu rural*. A autora faz uma interessante analogia sobre esta relação a partir do termo local *pareia*. Lembro que é o mesmo utilizado para designar a ligação de *Mateus* e *Bastião* no *cavalo-marinho*. Ou seja, assim como estas *figuras*, os *brinquedos* (*maracatu e cavalo-marinho*) seriam *pareias*, formariam um par em determinados contextos. Penso que o Maracatu Estrela de Ouro e o Cavalo-Marinho Mestre Batista também poderiam ser visto sob esta ótica, assim como muitos outros *brinquedos* da Zona da Mata.

Para fins de realizar suas comparações Suiá (2008) além de se embasar em seu estudo com o *maracatu*, toma uma hipótese levantada por Ascerald (2002), e do material de campo desta autora sobre sua pesquisa com o *cavalo-marinho*.

Ascerald (2002) descreve em seu texto três tipos de narrativas de seus interlocutores que enfatizariam diferentes questões sobre as possíveis origens da *brincadeira* do *cavalo-marinho*. Suiá (2008; 2011) utiliza-se de uma delas, a relação brincadeira/Deus, para aprofundar algumas comparações que tinham sido somente sugeridas por Ascerald.

Ascerald (2002) havia dito que entre seus interlocutores era comum escutar que o *cavalo-marinho* seria uma *brincadeira* abençoada, ao contrário do que seria o *maracatu*, por conta da presença do diabo evocada pelos *caboclos de lança*. Um de seus interlocutores teria lhe dito que na roda do *cavalo-marinho* o diabo só chegaria até a beirada, por conta da rabeça e da baje, já que ao serem tocadas, elas formam uma imagem que invocaria a cruz.

Suiá, aposta então na existência de uma cosmologia comum e oposta, entre os dois *brinquedos* - já que a vinculação do *maracatu* com o diabo estaria estruturalmente oposta à atribuição de Deus para o *cavalo-marinho*. Diz que ao contrário da ideia de proteção para quem *brinca* o *cavalo-marinho*, no *maracatu* os *brincadores* precisariam estar com o corpo fechado, pois estariam mais vulneráveis aos maus sentimentos, e sentimentos como a inveja poderiam provocar um *desmantelo*¹⁶¹ no *brinquedo*.

No meu período de trabalho de campo, diferente de Ascerald (2002), eu não escutei nenhuma narrativa que colocasse o *cavalo-marinho* como tendo sido uma *brincadeira* criada por Deus, e protegida por ele. Mas, mesmo levando em conta este ponto de vista acho que a oposição ao *maracatu* por este motivo, perderia seu apelo, primeiramente, a partir das

¹⁶¹ O *desmantelo* é uma categoria usada na região para designar o descontrole, o erro, o azar, a desagregação, a desafinação.

formulações elaboradas pela própria Suiá (2011), e também por outras questões que formulo adiante.

Ao falar sobre os antigos carnavais, a autora lembra que era comum os enfrentamentos entre dois *maracatus* que se encontravam em meio ao canavial. O *encruzamento* de bandeiras, era então, um ritual que representava um acordo de paz, era desta maneira que um *maracatu* podia passar por dentro do outro, e seguir seu caminho, sem maiores conflitos. Contudo, quando um dos *maracatus* se recusava a encruzar sua bandeira, a guerra estava anunciada. Suiá descreve o *encruzamento* como um momento de grande perigo já que os *maracatus* ficavam em posição de vulnerabilidade por suas bandeiras serem colocadas em risco, visto que o maior desejo desta “guerra” era furar a bandeira rival. Já que uma bandeira furada ou rasgada arruinaria, desmantelaria o grupo. O bandeira é então posta como um elemento síntese de um *maracatu*, e este seria o motivo da bandeira espacialmente ficar protegida no lugar ideal, no miolo do *maracatu*, rodeado pelos guerreiros *caboclos de lança*. O mais interessante é que a fala que Suiá (2011) nos trás de Biu Alexandre, *dono e mestre* do Cavalo-Marinho Estrela de Ouro e do Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro, ambos de Condado. Biu Alexandre diz que a bandeira “passa às vezes de Cristo” e portanto precisaria ser ferozmente protegida. “Essa posição conferida à bandeira dá a ideia de que, em cada Maracatu, Cristo “se esconde” na bandeira” (Ibid.: 96). Ou seja, Cristo também estaria presente na *brincadeira*.

Contudo, Suiá diz que:

O Cavalo-Marinho aparece como uma festa criada por Deus, que celebra, entre outras coisas, o nascimento de Cristo, a alegria, a graça, a beleza. Já o Maracatu, a brincadeira carnavalesca, é considerado uma festa inventada pelo Diabo numa tentativa de pegar Cristo. Lida com o lado maligno da vida, o perigo, a rivalidade declarada, a canalização de maus sentimentos, uma espécie de obstrução religiosa. A sequência temporal em que as festas acontecem, o Cavalo-Marinho no período natalino, até o dia de reis, e o Maracatu durante o Carnaval, sugere um “modelo estrutural” (Lévi-Strauss, 1967) da celebração regional: a brincadeira de Deus e a brincadeira do Diabo. Essa pareia sugere uma cosmologia comum, em que a vinculação do Maracatu com a figura do diabo está estruturalmente oposta à atribuição do Cavalo-Marinho como brincadeira de Deus. (Chaves 2011: 93)

É bem verdade que o *cavalo-marinho* se refere, especialmente, na *passagem* do Baile, ao nascimento de Cristo. E que coisas como alegria e a graça estão sempre presentes no *brinquedo*. Contudo, penso que o que é colocado pela autora entre vírgulas na primeira frase, ou seja, o “entre outras coisas” é o que poderia modificar substancialmente a concepção sobre o *cavalo-marinho*, que viria então de encontro à concepção que é afirmada na frase. Se colocarmos o peso sobre tais “outras coisas” que o *brinquedo* também fala como - o

sarcasmo, as opressões, a violência, perseguição, brigas, estupro, pecado, morte, diabo - o motivo de uma oposição tão marcada perderia sentido. Segundo, como já aponte, não acredito neste modelo “temporal” do *cavalo-marinho* como algo que seja próprio do *brinquedo*. Ou seja, não seria o fato da *brincadeira* também apresentar o tema da Festas para os Santos Reis o condicionador para ela estar hoje em dia relacionada a este período. Ao contrário teria sido este próprio estereótipo que acabou condicionando-a praticamente a este período. Por último, não compartilho de uma visão que reduza os rituais a oposições como o sagrado/profano ou Deus/Diabo.

Por outro lado, considero que a sugestão de Chaves (2011) de uma cosmologia comum para os *pareias* (*maracatu* e *cavalo-marinho*), mas deixando de lado a ideia de uma oposição tão forte, é algo interessante que tentarei explorar. Também considero super pertinente seu material de campo e outros pontos levantados acerca da cosmologia que envolve o *maracatu*, coisas que interessam à discussão que aqui realizo.

Como relatei acima, *brincar* de *caboclo* nos carnavais antigos era algo sujeito a muita violência, especialmente, quando dois *maracatus* se encontravam nos seus percursos em meio aos canaviais. O *calço* era então além de uma maneira de preparar o *caboclo* espiritualmente, uma “tentativa” de protegê-lo dos possíveis enfrentamentos físicos. Com base em testemunho de Biu Alexandre, Chaves (2011) explica que antigamente alguns *caboclos* faziam seus *calços* para o *Diabo*, como um contrato que os protegiam da morte nas brigas dos *maracatus*.

A pesquisadora francesa Laure Garrabé fez o campo de seu doutorado entre os anos de 2005 e 2008 com alguns *maracatus* na Zona da Mata de Pernambuco, e especialmente, com os *brincadores* do Estrela de Ouro. Garrabé (2010) tem uma interessante formulação de que no *maracatu* a visibilidade na esfera pública é marcada sob o domínio dos Orixás, da Umbanda, nas cores dos vestidos das baianas, nos colares das baianas e da corte, em determinados motivos bordados nas roupas, na cor e simbolismos dos vestidos da *calunga* e da *dama-do-paço*. Enquanto o domínio privado seria seriamente focado na Jurema/Catimbó, a partir de um conjunto de práticas que não manifestas de maneira visível na *brincadeira*. O âmbito privado trata-se de coisas como banho de cheiros, fumo, ingestão de bebidas alcoólicas junto com a jurema, o ritual de fechamento de corpo, exigências sexuais e alimentares, ou objetos “calçados” que acompanham os *brincadores*.

A autora fala dos ritos de *calços* individuais e coletivos pelos quais passam alguns dos *brincadores* do *maracatu* para se protegerem e enfrentarem “a guerra do carnaval”. Visto que o carnaval é o mundo da rua, coisas como o caos, a violência, o mau olhado, e a inveja podem invadir os corpos dos *brincadores*, se estes não estiverem devidamente preparados. Como ela

ressalta, o Maracatu Estrela de Ouro é um *brinquedo* cobiçado, tem muito brilho e nome respeitado, e por isso pode atrair inveja. Este sentimento, especialmente, quando aliado à atuação (“trabalhos espirituais) de *mestres* e/ou *brincadores* de outros *maracatus*, poderia fazer com que ocorresse algo de errado que atrapalhasse o *maracatu* em sua apresentação.

O *calço* individual trata-se principalmente do ritual de fechamento do corpo que visa especialmente seus pontos de aberturas e articulações. O *calço* coletivo pode envolver rituais de proteção para o grupo como por exemplo consultas com as entidades da Umbanda e Jurema e o sacrifício de animais.

O *calço* individual envolve também o resguardo sexual que deve ser praticado nos dias que antecede o carnaval, como esta fala de Zé Duda deixa claro.

[...] tem muita gente que tem preconceito diz que não existe religião, existe sim. O povo chama eu de mestre de maracatu, mas eu não sou mestre, o mestre que eu conheço é aquele ali [apontando para o céu], é quem manda em mim. Agora o que ele mandar eu fazer eu faço. Agora se eu quero brincar tranquilo [...] eu tenho a mulher aqui ... a gente dorme na cama toda noite, chega no carnaval e é dois valetes na cama, oito dias. Pode pintar na minha frente do jeito que pintar, mestre bom não, eu to fechado. Mas, se eu dormir com a mulher, desalterar, qualquer criança me domina no carnaval ... no pé da parede da mensagem. Eu vou cantar, ao invés de falar no seu nome, eu erro e falo outro nome¹⁶².

Os infortúnios podem afetar a própria pessoa que não cumpriu o resguardo, como outra pessoa do *maracatu* que esteja mais vulnerável. O mau olhado e a inveja - que pode causar um *maracatu* por sua beleza e atração – são “sentimentos” que podem acionar malefícios aos *brincadores*.

É muito difícil um maracatu ir para frente sem ter uma ajuda de um terreiro. Inveja, as vezes, tem gente que tem um maracatu que sabe que o outro tem mais dinheiro para investir, e quando sai mais bonito, aí quer colocar para trás, quer fazer coisa para o maracatu não se sair bem. Mesmo quando não tem um terreiro envolvido, vai na casa de um pai de santo, essas coisas. Edilson¹⁶³

Por outro lado, penso ser significativo, que o preparo para o carnaval que envolve também a proteção contra o mau olhado que pode causar diversos tipos de dificuldades para o *mestre* e seus *caboclos* durante o carnaval, pode ser realizado não somente por meio de rituais que envolve a Jurema. No caso do *mestre* do Maracatu Estrela de Ouro, Zé Duda, ele o faz por meio de um evangélico que é seu amigo e vizinho.

Então tem uma religião tanto o mestre quanto a caboclaria. Agora o pessoal exagera um faz de mais a coisa, porque lá na chã mesmo tem aquele centro de Mario. Tá lá, mas ele não é homem para dizer esses anos que tá ali, dizer que eu cheguei, entrei naquele centro

¹⁶² Entrevista Zé Duda, abril de 2012.

¹⁶³ Entrevista Zé Duda, abril de 2012.

dele e disse, Mário estou precisando de uma ajuda para o carnaval não, eu não preciso. [...] Porque eu peço aquele ali [apontando para uma casa vizinha], eu peço a um crente. Eu tenho um crente, pretinho, da minha cor assim, o que eu quero falo com ele. Convido ele, ele vem para aqui. Vai para casa quando ? Amanhã ! Não, eu preciso de você dois ou três dias por aqui ! Seu Zé eu to precisando disso e isso, eu quero ir para tal canto e eu to encontrando uma trava no caminho, e a gente começa a conversar ..e vai ficando tranquilo . Todo mundo pensa que eu faço parte dali (centro espírita), mas não. Agora com o crente eu tenho papo com ele, as vezes eu também vou para igreja.

A relação de Zé Duda no que diz respeito a sua proteção para o carnaval, que é feita especialmente por meio das orações de seu amigo evangélico nos faz pensar que o lado cosmológico do *brinquedo* pode envolver muitos elementos, e não somente os imbricamentos com a Umbanda ou a Jurema. Zé Duda também obedece outras prescrições que são feitas aos *brincadores* do *maracatu*, como o resguardo sexual, e o ato de não aceitar “bebida da mão de ninguém” durante o período do carnaval. O primeiro é visto como uma maneira de manter o corpo fechado para algumas mazelas e doenças que poderiam afetar os *brincadores*, e o segundo porque a bebida poderia funcionar como uma espécie de “condutora” para algum tipo de carga negativa.

Todo este preparo, se justifica, especialmente em relação ao *mestre* do *maracatu*, pois este pode ser um forte alvo de inveja por parte de um outro *maracatu*. E como Zé Duda me contou, o mau olhado ou mesmo “algum tipo de trabalho negativo”, poderia fazer com que ele se confundisse ao improvisar as suas *marchas* do *maracatu*, ou até mesmo com que ele “perdesse sua voz”.

Luiz Caboclo me disse que por ele ser o *Mestre Caboclo*, quem conduz toda a *nação* do *maracatu*, ele também possui uma carga muito pesada. E com isso precisa se preparar para se proteger de alguma energia negativa. O *Mestre Caboclo* costuma ser *calçado* por meio das entidades de Caboclos da Mata, como o Pena Branca.

Chaves (2011) relaciona a noção de respeito¹⁶⁴ ao *brinquedo* com as “tentativas” de manter o corpo fechado, e com isso não sujeitar o grupo ao perigo, ao azar ou ao dismantelo. Considero que ela formula então tese super condizente a este respeito.

A interdição do contato sexual é a principal forma de respeito, tendo um caráter inquestionável entre os maracatuzeiros. O corpo carnavalesco do Maracatu parece manter a sua força, entre outros segredos, através do controle dos fluidos vitais. A importância dos fluidos vitais, no universo do Maracatu, se mostra também na proibição da presença das mulheres, como elemento perturbador, não só pela interdição sexual, mas por conta da menstruação, já que o sangue, quando não é ritualmente oferecido às entidades, deixa o “corpo aberto”. A proximidade com a morte também estabelece um vínculo de sangue: “dar o sangue ao demônio como os caboclos antigos faziam” é visto como um compromisso que transcende o plano da vida, numa aliança de sangue e fluido vital com

¹⁶⁴ Respeito é algo que os *brincadores* sempre dizer ter para com a *brincadeira*.

o “porteiro do inferno”. O caboclo assume, no pacto, uma liberdade (poder) para matar em vida e um aprisionamento infernal na morte. Diante da possibilidade da morte, o caboclo reúne todas as forças e os fluidos vitais para lutar. Tanto o oferecimento do sangue quanto a retenção do sêmen garantem a concentração da sua força (Chaves 2011:77).

O *calço* pode muitas vezes envolver preparos feitos pelo Pai de Santo que seja envolvido com o terreiro e/ou pelos próprios *brincadores*, banhos de descarrego, defumação e perfumes nos itens da arrumação dos caboclos. A preparação do cravo que os *caboclos* carregam, e os itens do *mestre* que orientam a movimentação do *maracatu* (o apito e a bengala) Estão envoltas em uma atmosfera misteriosa. O segredo da preparação destes itens é a chave para que o “poder” de proteção que eles almejam seja bem sucedido.

O segredo parece ser uma fórmula mágica, coletiva ou individual, que tanto pode ser falada como tocada. Se o segredo for revelado, o Maracatu desmantela. Se alguém toca no segredo (o apito do mestre ou o cravo do caboclo), também desmantela. Mesmo que o segredo tenha sido bem guardado, se alguém desrespeitar, desmantela. O segredo do Maracatu também é sua força (Suiá 2011:109).

No caso do Maracatu Estrela de Ouro alguns *caboclos* costumam solicitar a Pai Mário que ele coloque gotas de lavanda e fumaça de cachimbo em suas golas. Depois disso, cada um leva suas vestes para casa, sob as quais realizam algum ritual particular que deverá ser mantido em segredo.

Em 2012 acompanhei a saída do Maracatu Estrela de Ouro no domingo de carnaval realizada no terreiro do sítio Chã de Camará. Ainda no terreiro, Zé Duda cantou suas primeiras marchas e foram feitas as primeiras manobras do *brinquedo* no carnaval. Como relatei na introdução, saí de *baiana* com o *maracatu* e acompanhei os *caboclos* e *baianas* nas viagens de ônibus para as cidades vizinhas e para a capital onde *brincamos*. A chegada do *maracatu* geralmente se dá na madrugada de terça para quarta-feira de cinzas e sucede de maneira semelhante a saída. Todavia ao invés da expectativa para o início do carnaval, possui um tom de despedida. Chaves (2008) que acompanhou de maneira intensa, os ciclos do carnaval no Maracatu Leão de Ouro em 2004 e no Maracatu Estrela de Ouro no ano de 2006 descreve em sua dissertação que esses três dias de convivência “são atravessados por diversas situações de conflito, rivalidade, tensão, amizade, solidariedade, diversão, êxtase, cansaço, e cada vez mais, a exigência de ‘profissionalismo’ ” (Ibid.: 14) .

Garrabé (2010) explica que o *calço* coletivo do *brinquedo* nestes dias de carnaval se inicia com um despacho numa encruzilhada, quando também são feitas as pulverizações com o tabaco e a jurema. Para abrir e fechar o carnaval tem de se atravessar o terreiro, ou seja, o *maracatu* cruza o terreiro na saída do *brinquedo* no domingo de carnaval, e descruza na

chegada na quarta-feira. Em entrevista para Suiá, Luiz Caboclo explica que:

“Tem que desencruzar o terreiro, a gente deixemo encruzado quando chegamos. Domingo encruzamos o terreiro e quando chegar tem que desencruzar. Chegou pra sua sede tem que desencruzar pra conduzir tudo de bom pro próximo ano. Se não, fica um terreiro enguiçado. Dá trabalho pela frente. Fomo em paz voltamos em paz voltamos em paz.” (Luiz) Seu Luiz, mestre de caboclo do Estrela, explica que, na chegada, o Maracatu cruza o terreiro e na entrega, é necessário desencruzar para o ano seguir bem, para não haver nenhum obstáculo espiritual para o terreiro e nem para o ano que começa (Suiá 2008:64).

Garrabé (2010) conta que uma semana antes do carnaval Pai Mário costuma “puxar” (jogar) os búzios num ritual de adivinhação, onde os Orixás indicam o que eles necessitam em troca da proteção do espiritual do coletivo, de modo que tudo saia bem nos desfiles. É nessa ocasião que se define quais os alimentos serão oferecidos e quais e quantos animais serão sacrificados.

Em geral é por meio dos búzios também que se define a cor de vestido da *Dama-do-Paço* e da boneca (*Calunga*), estas cores são oferecidas a algum Orixá. A *Calunga* também costuma ser *calçada* por Pai Mário. Apesar da *Calunga* ter sido uma das incorporações que o Maracatu Rural fez na década de 30, quando teve se adaptar às regras da Federação Carnavalesca de Pernambuco de modo a poder se apresentar no carnaval oficial, seu significado foi resinificado, assim como no Maracatu de Baque Virado, possui hoje um importante papel.

Em sua honra são cantadas as primeiras toadas e loas – louvações em forma de versos improvisados. Presente em todos os maracatus, essa boneca-fetichê passa por um ritual de iniciação, no qual é batizada com rezas e defumadores e adornada com esmero. Venerada como símbolo religioso, acredita-se que a *Calunga* encarna em seus axés a energia de espíritos ancestrais, garantindo proteção a todos os integrantes do grupo. Seguindo a tradição dos cortejos de nações africanas, a boneca é vestida como a baiana de sua guarda, uma importante personagem do maracatu conhecida como *dama-do-paço* (D’Amado 2006).

Assim como a *Dama-do-Paço*, quem cuida e prepara a *Calunga*.

A *Dama do Paço* é muitas vezes uma mulher “pura” e iniciada na Umbanda, é responsável pelos cuidados da *Calunga* e só ela tem acesso a boneca, até os períodos de apresentação. Também conhecida como *Dama de Boneca* ela é responsável por carregar a defesa do Maracatu, por livrá-lo das malquerenças e maus olhos. Nos meses prévios, inicia-se um trabalho de preparação, onde são oferecidos trabalhos aos espíritos e a *Calunga* recebe todas as energias, passando a ser o elemento central da simbologia ritualística do Maracatu, uma espécie de totem que vai as ruas e conduz a hierofania da “brincadeira” (Feitosa; Telles 2011).

Os *caboclos* que demonstram interesse também realizam consultas individuais com Pai Mário. É interessante notar que muitos dos processos de *calços*, feitos por Pai Mário, ele encontra-se incorporado por Mestre Batista. Ou seja, o antigo *mestre* e criador do *brinquedo* participaria ativamente no processo de proteção de alguns de seus *brincadores* e do *maracatu*.

Garrabé (2010) teve a oportunidade de acompanhar o processo de *calço* realizado no centro de Pai Mário, no qual ele incorporou Mestre Batista, e realizou o *calço* de alguns dos *brincadores*. Em seu texto ela descreve todo o ritual que naquele ano envolveu coisas como defumação, entoação de pontos de Umbanda/jurema, incorporações, distribuição da jurema (bebida), oferecimento de velas para entidades, e sacrifício de animais. A seguir um trecho onde a autora descreve um momento específico do *calço* coletivo.

Depois de vinte e quatro horas, o ebó é derramado para Exús sempre na mesma encruzilhada, formada em Chã de Camará, por duas estadas não pavimentadas que se cruzam no canal . [...] Para Luiz Caboclo (47anos), Mestre Caboclo, quatro galinhas foram sacrificadas. Ele tem uma carga muito forte e pesada, ele necessita de algum bem para manter todos os seus caboclos durante o carnaval. Quatro Exus e uma Pombagira recebidos. Cinco outros caboclos que são *calçados* por Pai Mario. Duas galinhas para Leo (27 anos), uma para Bambam (18 anos), uma para Edivaldo (15 anos), uma para Evandro , e um outro para Zé Lourenço, o diretor do grupo que é brincante. Sobre os assentamentos dos Exus e Pombagiras foi despejado cachaça, dendê, mel, e sangue das galinhas, mistura semelhante a que se toma para se “fazer” filho de santo. Por cima é colocado uma farinha de milho cozida no vapor, chamado de fubá. O assentamento de Exu é uma tigela de madeira em que repousa uma pedrinha de um rio. Às vezes, são colocadas lá mensagens em tiras de papel, com trabalhos em curso para outras pessoas. No mesmo terreno estão fixados as três velas de cera, pretas ou vermelhas, com duração de sete dias. [...] Vinte e quatro horas antes do carnaval, vinte e quatro horas após o sacrifício de galinhas, teve lugar o *Calço* coletivo propriamente dito, de alguns caboclos-de-lança sobre o Centro Nossa Senhora da Conceição¹⁶⁵. (Garrabé 2010: 689)

A *brincadeira do cavalo-marinho*, ao contrário do *maracatu*, não envolve diversos rituais que cercam os *calços* individuais e coletivos. Contudo, isso não quer dizer que não haja algum tipo de preparação e proteção do *brinquedo* e dos *brincadores*. Pois, de maneira semelhante, a inveja e o mau olhado, ou até mesmo um tipo de “trabalho negativo” feito por algum invejoso, pode acometer o *brinquedo*, algum *figureiro*, e principalmente seu *mestre*. O que poderia acarretar diversos tipos de problemas para com o *brinquedo*, como fazer com que o *mestre* se esqueça de uma *toada* ou *loa*, ou ainda com que o *figureiro* se “atrapalhe no terreiro”. Ou mesmo, situações que provoquem problemas corriqueiros, como uma história que Mariano me contou, na qual apesar de todo o cuidado com a preparação das “indumentárias” das *figuras*, as caixas nas quais elas estavam, acabaram ficando fora do ônibus, e quando o *cavalo-marinho* chegou ao local onde ia haver o *samba*, eles tiveram que se apresentar “a paisana”. Este fato teria sido provocado por algum tipo de “trabalho” que pode ter sido feito contra o *brinquedo*.

Mariano me disse que Mestre Batista também fazia preparações espirituais que envolviam a proteção do *cavalo-marinho*.

Olha, o maracatu ela coloca essa parte da Umbanda dentro dela, eu não sei se veio do

¹⁶⁵ Tradução livre minha.

começo da brincadeira com isso, com essa parte espírita. O cavalo-marinho não existe isso, agora tem criatividade de gente que pode jogar coisa errada ali.. que atrapalha um mestre, atrapalha um galante, atrapalha um figureiro. Não andar de bobeira, eu não saio para procurar centro espírito para me defender. Quando eu brincava com Batista, ele fazia essas partes. Ele não mostrava a gente, mas a gente conhecia. [...] Porque o cavalo-marinho, qualquer brincadeira, tem gente que tem mágoa de um mestre com outro, manda as coisas dele lá pra dentro do terreiro, atrapalha a pessoa, e se perde no assunto.

Nesta época de Batista, Mariano me contou que chegou a frequentar a “casa espírita” que era “liderada” por Barreto (nas casas de Xangô e Catimbó) no sítio Chã de Camará. Hoje, apesar de dizer que já fez uma espécie de limpeza no “Centro de Pai Mário”, ele afirma não frequentá-lo. Nos últimos anos Mariano andou frequentando uma igreja evangélica, mas acabou se afastando por conta de críticas de alguns fiéis que não concordavam com seu envolvimento no *brinquedo do cavalo-marinho*. “Falavam que o *brinquedo* não é coisa de Deus”, ele me disse. Mariano me falou que para evitar conflitos, só voltará para a igreja, quando deixar de ser o *mestre do brinquedo*. De todo modo, ele me sugeriu que também realiza uma espécie de proteção do seu *cavalo-marinho*, a partir de algo semelhante, ao tipo de “preparo” feito por Zé Duda no *maracatu*.

Eu confio em Deus primeiramente, vou logo por atenção em Jesus Cristo para defender eu e o grupo. O cavalo-marinho faz parte de evangélico não, e nem faz parte para essa sala de espírito não, mas pessoa se previne. [...]Dá uma limpeza na roda do cavalo-marinho para não chegar aborrecimento, para sair firme e voltar. Porque quando a gente vai brincar nesses lugares, tem uns mestres que trabalham com esses assuntos, esquentam o tempo deles...ai cada qual faz sua defesa. Quando vai dançar grupo de cavalo-marinho tem gente que quer ser melhor do que outro, é naquele que você tem que ter cuidado. Pode acontecer ter um acidente com uma figura daquelas, o mestre se esquecer de alguma coisa.

Mariano me contou também sobre uma *figura de cavalo-marinho* que considero bem interessante por fazer referência a uma entidade vinda da mitologia tupi-guarani. Segundo os moradores locais, esta entidade habita as matas da região, e é conhecida por Caipora. Mas, na Zona da Mata Pernambucana é chamada também por Cumadre Florzinha.

O Caipora é uma figura que tem na mata aí dentro do mato. Ela no mato é invisível, ela pega e a pessoa se perde no mato. Se chama Cumadre Florzinha. Quem quer chama Caipora e quem quer chama Cumadre Florzinha. Quando ela tem raiva de um, ela dá uma pisa na pessoa. Ela prende qualquer uma pessoa num lugar desses. Você tem que respeitar ela. O cavalo-marinho sempre botou a Caipora.

Mariano disse que ele próprio já se perdeu na mata, e se encheu “todinho de carrapinho e espinho” por conta das “estripulias” da Caipora. Me relatou que apesar de conhecer muito bem o caminho por dentro da cana, se perdeu ao retornar de uma *brincadeira de cavalo-marinho*.

Eu vinha de uma brincadeira para casa, tinha um córrego, cana e mais cana, mais tinha

uma trilha que chegava em casa, e eu cheguei em casa nada! Tive que voltar e fui sair do outro lado. Fiquei todo cheio de espinho, perdido sem tá bêbado, sem tá nada. Mas, foi bom para mode eu aprender. Mas, eu não tinha mexido com ela, mas é que ela gosta de fazer graça para a pessoa.

Mariano falou, ainda, que por isso é bom pedir licença para passar na mata. Pois, a Cumadre Florzinha é mesmo conhecida por desorientar as pessoas com seus assobios. Isso acontece, especialmente, com os caçadores, fazendo com que eles se percam na mata¹⁶⁶. “A gente não vê ela. Mas, eu gosto dela porque é inteligente. Ela é uma menina pequena”. Mariano diz gostar dela, porque ela é brincalhona, e faz coisas engraçadas como tranças nas caudas dos cavalos. E apesar de não enxergá-la, ele conta que as vezes é capaz de escutar o seu assobio, do terreiro de sua casa. Quanto a relação existente entre esta entidade da mata e a *figura do brinquedo*, ele me disse assim: “o cavalo-marinho botou essa figura Caipora pra pessoa entender, viu ?! Que de tudo há no mundo !”.

No *cavalo-marinho* a relação mais óbvia com a Umbanda e a Jurema é a da conhecida *figura do Caboclo de Urubá* (ou Orubá) que é um entidade espiritual presente nos rituais da Umbanda/Jurema praticados na região. Inclusive algumas das *toadas da figura no brinquedo* são pontos de Umbanda e cantos de Jurema.

A *passagem do Caboclo de Urubá* é envolta num tom de respeito e mistério. Nem as pessoas da *audiência*, nem outras *figuras* ou *brincadores* “pertubam” a *figura do Caboclo de Urubá*, como é comum acontecer com outras *figuras* durante a *brincadeira*. Como Oliveira (2006b) diz é como se sua aparição estabelecesse na roda “uma atmosfera de respeito e devoção às entidades naturais da mata e seus espíritos”(Ibid.: 268). As *toadas e loas* entoadas pela *figura* poderiam ser vistas como a evocação de proteção para o que acontece no *brinquedo*. Estando numa espécie de transe o *Caboclo de Urubá* dança sobre uma garrafa de vidro quebrada no chão onde esfrega várias partes do corpo sem que se corte. A *figura* também pode cair no chão como se estivesse numa espécie de transe.

É válido dizer que é comum a *figura do Caboclo de Urubá* possuir um “visual indígena” com itens como cocar e braceletes de penas. Além do *cavalo-marinho*, ela também está presente nas *brincadeiras* do *maracatu* e *mamulengo*. Contudo, no *maracatu* costuma ser identificado como *Caboclo de Pena* ou *Arreimar*. Alcure (2007) em seu estudo sobre o *mamulengo* diz que as *loas* do *Caboclo de Urubá* no *brinquedo* são cantos de Toré, de Jurema ou pontos de Umbanda e Xangô que os *mamulengueiros* aprendem ao frequentar tais espaços de culto. Ela disponibiliza duas *toadas* que são cantadas para a *figura no mamulengo*.

¹⁶⁶ Dizem que deste modo a Cumadre Florzina estaria protegendo a caça.

Hei! Hei! Hei! Hei! Ah! Hei! Hei! Hei! Olê olá / eu vi passar Caboclo de Arubá / eu vi passar Caboclo de Arubá / Caboclo é filho de Eva / Caboclo é filho de Adão / Caboclo é filho de Eva / Caboclo é filho de Adão / oi Caboclo tem parte / com a Virgem da Conceição / Hei! Hei! Hei! Hei! Ah! / eu vi passar Caboclo de Arubá / eu vi passar Caboclo de Arubá”. [...]

Assubi num pé de pau / na costa de um papagaio / assubi num pé de pau / na costa de um papagaio / Ô, me segura, madrinha / senão na jurema eu caio / quem quiser que o trem assuba / boteareia no trio / quem quiser que o trem assuba / bote na areia no trio / oi, arroxa preto velho / quero ver pisar macio. (Alcure 2007: 159)

A primeira é, inclusive, muito semelhante a uma das *toadas* do Caboclo de Urubá no *cavalo-marinho*.

Banco: Olé, olé
Olé, olé, olá
Eu vi passar
[Os] Caboclo de Urubá
Eu vi passar
Caboclo de Urubá

Alcure (2007) cita ainda conversa com Antonio Prifino que é conhecido por ter um terreiro de xangô bem frequentado em Glória de Goitá. Ele ressaltou a autora que seu Terreiro de Umbanda Nossa Senhora do Carmo é de Umbanda e Candomblé. E que o *Caboclo de Urubá* tido por ele como grande curador, é como uma entidade proveniente de uma falange específica na linhagem dos *caboclos*, onde também se encontra outros encantados como o *Sete-Flechas*, o *Indio Flecheiro* e o *Pena Branca*, por exemplo.

Souza (2006) descreve em seu texto toda a preparação da *figura* do *Caboclo de Urubá* durante sua *passagem*. Ele destaca o momento em que o *brincador* que está *botando* a *figura*, tira seu calçado e a parte superior da vestimenta, e em seguida *Mateus* e *Bastião* pegam garrafas de vidro e quebram no centro da roda. É quando o *banco* entoa uma espécie de “toada de proteção” para que o *Caboclo de Urubá* se prepare para o contato com os vidros estilhaçados, e não se corte. Desta maneira, a *figura* pisa, coloca seu rosto e ventre, sobre o vidro, sem se ferir. Souza (2006) dispõe em seu texto várias das *toadas* da *figura*. As duas abaixo são *toadas* que ele chama de proteção e de agradecimento do *Caboclo de Urubá*.

Toada de proteção do Caboclo d’Arubá.

Puxador: Estrela amazona, fulo Mangerona.
Banco: Estrela amazona, fulo Mangerona.
Puxador Chuva Chovia, trovão trovejava.
Banco: Chuva chovia, trovão trovejava.
Puxador: No alto da serra as estrelas encruzava.
Banco: No alto da serra as estrelas encruzava.

Nos are armei meu balanço.
Nos are eu me abalançava.
Nos are armei meu balanço.
Nos are eu me abalançava.
Puxador: Arreia Cabôco, pra me ajudar.
Banco: Arreia Cabôco, pra me ajudar
Puxador: Cabôco da mata, nagô, juremá.
Banco: Caboco da mata, nagô, juremá. [...] (Souza 2006:468)

Toada de agradecimento do Caboclo d' Arubá.

C.d' Arubá: Malunguinho é rei da mata.
Rei da mata é malunguinho.
Bando: Malunguinho é rei da mata.
Rei da mata é malunguinho.
C. d' Arubá: Com minha flecha na mão
Atirando nos passarinho, reiá.
Banco: Reiá, reiá, reia Cabôco, reiá.
Reia Cabôco, reiá.
Reia Cabôco, reiá.
C. d' Aubá: Buriti é pau da mata.
Pau da mata é buriti.
Banco Buriti é pau da mata.
Pau da mata é buriti.
C.d' Arubá: Com minha flecha na mão
Atirando nos bem-te-vi, reiá.
Banco: Reiá, reiá, reia Cabôco, reiá. (Ibid.: 469)

Já pude assistir por algumas vezes o *Caboclo de Urubá* sendo *colocado* pelo *mestre* Biu Alexandre neste Cavalo-Marinho Estrela de Ouro, pesquisado por Souza (2006). E também pelo *mestre* Inácio Lucindo no Cavalo-Marinho Boi do Oriente.

Zé de Bibi coloca outras *figuras* que tem semelhanças com o *Caboclo de Ubugá* e também apresentam ligações com a *Jurema* e *Umbanda*. Sobre a *figura* do *Caboclo de Pena*, por exemplo, ele diz:

[...] É porque as toadas do caboclo de pena ela pertence todinha as toadas de candomblé. Oh porque quando a gente vai botar o caboclo diz assim: caboclo da jurema, onde é o juremá, caboclo da jurema, onde é o juremá, eu sou caboclo, eu sou flexeiro, eu sou Reiá ? (45:40) . Isso aí já é o que posição de candomblé, música de candomblé, aí lá vai. Cada passagem do caboclo de pena, faz uma toada deferente, entendeu ? [...]. Queria, ques que mundo, ques que mundo, ques que vá, com as minhas sete flechas tumba aqui, tumba acolá. E você vê são sete flechas e sete tacadas . E tudo aí já é marchando e tirando de dentro do candomblé. Toda personagem africana pertence a candomblé.

Ele também bota outras *figuras* que realizam “feitos extraordinários” como no caso do *Caboclo de Urubá* , quando este anda ou se esfrega sobre os vidros pontiagudos. No caso de *Zé de Bibi* ele tem uma *figura* semelhante que se chama *Quebra-vidro*. Ele também *coloca* outra *figura* que é o *Quebra-pedra* que é capaz de suportar um enorme peso.

As pedras colocam encima do estomago e bate com a marreta, marreta grande de cinco quilos, duas três tacadas, quatro tacadas. (Minha pergunta, mais aí o senhor fica concentrado, como é que é ?) Exatamente né ?! Olha se este trabalho, se estas coisas não tiver uma concentração, o cabra se machuca até ?? Tem que está preparado, como tudo na vida, no cavalo-marinho, no maracatu, em tudo, o cabra não entra de boca aberta que o mosquito, corre dentro !

Zé de Bibi, apesar de me dizer que tais *figuras* demandam mesmo preparação e concentração, não me revelou muito sobre quais tipos de preparos são necessários para se *colocar* estas *figuras*. Porem, é certo que elas envolvem uma atmosfera de respeito por parte dos *brincadores* e da *audiência*, como pude constatar quando o assisti *botar* a *figura* do *Caboclo de Pena*. E também ao conversar com outras pessoas que já assistiram seu *brinquedo*, uma *mamulengueira* me disse que antes de Zé de Bibi *colocar* as *figuras* acima (*Quebra-vidro* e *Quebra-Pedra*), ele sai da *roda*, se isola, e quando retorna “parece estar possuído”.

Contudo, considero relevante ressaltar que nem todos os *brinquedos colocam figuras* como essas. Como já pude observar, penso que é a ligação da *figura* com a Umbanda/Jurema, e logo a relação do *mestre* com tais religiões, que o faz *coloca-lá* ou não.

Algo que considero bem interessante é que *passagens* como esta na *brincadeira*, exatamente por evocarem entidades espirituais por meio de suas *toadas* e toda “atmosfera” que propicia em seu entorno, parecem possibilitarem que um espírito realmente “baixe” na *roda*, em algum *brincador*, ou mesmo em alguma pessoa da *audiência* que esteja com “o corpo aberto”. Como no diálogo abaixo entre eu e Zé de Bibi.

Zé de Bibi: Eu fui brincar em Piracicirica cantando toada de caboclo, manifestou a mulher correndo de carrossel de balanço.

Raquel: como assim ?

Sei lá.

Raquel: Me explica de novo esta história ?

Zé de Bibi: Ela concentrou-se nas toadas, tá vendo você. Lá vem o cara lá, desceu do carrossel pra eu dá uns passos nela para ela se acalmar. É como se fosse um espírito, para o encosto sair. [...] Ela emocionou-se com aquela toada, porque ela era espírita, quando eu cantei a toada cá embaixo ela manifestou lá em riba. Entendeu como é ? Não sei como é que a mulher não caiu de lá. Porque isso aí é muita coisa que tem, é muita concentração dentro do cavalo-marinho. E se o cabra for médium irradia ele logo, porque tem gente que tem esses problemas de espíritos né, é espírita. Então naquelas toadas se irradia.

Raquel: Já aconteceu outra vez ?

Aí em Lagoa de Itagena, estava uma mulher observando o cavalo-marinho mais o marido, e na hora do caboclo, ela manifestou.

Pela descrição abaixo feita pela pesquisadora Adriana Alcure (2007) sobre o que o *mestre mamulengueiro* Zé Lopes lhe contou, percebemos que no caso do *mamulengo* também pode ocorrer algo semelhante. Zé Lopes fala a pesquisadora sobre o que pode passar com o

próprio *mestre* ao *botar* determinada *figura* que se encontre relacionada a Jurema.

Quando Zé Lopes esteve no Rio de Janeiro colocou uma dessas passagens em que se parodia o xangô. Ela começava com um canto de jurema, para a entrada de Ritinha, que, mal começava a se apresentar para o público, dava pulos, como se estivesse incorporando alguma entidade espiritual, até tombar num dos cantos da empanada, ao som de uma toada. Em seguida chegava sua mãe, dona Colotilde, procurando a filha, informando que ela andava estranha, dizendo coisas esquisitas. Logo começava a pular, como se estivesse incorporando espíritos, indo cair no mesmo lugar que a filha, ao som de outra toada. Chegava então uma Preta Velha, empregada de dona Colotilde. A preta era “médium desenvolvida” e sabia trabalhar com os espíritos, e cantava músicas de jurema. Vendo a situação das patroas, tratava de libertá-las dos espíritos. Findo o trabalho, oferecia seus serviços ao sanfoneiro, depois à platéia. Cantava mais uma toada e se despedia à maneira das entidades nos terreiros: abençoando todos e falando da positividade do ambiente.

No final da apresentação, Zé Lopes confidenciou-me que não gostava muito de colocar essa passagem, porque ele sempre sente “presenças” das entidades e acaba “atuando” também. Segundo ele, na entrada da Preta Velha, sentiu uma “presença forte” e, por ter o “canal da mediunidade” aberto, foi levado a dizer coisas que não eram dele, mas, sim, de alguma entidade. Zé Lopes revelou ser muito comum nas passagens que tratam desse tipo de religiosidade, como a dos Caboclinhos e a do Xangozeiro, acontecerem essas manifestações, em que uma entidade anima o mamulengueiro, que anima um boneco. Numa entrevista com seu João Nazaro, de Pombos, já falecido, ele se refere ao fato de muitos bonecos que coloca em cena darem passagem a entidades correspondentes a esses personagens. É interessante pensar um personagem que tenha um tipo extracorpóreo, capaz de se manifestar no objeto, no boneco, por intermédio de seu manipulador. (ALCURE, 2007).

É interessante pensar que até uma *brincadeira* como o *coco*, que à princípio não apresenta nenhuma ligação com alguma religiosidade, também pode ser vivenciada de outra maneira por seus *brincadores*, conforme nesta fala de Biu do Coco.

Olhe o coco não tem a ver com religião e na mesma hora tem. Porque quem cantava o coco, era os negros véios. O coco veio das senzalas, e nas senzalas tinha muito negro véio sabido, tinha muito curandeiro. [...] Porque você acredita que esse pessoal quando morre, alguma coisa dele, quando ele se engraça com a pessoa, ele deixa com a pessoa. [...]. Vamos supor um dono de um terreiro morre, ele não tem espírito não. Do mesmo jeito é o dono do maracatu. Tinha um rapaz aqui que era muito ligado a Batista. Quando Batista morreu, ele puxava o maracatu, no ano que ele morreu, que ele foi puxar o maracatu até a filha dele chorou, porque invés de ver Grimário, tava vendo Batista, o mesmo jeitinho.

Biu do Coco me contou então que seu avô morreu quando ele tinha apenas dez anos. E muitos anos depois, quando ele estava cortando cana “chegou um coco na sua mente” e ele começou a cantar “menina dos olhos verdes, do coração sofredor, na barra do seu vestido, não chove nem faz calor”. Então quando ele chegou em casa, cantou este coco para sua mãe que lhe disse que quem cantava este coco era seu avô. Biu do Coco me disse: “tem a ver com espírito ou não tem? Meu vô morreu, mas ele pode estar tomando conta do que é dele. Ele não tá aí pessoalmente, mas tem eu. Ele pode chegar junto de mim, e eu não saber”.

Vimos então que num *brinquedo* de *cavalo-marinho* pode acontecer que determinadas

loas acionem entidades espirituais que fazem referência a Umbanda ou Jurema, e tais manifestações podem afetar até pessoas que estão em seu entorno. Lembro que segundo a conversa que tive com Pai Mário quando ele estava recebendo Mestre Batista, este me disse sua intenção de ancorar (encostar) em um dos *brincadores* do *cavalo-marinho* e através da Jurema “jogar dentro do ouvido dele” o seu jeito de fazer, de *botar figura* de modo a que seu *brinquedo* volte a ser como era antes. Já vimos que no *maracatu* também pode ocorrer que uma entidade venha *brincar* o carnaval no corpo de um *brincador*, como acontece no caso de Mestre Batista e Pai Mário, o que possibilita inclusive que o criador do *brinquedo* continue *brincando* mesmo depois de morto.

Penso que a profundidade dos *brinquedos* diz respeito exatamente a toda esta complexa “rede de relações” e cosmologia que envolve os *brincadores* e suas *brincadeiras*. Outro ponto que podemos observar é que a categoria de *brincadeira* não reduz uma oposição estrutural entre sagrado/profano, entre bem e mal, mas remete às relações cotidianas, cosmológicas e de criatividade dos *mestres* e *brincadores*. A definição de *brincadeira* associada ao tempo livre, “a um tipo de fantasia”, “algo fora do comum” como disse Mariano, pode ser também acionada ao tempo não submetido à exploração e formas de opressão cotidiana e de trabalho sejam os ativados pela memória da escravidão, sejam os ainda vivenciados na exploração da economia açucareira. A categoria nativa *brincadeira* poderia então ser pensada também como uma metáfora que expressa tais formas de expressão num ritual relativamente livre de domínio.

CONCLUSÃO

“La risa tiene algo de revolucionário” (Scott 2007:205)

A teoria de Roy Wagner (1978;1986) sobre os símbolos postula que o processo de simbolização é um constante movimento de metaforização. Os significados dos elementos simbólicos são formados por uma série de contextos de associações e extensões feitos sobre os sentidos convencionais (simbolização convencional) ou por um processo (sobre)metafórico que ao mesmo tempo que desloca os sentidos convencionais, cria um outro referente (simbolização diferencial). De toda forma, a metáfora e seu poder comunicativo só fazem sentido em contextos nos quais seus significados são compartilhados, no fim é uma questão relacional, tais símbolos só são plenos de sentidos uns em relação aos outros seja este figura(metáfora) ou fundo(convenção). A referência, em geral, se perde em meio as metaforizações, nesta medida são então as relações que importam.

Alves (2002) diz que a metáfora pode ser vista como um processo de suspensão de uma referência literal de modo a recompor outro grau de referência (Ibid.: 11). De maneira semelhante, penso que as metáforas construídas no *brinquedo do cavalo-marinho* são capazes de criar novas relações contextuais. Como ressalta Wagner (2010) “todas as simbolizações dotadas de significado mobilizam a força inovadora e expressiva dos tropos ou metáforas, já que mesmo símbolos convencionais (referenciais), os quais não costumamos pensar como metáforas, têm o efeito de ‘inovar sobre’ (Wagner 2010: 17)”.

A polissemia é representada pelo conjunto de significados que os símbolos adquirem no processo da vida social, tendo em vista que cada símbolo ritual é inteligível dentro do campo da ação social. A ideia de símbolos multivocais, susceptíveis à diversos significados, e de símbolos como um bloco básico da construção do ritual, permitiu Turner dizer que “cada rito é um símbolo assim representado não é unívoco mas, multivocal, uma molécula semântica com muitos componentes (Turner, 2005:153). Outra dimensão associada a ideia de multivocalidade dos símbolos de Turner é a demonstração de que um ritual, ao contrário da ideia comum de ser um elemento de coesão, também pode expressar os conflitos e as tensões da estrutura social¹⁶⁷. Também se faz necessário dar conta da “complexa relação existente entre as pautas de significado explícitas e ocultas, entre as manifestas e as latentes” (Ibid.:

¹⁶⁷ Como afirma Turner tais significados e fins não são explicitados claramente pelos informantes nativos. Esses sentidos precisam ser inferidos pelo pesquisador a partir do padrão simbólico e do comportamento estrutural, assim é necessário se examinar tais signos, não somente em um contexto específico de um ritual, mas também num contexto mais abrangente do sistema social.

79). As contradições, unidades e continuidades da sociedade devem ser incorporadas à análise. Adiante irei explorar os temas da multivocalidade e das ambiguidades presentes na poesia e metáforas do *cavalo-marinho*.

Tanto no quarto capítulo quando problematizei a categoria de *brincadeira* no que envolve as relações entre cotidiano (passado e presente) e cosmologia dos *brincadores* e <<o que se passa>> com as *figuras* no *brinquedo*. Quanto no terceiro capítulo ao expor alguns dos recursos simbólicos do que chamei de *brincadeira-ritual*, o que estou tentando explorar são as relações entre as partes (símbolos, figura, fundo) e as relações entre os sujeitos (*brincadores*) e “objeto imanente” (*brincadeira*). A perspectiva adotada seria então como se estes (*brincadores* e *brincadeira*) fossem mesmo inseparáveis em seu processo de metaforização.

No primeiro capítulo desenvolvi um texto baseado na história da Zona da Mata, dos canaviais, seus trabalhadores (e *brincadores*), aciono aqui aquele contexto (duro e desigual) para iniciar um outro tipo de discussão.

E quando não bota pra fora vai imprensando, vai imprensando, vai imprensando, mode a pessoa pedir as contas. Quando pede as contas, diz: Eu não botei você para fora. Não botei o sr. Pra fora. Pediu as contas, não tem direito a nada, nem ao aviso breve (aviso prévio) - (Trabalhador de 45 anos, residente na rua) (Sigaud 1979: 109).

Trecho de testemunho de trabalhador da cana da Zona da Mata Pernambucana, ao falar, da dinâmica iniciada na década de 50, que se dava entre as pressões diretas e indiretas dos proprietários dos engenhos, enfim dos mecanismos de expulsão dos engenhos, as quais os moradores foram submetidos.

O Senhor de engenho tem um tal de cabo
parece que é o dragão
Eu faço atenção
um dia pegá-lo
e mandar encaibá-lo
na foice do cão. (Murphy 2008: 85)

Estrofe de “ O retirante” de Leandro Gomes de Barros, poeta cordelista pernambucano. O folheto manuscrito deste cordel foi apresentado ao etnomusicólogo, John Murphy, por Mestre Batista, como algo que continha poesia para o Vaqueiro. Lembro que o *Vaqueiro* é uma *figura* do *brinquedo* que trabalha no sertão.

Nota-se já aí um pouco mais imbricadas as ligações entre história, resistência, relações sociais e a construção poética do *brinquedo* de *cavalo-marinho*.

Murphy (2008) além de seu estudo sobre os estilos e gêneros musicais do *cavalo-marinho*, categorizou também alguns dos aspectos verbais da *brincadeira* (gênero, estilo, estratégias de texto e meios de transmissão). De maneira em geral, ele diz que:

Os gêneros verbais empregados no cavalo-marinho se abrem num contínuo, com fala improvisada e informal de um lado, passando por letras improvisadas, mais ou menos fixas, fala formal e arcaica, e finalmente letras fixas. As substituições informais incluem a mesma língua portuguesa contemporânea coloquial e as gírias regionais que os brincantes usam quando conversam entre si. [...] O diálogo informal usa a fala coloquial típica da região, com sua pronúncia: “butar” para “botar” (que já é a forma regional de “pôr”; contração de “seu” para “senhor”, queda do “s” final de Mateus para Mateu e gíria “oxente” para “ô gente”. Os diálogos “de enredo” ou relativamente fixos tendem a ser mais formais. O “senhor” formal substitui a “você” – ou mesmo “tu” – usado na fala informal. O subjuntivo é usado com mais frequência: O Capitão mandou dizer que o senhor fosse lá. Nos monólogos poéticos conhecidos como loas, a formalidade e a padronização aumentam mais através da rima e da união de versos em dísticos ou quadras (Murphy 2008:82).

Como já disse antes, considero que a concepção de Mariano no que diz respeito a caracterizar o discurso, a linguagem das *figuras* como poesia é algo revelador. As colocações acima de Murphy (2008) também dialogam com a formulação de Mariano quando ele diz que essa poesia do *brinquedo* é composta por uma “linguagem matuta”, “que veio do povo”.

Essa articulação de sentidos e rimas poéticas por meio de uma linguagem matuta é algo que se pode ser percebido em diversas das *toadas* e *loas* do *brinquedo*. Como nesta fala abaixo de Mariano, no qual ele descreve a *figura* e a *toada* do Vila Nova.

O Vila Nova é o homem que varre a rua, é um gari. Ele solta as poesias para declarar qual a rua que ele tá varrendo. Ele fala que nem Aliança, Nazaré, Timbaúba, Ferreiros, Camutanga, Goiana, Condado, Carpina, Itaquitinga, Recife [...] tudo ele faz nas poesias. Aí o banco canta: O Vila Nova cidade, ta por varrer a cidade, O Vila Nova cidade ta por varrer a cidade. Diz não seu capitão e a verdade eu digo é, vou botar minha vassoura vou varrer a Nazaré. E o banco diz: eu já varri toda cidade, eu vou varrer é Nazaré. O Vila Nova cidade, tá por varrer a cidade. Aí ele continua, eu já varri toda cidade e a vista me alcança, eu já varri Nazaré e a vista me alcança, vou botar minha vassoura eu vou varrer é aliança. Eu já varri toda cidade, eu vou varrer é Aliança ... aí continua .. O povo quer ouvir os versos, as poesias !

Seguindo tais pistas acho interessante para se pensar a *brincadeira*, a ideia de que um poeta como um “linguista das imagens” que testa práticas discursivas. E da dependência entre o objeto que o poeta diz a linguagem que o formula (Alves 2002). “Assim, a linguagem já não traduz a realidade, pois ela própria cria uma nova realidade” (Jakobson 1989:32 apud Alves 2002). Penso, que a preocupação com o rítmico, com a tonicidade, com a ressonância, enfim, toda esta elaboração verbal da poesia que produz sentido e realidade são coisas presentes nas metaforizações feitas pelas *loas*, *toadas* e diálogos do *cavalo-marinho*.

As prováveis ligações entre a realidade social dos *brincadores* e a *brincadeira* já suscitou questionamentos diversos nos pesquisadores sobre o tema, e pontos de vistas distintos. Como relatei na introdução muitos autores, sob diferentes enfoques, já trataram o

cavalo-marinho como uma espécie de resistência dos trabalhadores de cana. Apresento agora os argumentos do etnomusicólogo John Murphy (2008) a este respeito, para a partir dele, continuar a desenvolver meu ponto de vista.

Murphy (Id.) diz que a *brincadeira*, pode ser compreendida como uma “janela para a visão moral dos seus participantes, imprensados entre a morte do paternalismo tradicional e sua substituição pela economia da indústria local moderna da cana-de-açúcar”.

Seu principal argumento é que a *brincadeira*, ao enfatizar a relação entre patrão e empregado, a subordinação e outros aspectos da autoridade rural tradicional, apesar de incluir protestos as tais relações de poder hierárquicas da região, também as reforçariam. O autor que teve como principais interlocutores *mestres* de *cavalo-marinho* nascidos nos engenhos de Aliança (Mestre Salustiano e Mestre Batista) sustenta então que:

[...] a encenação evoca em seus participantes uma imagem ideal das relações patrão-empregado no cenário da plantação de cana tradicional. E ao evocar, critica não apenas o comportamento dos patrões - a base para a visão estabelecida sobre o bumba-meu-boi e o cavalo-marinho como crítica social - mas também o dos empregados que deixam de cumprir suas responsabilidades (Murphy 2008: 13).

Murphy (2008) diz que entendia a situação ocorrida no início da *brincadeira*, quando o *Capitão* contrata o *Soldado* para coagir *Mateus* e *Bastião* a obedecer suas ordens, como uma crítica ao uso da violência pelo *Capitão* para dominar os trabalhadores. Contudo, diz que seus informantes o corrigiram, dizendo que esta seria uma crítica a *Mateus* e *Bastião* por terem deixados de ser empregados obedientes e responsáveis. Por isso a *toada* cantada, ‘amarra o nego, Soldado/Eu quero o nego amarrado’. O autor cita que Batista teria dito a ele “anote isso e leve anotado, e bota no cabeçalho do livro: é mais com respeito do que com crítica. Diz ele:

Por meses estive e, revisão de minhas opiniões políticas, de que qualquer representação de violência no drama era uma forma de protesto dos oprimidos contra o opressor. Gradualmente essa noção simplista de crítica social foi substituída por uma perspectiva mais distanciada que vê o cavalo-marinho como janela da visão moral de seus participantes, onde há espaço para a punição de “maus” patrões e empregados e o reconhecimento dos bons. (Murphy 2008:132)

Penso que a proposição de Murphy, baseada em percepções de alguns de seus informantes, é de certo modo acertada. Ou seja, há discursos diversos na *brincadeira* que podem quebrar ou reforçar aspectos referentes as relações de desigualdade e opressão aos quais os trabalhadores da cana da região estão (ou estiveram) expostos. Contudo, acho que a coisa pode ser um pouco mais complicada do que esta moralidade, apontada pelo autor, no qual a crítica se dirigiria ao mal patrão e ao mal empregado.

Acredito então que o simbolismo do *cavalo-marinho* de tão complexo possa conter, inclusive, esta perspectiva levanta por Murphy, mas “acompanhada” de muitas outras mais. É interessante perceber que esta dualidade que aponto entre “resistência X moralidade” não expressaria a multivocalidade presente na poesia do *brinquedo*. Pois, na verdade o *cavalo-marinho* é capaz de realizar seu simbolismo em diversas vias. Ou seja, ao mesmo tempo em que ele pode celebrar uma autoridade local, como o poder de um senhor de engenho, de um padre, capataz ou um a autoridade policial. Ele pode expressar certo etos do bom e do mal patrão, do bom e do mal empregado (como afirma Murphy), e pode funcionar também como um elemento que crítica todo este sistema. É mesmo a multivocalidade dos símbolos que proporcionaria esta passagem entre elementos distintos e contraditórios no discurso.

A própria ideia de escravidão como opressora que é acionada várias vezes na *brincadeira*, em diversos momentos de perseguições, “açoites” e “lutas” entre os escravos *Mateus e Bastião e os Bodes* (ou outras *figuras* representantes da autoridade). Ao ser colocada em contraste com as ideias de “bom trabalhador” e “bom patrão” analisadas por Murphy (2008) é também ambígua. Assim, o trabalho como símbolo e valor, ao mesmo tempo que permitiria a identificação do trabalhador para com o patrão, justificando práticas repressivas, poderia também justificar “práticas de resistências”, caso o patrão não se comportasse dentro de um padrão moral aceitável.

Outro exemplo é o próprio nome *toada de açoite*. Açoite é uma palavra pertencente ao universo da escravidão, e pode ser também considerada um símbolo ambíguo no *brinquedo*. Pois, ao mesmo tempo que remete ao tema da liberdade, já que são toadas livremente cantadas quando não há nenhuma *figura* na roda, *toadas* que não seguem regras, ativa também o tema autoridade/obediência referente aos castigos dados aos escravos. Palavras como açoite ou palavras como, matar, mata, esperança presente em *toadas* como esta (Levante o pau, é pra matar/ Oi, levante o pau/ É pra matar/ Na mata tem/ Esperança) também podem ser vistas como símbolos chaves de formas cognitivas de opressão, luta e resistência.

Ao se pensar nos movimentos de luta e resistência perante as diversas situações de exploração e repressão a que a grande maioria da população da Zona da Mata era (e continua sendo) submetida é mais natural se acionar fatos como os movimentos messiânicos e o cangaço, a formação dos quilombos, as revoltas de ideais libertários ou a criação e atuação das Ligas Camponesas e do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, como nos lembra alguma parte do corpo teórico do primeiro capítulo.

Contudo, o autor James Scott (2007) em seu livro “Los dominados y El arte de La resistencia” nos lembra que tanto a resistência material quanto a simbólica são partes de um

mesmo conjunto de práticas coerentes entre si. Ou seja, os atos simbólicos presentes na subordinação são vinculados ao seu processo de exploração material. Do mesmo modo, a resistência velada às ideias de dominação não são separáveis das lutas concretas contra a exploração; são como duas frentes, uma mais ligada ao campo da prática, outra ao discurso. Na dialética entre essas duas frentes, seria mais acertado conceber o discurso oculto como uma condição da resistência prática, do que como um substituto dela.

Penso que a *brincadeira* do *cavalo-marinho* neste contexto rural da Zona da Mata também congrega aspectos que revelam vias simbólicas de inversão e reforço ao processo de exploração e submissão vivenciado pelos *brincadores*. As análises do Scott (2007) sobre os tipos de resistência cotidiana, o discurso oculto, ou ainda sobre os elementos ambíguos e polissêmicos presentes na cultura popular são profícuas para se pensar tais relações na *brincadeira*. Como diz o autor:

En la medida en que la cultura popular pertenece a una clase o a un estrato cuya situación en la sociedad produce experiencias y valores distintivos, esas características presumiblemente aparecerán en sus ritos, sus bailes, sus representaciones, su indumentaria, sus narraciones, sus creencias religiosas, etcétera (Scott 2007: 189)

Partindo da dialética de ocultamento e vigilância das relações entre os subordinados e os dominantes, Scott (2007) determina o que chama de discurso(s) público(s) e discurso(s) oculto(s), o uso do plural demarca a grande variedade de lugares de onde estes discursos são gerados. O primeiro diz respeito a conduta do subordinado na presença do dominador, enquanto o segundo configuraria o que se passa fora de sua observação direta. O discurso oculto, que nos interessa aqui, estaria assim constituído por manifestações linguísticas, gestuais e práticas, que confirmam ou contradizem o que aparece no discurso público. Vale observar que o autor não realiza nenhum juízo de valor sobre tais discursos, pois as relações de poder não são tão óbvias para que se diga falso o que é dito dentro dos contextos de poder, e de verdadeiro e libertador o que é dito “fora” dele. Mesmo porque as margens destes contextos não são assim tão claras, e o público e os enunciados tanto dos discursos públicos quanto ocultos possuem liberdades relativas.

Se fossemos pensar o *cavalo-marinho* nestes termos, colocado por Murphy, apesar das inegáveis fronteiras entre os tipos (público oculto) as características do discurso oculto seriam mais interessantes para pensar o *brinquedo*. Nascido nas senzalas dos engenhos, criado pelos trabalhadores da cana, o *brinquedo* que era de certo modo apartado das casas grandes, em geral, tinha a autorização dos senhores de engenhos. A *brincadeira* é aberta “para quem chegar”, mas possui diversos tipos de códigos que são mais facilmente identificáveis para o

público que compartilha seus signos, e sendo assim tais códigos estão sujeitos a interpretações diversas. As técnicas do ocultamento citadas por Murphy são elementos como o anonimato, o eufemismo, e o que ele chama de “refunfuño”.

Una analogía sodolingüística adecuada de mecanismo es la transformación, gracias al eufemismo, de lo que sería una blasfemia en una mera insinuación de blasfemia, que evita las sanciones aplicables a la blasfemia explícita. Eufemización es un término adecuado para describir lo que le sucede a un discurso oculto enunciado por un sujeto que quiere, en una situación de poder, evitar las posibles sanciones contra la declaración directa [...] . Con el tiempo, la asociación inicial del eufemismo con la blasfemia original se puede llegar a perder y entonces el eufemismo pierde su efectividad. Pero, mientras dura, dicha asociación ocupa el lugar, a los oídos de quienes la escuchan, de una verdadera blasfemia. Gran parte del arte verbal de los grupos subordinados se demuestra en los eufemismos astutos que, como señaló Zora Neale Hurston, "se distinguían por ser críticas y comentarios sociales velados, indirectos, una técnica propiamente descrita como dar un golpe derecho con un palo chuccho (Scott 2007:184).

Tido como alusão ao insulto que nunca chega a manifestar-se completamente o eufemismo poderia também ser outra das características da *brincadeira*. Como, por exemplo, a utilização das bexigas por *Mateus* e *Bastião* para surrar outras *figuras* opressoras do *brinquedo* como o *Bode* e o *Empata Samba*. O expressivo movimento, e o forte som que provoca a batida de uma bexiga produz um efeito de uma grande surra, no entanto a força com que realmente uma bexiga acomete a vítima é irrelevante, o que torna seu feito algo bem engraçado. A bexiga do boi é utilizada constantemente como arma (além de instrumento de percussão) pelos escravos *Mateus* e *Bastião* contra as autoridades na *brincadeira*. É relevante sublinhar que as bexigas nunca são usadas contra o *Capitão* (o dono das terras) durante a *brincadeira*. Contudo, isso não significa que os escravos não façam outros tipos de “presepadas” com o *Capitão* a *brincadeira*.

Um tipo de recurso linguístico da *brincadeira* que dificulta o entendimento do que se diz por conta de seu duplo sentido são as púia ou pulha, como são chamadas as palavras ou frases cheias de malícias que são trocadas entre os *brincadores*, ou até mesmo com a *audiência*. O objetivo é ter sempre uma resposta rápida para o jogo duplo. Um jogo poético. Este é somente um dos aspectos que condiz com a fusão entre poesia e o brinquedo do cavalo-marinho. Por exemplo, Huizinga (2010) ao falar da imprecisa linha divisória entre a expressão religiosa, filosófica e poética diz que a poesia estaria no plano do encantamento, do extâse, do divertimento e do riso.

A primeira coisa que é preciso fazer para ter acesso a essa compreensão é rejeitar a idéia de que a poesia possui apenas uma função estética ou só pode ser explicada através da estética. Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas,

doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição (Huizinga 2010: 134).

Nas culturas primitivas à poesia teria nascido, portanto, enquanto jogo. E seria esta fusão entre jogo e poesia que daria inteligibilidade a sua forma de improvisos, de troças e desafios. Outro elemento poético que o autor destaca é a alusão, um “jogo de palavras ou simplesmente o som das próprias palavras, sendo que neste processo o sentido pode perder-se completamente” (*Idem*: 137).

Segundo Scott (2007) outro recurso utilizado pelos grupos subordinados, seria o “refunfuño”, algo próximo ao que chamamos de mumurro, ou seja, uma queixa velada. Já que ao mesmo tempo em que comunica um descontentamento, também possibilita a fácil negação da intenção.

El refunfuño debe considerarse como un ejemplo de un tipo muy general de disidencia apenas velada, y un ejemplo particularmente útil para los grupos subordinados. Se trata de un tipo de actos cuya intención es transmitir una idea, precisa pero negable, de ridículo, descontento o animosidad. Casi cualquier recurso de comunicación puede servir para transmitir dicho mensaje: un gemido, un suspiro, un quejido, una risa contenida, un silencio oportuno, un guiño o una mirada fija. (Scott 2007:186)

Seria incorreto afirmar que *brincadores* do *cavalo-marinho* são anônimos. Mas, é verdade que a utilização de máscaras, pinturas no rosto (o carvão utilizado pelas *figuras Mateus* e *Bastião* em suas caracterizações como escravos), roupas e todos os acessórios que caracterizam o *brinquedo* acabam por configurar os *brincadores* enquanto *figuras* específicas. Assim, durante as horas da *brincadeira* são elas, *Mateus*, *Bastião*, *Capitão*, e não Luiz Caboclo, Luiz Carneiro e Mariano, por exemplo. Deste modo, as *falas*, as *loas* e *toadas* são emitidas pelas *figuras*. A risada, o cômico também é por vezes “utilizado” na *brincadeira* como um efeito maquiador. Coisas que se tomadas a sério, poderiam causar algum tipo de constrangimento, quando colocadas num tom de chacota, ou mesmo seguidas por uma careta, se tornam engraçadas e banais. Como na seguinte toada da *figura Mané do motor*.

Senhor de Engenho Vai pro inferno
E labrador vai pras profundas
E o cambiteiro vai atrás
Com os cambito nas cacunda
Fogo meu, Fogo!

Além disso, as falas da maioria das *figuras* ditas por detrás das máscaras, o que dificulta bastante o entendimento do que é dito. Os diversos termos de um vocabulário típico entre os *brincadores* também é outro fator de dificuldade de compreensão para os que não compartilham destes significados. Por fim, outro fator é que as *figuras* costumam dialogar

uma de frente para outra, e não voltados para a *audiência* (como no teatro), o que se torna mais um elemento de dificuldade para se entender os diálogos e loas do *brinquedo*.

Por último, dado que se presta al disfraz gracias a la polisemia de sus símbolos y metáforas, la expresión cultural les permite a los subordinados debilitar las normas culturales autorizadas. Usando sutilmente los códigos, uno puede introducir en los ritos, en las normas del vestuario, en las canciones y en los cuentos significados comprensibles sólo para un público específico e incomprensibles para el que uno quiere excluir. A su vez, el público excluido (y en este caso, con poder) puede captar el mensaje subversivo, pero resultarle difícil reaccionar porque dicho mensaje aparece en una forma que también puede interpretarse de manera totalmente inocente (Scott 2007: 190)

Não é difícil perceber que os murmúros, as risadas, as caretas, as ironias e atitudes ambíguas estão muito presentes na *brincadeira*. Toda linguagem poética do *brinquedo* é repleta de simbolismo.

Se realmente é a prática da dominação, o que cria o discurso oculto, quanto mais a dominação for severa, mais provável que o discurso criado tenha maior riqueza. “Esos elementos ambiguos, polisémicos, de la cultura popular delimitan un ámbito relativamente autónomo de libertad discursiva siempre que no manifiesten una oposición directa do discurso público autorizado por el grupo dominante” (Scott 2007:189).

Scott lembra que os espaços sociais do discurso oculto, os mais autônomos, menos vigiados, são os mais privilegiados. Para isso deveriam ter duas condições, a primeira é que seja um lugar apartado, onde o controle, a vigilância e a repressão dos dominadores não os alcancem. E a segunda que este ambiente social esteja integrado por confidentes próximos que compartilhem experiências similares de dominação. Diante da imagem levantada pelo autor, de um espaço privilegiado do discurso oculto como as reuniões secretas de clandestinos que ninguém autorizou e ninguém vigia, não há como não relembrar o interrogatório de 1871 analisado no primeiro capítulo.

Por exemplo, a própria colocação de uma *figura* que se refere ao senhor de terras e de outras que fazem referência ao trabalhador da cana já simboliza e demarca relações. Mas, tal relação de poder metafórica entre as *figuras* supõe também a própria “sujeição material” entre esses “tipos sociais”. Como argumenta Murphy (2008) as concessões simbólicas são também concessões políticas.

É comum que uma *brincadeira* de *cavalo-marinho* se encerre com uma série de entoações de Vivas. Geralmente é o *mestre* (enquanto *figura* do *Capitão*) que direciona para quem será feita a exaltação de Vivas. Em geral, neste momento o *banco* se levanta e fica no centro da roda no terreiro junto com os demais *brincadores*. O Capitão pode clamar os Pareias, os santos reis, a outros santos católicos, a Estrela do Norte, ao *brinquedo*, a cidade

onde está apresentando, aos presentes etc., e seu chamado é seguido pela resposta conjunta de todos os *brincadores*. Abaixo coloco exemplos de Vivas disponibilizados no trabalho de Oliveira (2006b) a partir do Cavalo-marinho Estrela de Ouro de Condado.

Capitão: E viva a esse povo, Senhor!
Todos: Viva!
Capitão: Viva o prefeito da cidade, Senhor!
Todos: Viva!
Capitão: E viva o padre, Senhor!
Todos: Viva!
Capitão: Viva o vigário, Senhor!
Todos: Viva!
Capitão: Viva a brincadeira Senhor!
Todos: Viva !
O Banco toca algumas toadas que se intercalam com os vivas (Ibid.: 529)

Capitão: Viva o rabequeiro, Senhor !
Todos: Viva !
Capitão: Viva o pandeirista, Senhor !
Todos: Viva!
Capitão: Viva o bagista, Senhor !
Todos: Viva !
Capitão: Viva o mineirista, Senhor!
Todos Viva !
Capitão Viva os agaloados, Senhor !
Todos: Viva !
Capitão: Viva Mateus e Bastião, Senhor !
Todos Viva !
Capitão: E viva quem tá aniversariando Senhor !
Todos: Viva!
Capitão: E viva a quem foi batizado, Senhor!
Todos: Viva!
Capitão: E vivia ao povo dessa cidade, Senhor!
Todos: Viva! (Ibid.: 530)

Podemos perceber que os Gritos de vivas podem também ser direcionados tanto para aspectos formais e políticos como para exaltar as autoridades da cidade, como o prefeito, o padre, o vigário. Como para itens relacionados ao próprio *brincar*, como os membros do *banco* (“rabequeiro, pandeiras, bagista, mineirista”), as *figuras* como *Mateus* e *Bastião*, a *assistência* (“ao povo dessa cidade”) e até a comemorações como aniversário e batizado. Impossível também não recorrer aos Vivas dados nas matas dos engenhos no ano de 1871 por trabalhadores escravos da cana, exatamente, durante, suas *brincadeiras* de *cavalo-marinho* e *maracatu*. Aqueles prováveis Vivas a Liberdade foram umas das principais motivações que fizeram com que as autoridades locais e os senhores de engenho ficassem com medo das resistências e possíveis motins dos escravos. Perguntas relativas a “para quem” ou “para que” se dirigia os Vivas foram feitas a todos os interrogados. Relembro que diante dos

interrogatórios, pressões e palmatórias, os escravos e homens livres que confessaram ter escutado os Vivas, disseram que estes tinham sido em homenagem ao batizado do filho de Daniel (o escravo “chefe do samba”), mesmo motivo pelo qual teria tido a motivação da realização do *samba*. Penso ser muito simbólico além de algum tipo de “permanência” por tantos anos dos Vivas no *brinquedo*, que ele ainda conceda uma espécie de espaço que parece ser politicamente negociado, para aspectos formais, especialmente em relação à autoridades locais. Outra questão interessante é a que foi levantada por Brussantin (2011) no que se refere às relações que envolviam tais gritos de Vivas.

As evidências documentais, por exemplo, de que em certo sábado da década de 70 do XIX, em terras dos engenhos da comarca de Nazareth, as festas do Maracatu e do Cavalo Marinho eram realizadas pelos escravos e em meio desses ouviram-se gritos de Viva a Liberdade, pode nos trazer algumas informações relevantes sobre a ação escrava em favor da liberdade. Contudo, a declaração pública [...] como uma forma abreviada de descrever a interação aberta entre subordinados e aqueles que dominam. Uma performance necessária para os sujeitos laborar e sistematizar formas de subordinação⁵⁶¹) de que se tratava apenas de uma comemoração de batizado leva-me a (re) construir os feitos e os ditos observando os dois lados da moeda como parte de um mesmo todo, de um mesmo momento social, de relações e construções sócio-culturais em constante troca (negociadas, impostas ou resistidas). Em outras palavras, ainda que no século XIX na zona rural pernambucana, os escravos ao realizarem os folguedos tenham declarado publicamente estar apenas comemorando um ritual católico branco, digo, o batismo, pergunto: por que o fizeram às escondidas e por que foi justamente esse o argumento utilizado para escapar da repressão policial? Acredito, sim, em tática de um discurso sequestrado, um discurso secreto a seus participantes, pertencente apenas a eles. Por outro lado, publicamente, jogava-se nas regras das relações paternalistas do período (Brussantin 2011: 357).

Neste ponto a autora (Brussantin 2011) também recorreu a James Scott para falar das relações de dominação que envolvem o público e o escondido, sobre o mesmo poder que distorce a comunicação dos subordinados (clandestinos). Mas, por outro lado preserva um espaço para um discurso mais autônomo.

Herzfeld (1947) em estudo com um grupo de pastores de ovelha em Creta percebeu como eles tomavam as normas sociais e jogavam com elas. Ou melhor, como os discursos e narrativas eram integradas às suas performances criativas. O autor utiliza a noção de poética da interação social, junto à ideia das metáforas do drama social (Turner 1974), de função poética (Jakobson 1960) e de autorepresentação de Goffman (1985). É interessante lembrar que função poética “supõe” que a linguagem seja elaborada de forma imprevista e inovadora com a utilização de sonoridade, ritmo, num jogo de imagens e ideias.

Ao falar sobre o conceito de poética social de Herzfeld, Márcio Goldman diz que

“[...]parte da vida social pode passar a ser concebida nos moldes do que Jakobson denominou função poética da linguagem, a possibilidade imanente à própria língua e à

própria cultura ou sociedade, de “comentar” as mensagens no momento mesmo em que elas são emitidas, jogando assim com os códigos – digam eles respeito aos valores ou às posições sociais”(Herzfeld 1998).

Assim, a experiência cotidiana estaria intimamente ligada à performances ou rituais, e o significado de tais ações não deve ser buscado somente em textos verbais como canções ou provérbios, mas também em ocorrências comuns que moldariam a experiência cotidiana.

Esta transcendência da divisão entre o simbólico e o corrente é coerente com as recentes críticas da absoluta distinção categórica entre a "liberdade poética" e linguagem ordinária (e, poderíamos acrescentar, de todos os outros modos de ação humana) sem referenciar seus próprios atos do discurso e da performance (por exemplo, Bauman 1977:22-24). (Herzfeld 1947:18)¹⁶⁸

Ao categorizar que a *brincadeira* do *cavalo-marinho* seria uma prática que implicaria a noção de cuidado, sendo orientada por dois juízos de valor o desmantelo (desagregação, descontrole) e a consonância (cuidado, atenção) Ascerald (2013) disponibiliza em seu livro um testemunho do *mestre de cavalo-marinho* Inácio Lucindo. Vamos a ele.

O improviso é que nem um roçado, porque para se começar um roçado é daquele jeito ali, oie. Tá o mato, o roçado e a queimada. E está esperando por quem? Por Deus, que manda a chuva. Quando chover, não vai plantar o feijão? E, depois do feijão plantado, não vai limpar? E, depois de limpo, não quer colher? Se chama poesia. Sai da memória, sai da cadência, sai da plantação. Porque a pessoa que não tem poesia, não tem memória, é uma pessoa sem gosto ,sem prazer (Ascerald 2013:49).

A autora diz que esta fala sugere que a relação com o improviso equivaleria à relação do *mestre* com a terra, ambas passando pelo conceito do cuidado. Penso que esta fala é importante também, pois o *mestre* demonstra como a poesia do *brinquedo* se encontra intrinsecamente ligada à poesia da vida cotidiana, a maneira como esses brincadores/trabalhadores se relacionam com o mundo que o cercam. E como coisas como a memória, o improviso, o prazer, o trabalho e a *brincadeira* estão intimamente relacionadas.

Acredito que toda a poesia simbólica que é reelaborada em cada ritualização do *brinquedo*, e é pautada nas relações sociais que o conforma. Assim, os preparos e pequenos ritos de proteção feitos pelo *mestre* ou por algum *brincador* que visam impedir acontecimentos negativos como a perda momentânea da voz, desafinação, esquecimento, desarmonia entre o grupo etc., decorrentes especialmente de sentimentos como a inveja. No caso do Cavalo-Marinho Mestre Batista e do Maracatu Estrela de Ouro podemos perceber ainda a relação existente entre a estrutura social do grupo e a cosmologia que envolve os *brinquedos*. Por exemplo, a ligação de parentesco, da responsabilidade e compromisso para

¹⁶⁸ Tradução livre minha

com um *brinquedo* que foi criado por um avô, transmitido a um tio, continuado por um filho, que depois de morto retorna em espírito para cobrar a continuidade dos *brinquedos* a um de seus filhos homem. Os ritos de proteção contra os pequenos infortúnios que permitem serem operados por um amplo aspecto cosmológico que podem envolver rituais da Umbanda, da Jurema, evangélicos ou católicos.

Ademais, as *brincadeiras* são permanentes e flexíveis na medida em que apresentam uma base em comum, mas que dependem imensamente das habilidades e conhecimentos dos *brincadores* presentes. Além disso, a improvisação e a criação de novos significados são coisas constantes. Os *brincadores* de um determinado *brinquedo* podem variar de acordo com as relações de amizades, desentendimentos e compromissos num universo de ocorrências diversas. São também as relações sociais cotidianas estabelecidas entre os *brincadores* fora e dentro de uma *brincadeira* que permitem que as teses, conhecimentos, e experiências de um *brincador* e/ou *mestre* seja observada, comentada ou discutida com os que estão aprendendo.

Cada *brinquedo* seria então configurado pelas relações que o compõe, pelos saberes de (e relacionamento entre) seu *mestre*, *figureiros*, músicos e *brincadores*. E por outro lado, cada *passagem* e *fundamento* das *figuras* no *brinquedo* falam sobre uma socialidade incomum - da experiência da escravidão, da opressão como trabalhador da cana rural, de diferentes formas de resistência, da violência cotidiana, da seca, do universo do trabalho no canavial, da bebida, das relações amorosas etc. - que é vivenciada pela memória e cotidiano de trabalho e cultura local. Deste modo, o que o *cavalo-marinho* simbolizaria em sua poesia seria suas relações, as relações cotidianas de vida, de trabalho e cosmológicas recriadas (inventadas) pelos *brincadores* no processo mesmo da *brincadeira*.

Por fim, proponho então a imagem da *brincadeira* como um ritual, repleto de poesia, que coloca em processo de ritualização e metaforização elementos do cotidiano e da cosmologia dos trabalhadores/*brincadores* da Zona da Mata de Pernambuco.

BIBLIOGRAFIA

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

_____, Viva Pareia !: corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco. Recife: Ed. Universidade da UFPE, 2013

ALCURE, Adriana Schneider. “A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo”. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

ALVES, Ida Ferreira. “A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento”. Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários. Volume 2, 3-16. Niteroi: Universidade Federal Fluminense, 2002.

ANDRADE, Manuel Correia de. “Área do sistema canavieiro”. Recife: SUDENE-PSUSRE, 1988.

_____. “Modernização e Pobreza: a expansão da agroindústria canvieira e seu impacto a ecológico e social”. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1994.

_____. “A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste”. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1998.

AQUINO, Rubim Santos Leão de ; MENDES, Francisco Roberval ; BOUCINHAS, André Dutra. “Pernambuco em chamas : revoltas e revoluções em Pernambuco”. Recife: Fundação Joaquim Nabuco : Massangana, 2009.

ARAÚJO, Edval Marinho de. “O folguedo popular como veículo de comunicação rural: estudo de um grupo de Cavalo Marinho”. Dissertação de Mestrado em Administração Rural. Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, 1984.

ASSUNÇÃO, Luiz Carvalho de. “O Reino dos Mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina”. Rio de Janeiro: Pallas, 2006

BAPTISTA, José Renato de Carvalho. 2007. “Os deuses vendem quando dão: os sentidos do dinheiro nas relações de troca no Candomblé”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 13(1):7-40, 2007.

BENJAMIN, Roberto Emerson Camara. “Folguedos e Danças de Pernambuco”. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. “Corto Cana, Amarro cana, dou três nós de amarradio: o que nos contam os trabalhadores rurais pernambucanos?” Anais do X Encontro Nacional de História Oral: Testemunhos: História e política: Recife – PE, 2010.

_____. “Viva a liberdade! As festas e as resistências dos trabalhadores rurais da zona da mata de Pernambuco (Brasil)”. Disponível em <http://lanic.utexas.edu>. Acessado em 29 de novembro de 2011a.

_____. “Capitães e Mateus: relações sociais e as culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (comarca de Nazareth – 1870-1888)”. Tese de doutorado em História Social, UNICAMP – Campinas – SP, 2011b.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. “A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia”. *Novos Estudos CEBRAP*, n 21, julho de 1998.

CAMAROTTI, Marco. “Resistência e voz: O teatro do povo do Nordeste”. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.

CASCUDO, Câmara. “Literatura oral”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1952.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi”. *Revista Mana - Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 12, n. 1, p. 69-104, Jan./Abr. 2006.

CHAVES, Suiá Omim Arruda C. “Carnaval em Terras de Caboclo: uma Etnografia sobre Maracatus de Baque”. Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional. Rio de Janeiro: UFRJ/ Museu Nacional – PPGAS, 2008.

CLIFFORD, James “Preface” e “Introduction: Partial Truths”. In CLIFFORD, J. & George Marcus (eds.). “Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography”. Berkeley: University of California Press. pp. VII-IX; 1-26, 1986.

DA MATTA, Roberto. “Carnavais, malandros e heróis”. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

DABAT, Christine Paulette Yves Rufino. “Moradores de engenho: estudo sobre as relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores sociais”. Tese de Doutorado em História, UFPE, Recife, 2003.

D'AMATO, ANDRÉA. “A Boneca Sagrada dos Maracatus”. *Revista Raiz*. Edição nº06, 2006.

DAMON, F. H. “O Kula e a troca generalizada: Considerando alguns aspectos de Unconsidered das estruturas elementares do Kinship”. *Homem (séries novas)* **15**: 267-292, 1980.

DA SILVA VIEIRA, Sévia Sumaia Duarte. “O caboclo velho, antigo, sabe brincar. Vai respeitar: A diversidade dos rituais espirituais na brincadeira do maracatu baque solto/rural”. *Itacoatiara, uma revista online de cultura*. Recife, Ano 2 n°1, P. 62-75, 2012.

FEITOSA, José Roberto; TELLES, Maria Oflia. “Maracatus rurais do Recife: entre religiosidade urbano-popular e a espetacularização cultural”. *Anais dos Simpósios da ABHR*, Vol. 12 (2011).

FREYRE, Gilberto. “Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da econômica patriarcal”. São Paulo: Global, 2004.

_____. “O Nordeste do Açúcar (crônica -1937)”. RIEDEL, Diaulas. IN. “Os canaviais e os mocambos. Paraíba, Pernambuco e Alagoas.” São Paulo, Editora Cultrix, 1975.

GARRABÉ, Laure. “Les rythmes d’une culture populaire: les politiques du sensible dans le maracatu-de-baque-solto, Pernambuco, Brasil”. Thèse de Doctorat . Esthétique Sciences et Technologies des Arts Études Théâtrales – Ethnoscénologie – Université Paris VIII – Vincennes Saint – Denis, 2010.

GEERTZ, Clifford. “A interpretação das culturas”. Rio de Janeiro : LTC – Livros Técnicos e Científicos. 2008 [1971].

GOFFMAN, E. “A Representação do Eu na Vida Cotidiana”. 3ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1985.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. “Cavalo-marinho: um folguedo pernambucano”. Revista Esboços, Florianópolis, v. 18, n. 26, p. 138-152, dez. 2011.

_____. “As representações do povo através do folguedo pernambucano”. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011

GUARALDO, Lineu Gabriel. “Na mata tem esperança ! encontros com o corpo sambador no cavalo marinho”. Dissertação Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, SP , 2009.

HERZFELD, Michael. “The Poetics of Manhood”. Princeton University Press. Princeton: New Jersey, 1947.

HERZDELD, Michael.1997. “Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State. New York/London: Routledge.226pp “. Resenha de GOLDMAN, Marcio. *Mana* vol.4. Rio de Janeiro. Outubro, 1998.

HUIZINGA, Hohan. “ Homo ludens: o jogo como elemento da cultura”. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e Poética. In: “*Lingüística e comunicação*”. São Paulo, Cultrix, 1995 (Publ. original: 1960), p. 118-62.

LARANJEIRA, Carolina Dias. “Corpo, Cavalo Marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja”. Dissertação Mestrado Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, SP, 2008.

LEACH, Edmund. “Cultura e comunicação” – 2 edição – Perspectivas ho mome ; 42. Edições 70, 2009.

LEWINSOHN, Ana Caldas. “Imprevisto na Rua: A figura do Mateus na Brincadeira do Cavalo Marinho” in: V Colóquio Internacional de Etnocenologia / Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas; [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Bião]. PG 21 a 29– Salvador : Fast Design, 2007.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. “Mito Rasgado – Performance e Cavalo Marinho na cena” *In* processo. Dissertação Mestrado Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, SP, 2005.

LOPEZ, Telê. “Mário de Andrade: ramais e caminhos”. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MAIOR Jr, Frank Sósthene S. Souto; GRILLO, Maria Ângela de Faria; SOUZA, Rosely Tavares de. “As representações sociais do folguedo Cavalo Marinho dos Municípios de Condado e de Ferreiros (1960 – 1980)”. Resumo publicado em Cd da JEPEX 2009 – IX Jornada de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFRPE, 2009.

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

MAUSS, Marcel; Hubert, Henri. “Esboço de uma teoria geral da magia” In: Marcel Mauss. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 47-181, 2003.

MELLO Júnior; ALÍCIO do Amaral e PARDO, Juliana Teles. “O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco”. Brasília. Ministério da Educação/Programa Bolsa Vitae, 2003.

MELLO E SOUZA, Gilda. “O tupi e o alaúde”. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

MORENO, Werber Pereira. “O Cavalo-Marinho de Várzea Nova: um grupo de dança dramática em seu contexto sociocultural”. Dissertação de mestrado (Sociologia) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1997.

MURPHY, John Patrick. “Cavalo-marinho Pernambucano”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PEREIRA, Luzimar Paulo. “Os Giros do Sagrado: Um Estudo Etnográfico Sobre as folias em Urucuia – MG”. Tede de Doutorado – UFRJ/IFCS, 2009

REYNOSO, Carlos. *Reresentación*. “El surgimento de la antropologia posmoderna. México: Gedisa, 1991.

ROCHA, Gilmar. “Cultura popular: do folclore ao patrimônio”. Recebido em 22 de dezembro de 2008. Aceito em 14 de fevereiro de 2009.

ROSA, C. Marcelo. “O engenho dos movimentos sociais: reforma agrária e significação social na zona canavieira de Pernambuco”. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

OLIVEIRA, Mariana Silva. “O jogo da Cena do Cavalo-marinho: Diálogos entre teatro e brincadeira”. Dissertação de Mestrado em Teatro. Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2006a.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. “A Roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do cavalo marinho estrela de ouro (Condado – Pernambuco)”. Tese doutorado Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2006b.

PEDROSA, Petronilo. “Engenho Bangüê: termos relativos a instrumentos de trabalho, atividades e fatos da vida social”. Faculdade de Formação de professores de Nazaré da Mata, Nazaré da Mata, 1977.

PEIRANO, Maria (org.). “O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais”. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política / UFRJ, 2002.

SACRAMENTO, Domingos. “Crônica interna, Seminário Maranhense”. São Luís: Ed Siege. pp. 7-8, 1979.

SALLES, Vicente. “O boi-bumbá no ciclo junino”. Brasil Açucareiro, 38:27-33. 1970.

SCHERER, Jovani de Souza. “Experiências de busca da liberdade: alforria e comunidade Africana em Rio Grande”. Dissertação de Mestrado em História. UNISSINOS/PPG, Universidade do Vale dos Riso, 2008.

SCHIEFFELIN, Edward. “Performance and Cultural Construction of Reality”. Em American Ethnologist 12 (4):707-724, 1985.

SCHWARCZ, Lilia M. Dos males da dádiva: sobre as ambigüidades no processo da Abolição brasileira. IN: CUNHA, Olívia M. Gomes & GOMES, Flávio dos Santos. “Quasecidadão”. Rio de Janeiro: FGV, 2007

SCOTT, James C. “Los dominados y el arte de la Resistência: Discursos ocultos”. México: Editora Era, 2007

SIGAUD, Lygia. “Os clandestinos e os direitos: estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco”. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SILVA, Girlan Cândido da. “A representação sócio-econômica da cana de açúcar para a região da zona da Mata de Pernambuco”. Revista eletrônica do curso de Geografia Jataí-GO | n.14 | jan-jun, 2010a.

SILVA, Kalina Vanderlei Paiva da. “Nas Solidões Vastas e Assustadoras: Os pobres do açúcar e a conquista do sertão de Pernambuco nos séculos XVII e XVIII”. Tese de doutorado em história, Recife: UFPE, 2003.

SILVA, Severino Vicente. “Festa de Caboclo”. Associação Reviva, 2005

_____. “Maracatu Estrela de Ouro de Aliança: a saga de uma tradição”. Recife . Editora Reviva, 2008 .

_____. “Liberdade e Criatividade Cultural na Mata”. Cadernos de História: Oficina de História: Trabalhadores em sociedades açucareiras - Ano VI, Número 6. Recife: Editora Universitaria UFPE, 2009 .

SILVA, Simone. “A gente não esquece porque a gente sabe o que vai dizer”. Uma etnografia da cantoria de pé-de-parede na zona da mata de Pernambuco. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS/Museu Nacional, 2010b.

STRATHERN, Marilyn (1991) “O Gênero da Dádiva”.

SOUZA, Rosely Tavares de. “O Cavalo Marinho de Condado: a beleza da brincadeira e as representações das mulheres e das crianças (1960 – 1990)”. Artigo publicado nos anais do XIV Encontro Regional da Associação Nacional de História (ANPUH- RIO) – Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro, UNIRIO - 19 a 23 de julho de 2010.

TAMBIAH, Stanley J. “A performative approach to ritual”. In: Culture, thought, and social action - an anthropological perspective. Harvard: Harvard University Press. pp. 123-166, 1985.

TENDERINI, Helena Maria. “Reflexão antropológica sobre a relação entre brincadeira e realidade no Cavalo Marinho”. Dissertação Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 2003. 98 p.

TURNER, Victor. “Os Símbolos do Ritual Ndembu”. Floresta de símbolos – aspectos do ritual Ndembu. Niteroi: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.

_____. “Planos de Classificação em um Ritual da Vida e da Morte”. O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1974.

VIEIRA, Sévia Sumaia Duarte da Silva. “O cabolco velho, antigo, sabe brincar. Vai respeitar!: A diversidade dos rituais espirituais na brincadeira do Maracatu Baque solto/Rural”. Revista Itacoatiara vol.2, N.1: pp 62-76, 2002.

VILHENA, Luis Rodolfo. “Projeto e missão – o movimento folclórico brasileiro 1947-1964”. Rio de Janeiro: FUNARTE-FGV, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. Mana, 2 (2). Pp. 115-144. Rio de Janeiro, 1996.

_____. “O Nativo Relativo”. MANA 8(1):113-148, 2002.

WAGNER, Roy. “Habu. The innovation of meaning in Daribi Religion”. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

_____. “A invenção da cultura”. São Paulo. Cosac Naify, 2010.

SANTOS MORENO, Josane Cristina. “Versos e Espetáculo do Cavalo-Marinho de Várzea Nova”. Dissertação de Mestrado em Letras na Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 1998.

ZELIZER, Viviana A. Rotman. “The social meaning of money”. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.