



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**FLÁVIA CRISTIANA DA SILVA**

**ATRIZ-BRINCANTE:**

**caminho de experimentações cênicas através da  
aproximação com a brincadeira do Cavalo Marinho**

SALVADOR

2013

**FLÁVIA CRISTIANA DA SILVA**

**ATRIZ-BRINCANTE:  
caminho de experimentações cênicas através da  
aproximação com a brincadeira do Cavalo Marinho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira

SALVADOR

2013

## Escola de Teatro - UFBA

Silva, Flávia Cristiana da.

Atriz–Brincante: caminho de experimentações cênicas através da aproximação com a brincadeira do Cavalo Marinho / Flávia Cristiana da Silva. - 2013.

168 f. il.

Orientador: Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

1. Teatro. 2. Cultura popular - Pernambuco. 3. Criação (Literária artística, etc.). I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro.  
II. Título.

CDD 792

FLÁVIA CRISTIANA DA SILVA

“Atriz-Brincante: caminho de experimentações cênicas através da aproximação com a brincadeira do Cavalo Marinho”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

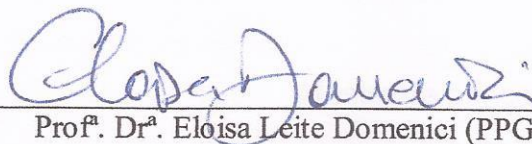
Aprovada em 17 de maio de 2013.

Banca Examinadora:



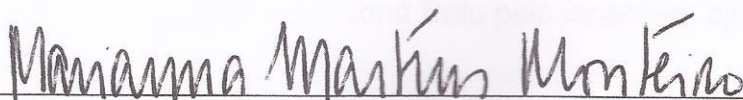
---

Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira (Orientador)



---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Eloisa Leite Domenici (PPGAC/UFBA)



---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Marianna Francisca Martins Monteiro (UNESP)

Aos

Mestres e brincadores de Cavalo Marinho pela  
brincadeira, acolhimento e amizade.

À

Ioná Brito pelo incentivo, ajuda, dedicação e respeito.

À

Minha família por acreditar em mim.

## AGRADECIMENTOS

VIVA meus familiares, especialmente a minha mãe, Sônia Gaudêncio, e minha tia-mãe, Cecília Gaudêncio, por acreditarem em mim, pelo amor e por tornar tudo isso possível.

VIVA Ioná Brito pelos conselhos, ensinamentos, sabedoria, paciência, estímulo, compreensão.

VIVA o professor e orientador Érico José Souza de Oliveira pelos ensinamentos, presença, comprometimento e maestria que tem para orientar e, principalmente, por me apresentar a brincadeira do Cavalo Marinho de Pernambuco.

VIVA o Cavalo Marinho Estrela do Oriente (Camutanga-PE) e Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE). E, especialmente, ao mestre Inácio Lucindo, Aguinaldo Silva e família pela poesia, acolhimento, generosidade e sabedoria compartilhada.

VIVA os professores: Armindo Bião, Suzana Martins, Meran Vargens, Beth Gleber, Luiz Marfuz, Cassia Lopes, Érico José, Eloisa Domenici, Sônia Rangel e tantos outros que contribuíram para a reflexão da arte do espetáculo fornecendo caminhos e estratégias.

VIVA o professor Sérgio Farias por me apresentar a pesquisa na graduação através da Iniciação Científica – PIBIC.

VIVA a equipe do teatro Xisto Bahia e ao Colégio Militar de Salvador, especialmente a Isabela Silveira e Manon Toscano, pelos espaços cedidos para o laboratório experimental.

VIVA a CAPES pela subvenção destinada ao desenvolvimento desta pesquisa, sem a qual a mesma não teria acontecido.

VIVA o Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia pelo acolhimento desta pesquisa.

VIVA as examinadoras deste trabalho, Eloisa Domenici e Marianna Monteiro, pela disponibilidade.

VIVA o COLE (Coletivo Livre de Espetáculos) pelo apoio, amizade, profissionalismo e atenção.

VIVA os amigos pesquisadores de cultura popular brasileira, especialmente, a Ana Célia Martins, sua família, Viviane Souto Maior e a Cia. Mundo Rodá

(Juliana Pardo e Alício Amaral) pelo tempo compartilhado, atenção, generosidade e acolhimento.

VIVA os amigos Cláudio Machado, Martinho Souza, Fernando Araújo, Alessandra Nohvais, Patrícia Rammos, Tarcísio Almeida, PH Dias, Sandro Souza, Vinícios Lirio, Sônia Guimarães, Felipe André, Joice Aglae pela parceria na experimentação prática.

Uma brincadeira é um alegramento, uma fantasia, é um recurso, é uma vida especial, é um tempo de memória, é um coração popular, é a gente ter ginástica no corpo, saber bem se manobrar, é a gente ficar com saúde, poder se apresentar. E quem não usa brincadeira não sabe o que é bom no mundo, nem sabe bem se manobrar. Que a brincadeira é uma coisa boa e quem vive de brincadeira é um povo popular. A brincadeira é uma decência, quem vive de brincadeira vive de estimação, seu corpo tem boa ação, sua vida tem um bom lar, não tem raiva nem desgosto, é um povo especial, tem cultura navegante, vai pra lá e vem pra cá. Quem ama cultura na serra, ama na terra, no céu e no mar, que a cultura é onipotente e eu posso bem só pra brincar, que a cultura é uma vida vivida envolvida na vida de alguém, é vida de amor e vida de parabéns. E quem não sabe o que é cultura prazer nessa vida não tem.

Mestre Inácio Lucindo do Cavalo Marinho Estrela do Oriente.



## RESUMO

Esta dissertação aborda, de forma reflexiva, as experiências motivadas pelo meu encontro com a brincadeira do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco. A pesquisa foi conduzida conceitualmente, principalmente, em torno das noções de brincadeira e jogo. O objetivo foi identificar elementos presentes nesta tradição que pudessem contribuir para a minha investigação laboratorial em experimentações cênicas. Para isso, fez-se necessário conhecer, mais profundamente, a brincadeira e o seu contexto numa intensa troca entre pesquisadora, brincadores e pessoas que participam direta e indiretamente do Cavalo Marinho. Paralelamente, dediquei-me a um processo laboratorial individual, que tentou identificar, na interface entre teatro e Cavalo Marinho, algumas características que estariam neste elo entre a brincadeira e o jogo no meu fazer artístico, o que chamo de Atriz-Brincante. A partir da pesquisa de campo e vivência em sala de trabalho, apoio-me em noções como corpo, jogo, cultura popular, improviso, comicidade, musicalidade, entre outras.

**Palavras-chave:** Cavalo Marinho; Teatro; Atriz-Brincante; Processo de Criação.

## ABSTRACT

This thesis approaches, reflectively, the experiences motivated by the meeting between me and Cavalo Marinho play, present in the region of “Zona da Mata” North of Pernambuco. This research was conceptually conducted, mainly, around the notions of play and game. The objective was to identify elements present in this merriment that could contribute to my laboratorial research in scenic experiments. For this, it was necessary to know, deeply, the play and its context in an intense exchange between researcher, players and people involved, directly and indirectly, in Cavalo Marinho. In parallel, I focused on an individual laboratorial process that attempted to identify, in the interface between Performance Arts and Cavalo Marinho, some characteristics that would be present relationship between the play and the game in my artistic practice, which I call Actress-Player. From the field research and experience in the workroom, I take concepts such as body, game, popular culture, improvisation, humor, musicality, among others.

**Keywords:** Cavalo Marinho; Performance Arts; Actress-player; Scenic Laboratory.

## LISTA DE FIGURAS

Foto 1 – Caminhando no canavial	13
Foto 2 – Flávia Gaudêncio no espetáculo Malassombro	16
Foto 3 – Seu Martelo brincando de Mateus	29
Foto 4 – Despedida ao raiar do dia	34
Foto 5 – Fabinho colocando a figura do Cego	38
Foto 6 – Aguinaldo Silva e mestre Inácio Lucindo	43
Foto 7 – Dança dos trupes soltos	47
Foto 8 – Dançando as sensações da brincadeira	51
Foto 9 – Construindo vivências com a dança	57
Foto 10 – Gerando imagens em improvisação	66
Foto 11 – Renato Puccini brincando com a figura La Ursa	73
Foto 12 – Helder Vasconcelos brincando com a figura da Véia	76
Foto 13 – Fabinho ensinando a seu filho, Breno, colocar Seu Ambrósio	87
Foto 14 – Véia do Bambu por Aguinaldo Silva	93
Foto 15 – Flávia Gaudêncio em criação no laboratório individual	105
Foto 16 – Flávia Gaudêncio dançando suas memórias da cana	107
Foto 17 – Flávia Gaudêncio construindo espaço imaginário	111
Foto 18 – Flávia Gaudêncio na relação com instrumento musical	115
Foto 19 – Flávia Gaudêncio brincando de Frô	120
Foto 20 – Despedida da figura Frô	128

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>1 – DA APRENDIZAGEM À PRÁTICA INDIVIDUAL</b>	<b>38</b>
1.1. Corpo em Questão: corpo vivencial	38
1.2. Aprendendo com a Experiência: trânsito entre vida e brincadeira	43
1.3. Experimento Laboratorial: apreensões iniciais	51
1.4. Observações e Oficinas: encontro direto com o Cavalo Marinho	57
1.5. Laboratório Individual: uma prática a partir da brincadeira	66
<b>2 – CAMINHANDO – AS FIGURAS E O LABORATÓRIO EM SALA DE TRABALHO</b>	<b>73</b>
2.1. A Comicidade e o Jogo na brincadeira do Cavalo Marinho	73
2.1.1. Comicidade – o riso na brincadeira do Cavalo Marinho	74
2.1.2. Jogando com o Cavalo Marinho	79
2.2. Figuras em Ação: primeiros pulsos	85
2.2.1. Seu Ambrósio: a figura, o episódio e as dinâmicas corporais	87
2.2.2. Véia do Bambu: a figura, o episódio e as dinâmicas corporais	93
2.2.3. Mané Taião: a figura, o episódio e as dinâmicas corporais	97
2.3. Estado de Brincadeira: um mar para se mergulhar	100
<b>3 – CAMINHOS TRILHADOS: EXPERIMENTANDO CONTAR HISTÓRIA</b>	<b>107</b>
3.1. Memória em Criação/Experimentação	107
3.1.1. Memórias – <i>Chegando à Brincadeira</i>	111
3.1.2. Trabalhando com Metáforas – <i>Brincando com a Memória da Cana</i>	115
3.1.3. Criação da Figura Frô – <i>Andanças em Processo</i>	120
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>134</b>
<b>ANEXO</b>	<b>140</b>
ANEXO I – Transcrições das entrevistas com brincadores e mestres	141
ANEXO II – Relato de Campo – Curso de Dança do Cavalo Marinho na Cidade Tabajara – Casa da Rabeca – Olinda-PE	165

## INTRODUÇÃO



Foto 1 – Caminhando no canavial. Foto: Ioná Brito, 2013.

“Tudo no mundo começou com um sim.  
Uma molécula disse sim a outra molécula  
e nasceu a vida”  
(Clarice Lispector)

Início este trabalho com a citação do livro “Hora da Estrela” de Clarice Lispector (1998), não por acaso. Dizer sim nesta pesquisa era inicialmente fazer escolhas, ouvir-me mais, ouvir o outro, estar atenta à experiência, selecionar anseios, promover encontros afetivos na busca pessoal e sensível de desejos.

A centelha que alimentou este trabalho de investigação nasceu ainda na graduação quando fazia o curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Durante este período, atuando como arte-educadora,

tive a oportunidade, paralelamente, de trabalhar na função de atriz com alguns diretores, artistas, grupos de teatro, pesquisadores, o que despertou em mim, além do interesse de conhecer e experimentar diversas estéticas teatrais, o desejo de investigar treinamentos para o ator no qual eu buscasse um caminho pessoal para criação cênica.

Com isso, fiz paralelamente alguns cursos com estéticas específicas, como por exemplo, Ator em Brecht (coordenado por Carmem Paternostro); Mímica Corporal Dramática (coordenado por George Mascarenhas e Nadja Turenko); Realismo e Shakespeare (coordenado por Harildo Déda); Introdução ao Método de Stanislavski (coordenado por Decano Valentin-Rússia); Teatro Físico (coordenado por Érico José); Máscara (coordenado pelo Grupo Potlach-Itália); Treinamento para o Ator com foco no Odin Teatret (coordenado por Luiz Alberto e Rafael Magalhães); Olhar sobre a cultura popular nas construções artísticas contemporâneas (coordenado pelo Grupo Grial-Pernambuco). Também participei dos cursos de extensão pela Universidade Federal da Bahia, O Clown e a Cena - Iniciação às Técnicas de Clown e o Curso de Bufão (ministrados por Joice Aglae Brondani). Assim, experimentei várias linguagens e estéticas teatrais.

A investigação que desejava, ainda nebulosa do que seria concretamente, encaminhava-me ao contato dos meus desejos como artista, das minhas inquietações e trajetória diante de um processo de experimentação e criação para a cena.

Foi em 2006 que, ao assistir a defesa de doutoramento de Érico José Souza de Oliveira, com título *A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (Condado – PE), surgiu o interesse pelas expressões da cultura tradicional brasileira. Nesta defesa, me deparei com o Cavalo Marinho, que até o momento era desconhecido para mim. E foi a partir deste encontro que senti o desejo de conhecer mais a fundo a cultura de Pernambuco, estado em que nasci e que passei toda a minha infância.

Durante a defesa, reconheci algumas figuras<sup>1</sup> desta tradição presentes na minha meninice e isso remeteu-me a uma memória autobiográfica revelando

---

<sup>1</sup> Figura é o termo utilizado pelos próprios brincadores do Cavalo Marinho que vem (re)presentar uma personalidade através de um humano, animal, boneco ou ser do imaginário

lembranças armazenadas na minha experiência afetiva. Damásio<sup>2</sup> (2000, p.285) ressalta que a memória autobiográfica “contém as memórias que constituem a identidade, juntamente com aquelas que ajudam a definir nossa individualidade”. O autor afirma que recordar eventos vividos no passado denota o registro de uma história de vida do indivíduo.

Essa constatação foi fortemente enraizada quando percebi que o meu corpo era repleto de memórias que me revelava, e que trazia imagens, numa contribuição de lembranças. Compreendi no discurso de Érico José Souza de Oliveira que a pesquisa não envolve só o “objeto” de investigação, mas também está imbricada no pesquisador e na percepção que o mesmo tem sobre si e sobre o mundo. É um processo de troca de aprendizado tanto do indivíduo que o realiza, quanto da sociedade na qual está envolvida.

Portanto, a pesquisa desenvolvida tem cunho qualitativo, na perspectiva de observação participante. E também se revela na abordagem autoetnográfica<sup>3</sup>, tendo em vista que sou ao mesmo tempo agente e sujeito da pesquisa que propus desenvolver.

Um ano depois, fui convidada a participar do Projeto Jovens Artistas do MEC (Ministério da Educação) para a montagem do espetáculo Malassombro<sup>4</sup>, texto de Ronaldo Brito<sup>5</sup>.

---

coletivo (irei falar um pouco mais à frente). Se quisermos fazer um paralelo com as artes cênicas, podemos chamá-la de personagem.

<sup>2</sup> “António Rosa Damásio (Lisboa, 25 de Fevereiro de 1944) é um médico neurologista, neurocientista português que trabalha nos estudo do cérebro e das emoções humanas.” Disponível: [pt.wikipedia.org/wiki/António\\_Damásio](http://pt.wikipedia.org/wiki/António_Damásio). Acessado em: 06-04-2013.

<sup>3</sup> “A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si.” (FORTIN, 2009, p.83)

<sup>4</sup> A equipe artística era formada por alunos de graduação e um professor da UFBA: três alunos de direção (Tarcísio Almeida, Tomás Galiano e José Jackson), duas alunas de licenciatura em teatro (eu e Diana Ramos), uma aluna de interpretação (Ariane Souza) e o professor-coordenador (Érico José Souza de Oliveira).

<sup>5</sup> Ronaldo Correia de Brito (Saboeiro – Ceará, 1950) é escritor, médico, roteirista de cinema e dramaturgo.



**Foto 2 – Flávia Gaudêncio no espetáculo Malassombro. Foto: Jorge Baía, 2007.**

O projeto Malassombro nasceu da necessidade de realizar um trabalho artístico/teatral/pedagógico que dialogasse com cultura popular brasileira, no intuito de que alunos de graduação pudessem transitar nesses dois universos (teatro e cultura), fazendo-os refletir e discutir sobre suas próprias práticas. Foi proposto pelo professor-coordenador trabalharmos alguns elementos da cultura popular de Pernambuco (Cavalo Marinho, Maracatu e Caboclinho) como técnica para a construção do espetáculo.

Percebi que o que mais importava neste trabalho com as expressões da cultura popular brasileira não era apenas a apreensão da dança, mas sim a possibilidade de abrir a minha percepção para o corpo, o ritmo, a sonoridade, o jogo, a relação com o público e com as outras atrizes. O que implicava naquele momento era vivenciar as sensações que a dança e o universo desta tradição traziam-me enquanto experiência.

Diante da perspectiva acima descrita, Fortin (1999, p.40) traz-me ferramentas para dialogar com a educação somática<sup>6</sup> quando diz que ela

---

<sup>6</sup> A educação somática é um campo de estudo que surgiu no século XX, criada por profissionais das áreas de saúde, arte e educação, como por exemplo, Moshe Feldenkrais, Ingmar Bartenieff, Ida Rolf, Gerda Alexander, Matthias Alexander, entre outros. Seu eixo de atuação é o trabalho corporal, propondo novas abordagens de movimentos, a partir de pressupostos que divergem da visão mecânica do corpo.



“engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes”.

A busca de uma unidade corporal no desenvolvimento do trabalho em Malassombro levou-me a pensar em princípios da educação somática, sugeridos por Domenici (2010). A investigação direcionou-me ao desenvolvimento da autopercepção e dos estudos dos movimentos, por meio da vivência chegando a uma fluidez, liberação da expressividade e autonomia corporal.

Após alguns meses de trabalho intenso em laboratório físico, sugerindo-me metáforas do universo proposto pelo texto para o desenvolvimento artístico e criativo do projeto, cada atriz ficou incumbida de desenvolver na prática um roteiro de ações físicas, criando assim, partituras cênicas a partir desses elementos. Para Ferracini (2003, p.100):

[...] A ação física é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré-expressivos de trabalho e [...] é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É por meio dela que esse ator comunica sua vida e sua arte. Segundo Luís Otávio Burnier, a ação física é a poesia do ator.

A pesquisa serviria também para coletar material que sustentasse e permitisse o desenvolvimento da criação de um corpo expressivo para uma estética cênica. Barba fala, através da Antropologia Teatral, sobre técnicas extracotidianas do corpo, “tornando-o artístico/artificial, porém *crível*” (BARBA, 2009, p.35). E essa era a minha intenção nesta pesquisa prática.

Foi destinado a mim investigar sobre a dança dos Caboclinhos<sup>7</sup> e, pela primeira vez, com esse projeto tive a oportunidade de realizar uma pesquisa de campo que não se limitasse apenas ao centro urbano. Tive como base inicialmente o que Barba (2009, p.19) fala sobre os aspectos primordiais da cultura:

---

<sup>7</sup> A “dança dos caboclinhos tem (...) passos rápidos, acompanhando os ritmos marcados pelo caracaxá (ganzá), pelo tambor e pela gaita. Costuma-se dizer que a dança dos caboclinhos tem sua origem nas ações catequéticas dos padres jesuítas, ou seria a encenação de uma batalha. (...) Os mais antigos grupos que autodenominam de Caboclinhos afirmam ser do final do século XIX e início do século XX”. Disponível em: <http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/viewFile/437/494>. Visitado em: 06-04-2013.

Existem três aspectos que cada cultura deve possuir: a produção material através de técnicas, a reprodução biológica, que permite transmitir a experiência de geração em geração, e a produção de significados. Para uma cultura é essencial produzir significados.

Com isso, busquei conhecer um pouco mais sobre o Caboclinho Sete Flexas<sup>8</sup> de Pernambuco coletando depoimentos, imagens e tendo acesso a vídeos de rituais, dança, música, sonorização, enfim, materiais que pudessem me auxiliar no processo da criação artística.

Na investigação da pesquisa de campo e, paralelamente, trabalhando em sala de ensaio, percebi que o meu olhar estava diferente, o meu corpo já reagia às experiências vividas, criando assim, um corpo a partir da relação que se estabelecia com a minha memória e com a pesquisa. Neste sentido, Ferracini (2006, p.125) afirma que “[...] o corpo é memória e também o presente. Portanto, mergulhar no presente do corpo, é mergulhar também em seu passado enquanto névoa de virtualidades mais ou menos distantes que pressionam nosso atual de forma mais ou menos intensa”.

Meu corpo num processo de trânsito de imagens, sensações, ritmos, sonoridades, observadas e criadas a partir da pesquisa com a dança do Caboclinho, fazendo ligação com o texto proposto e indicando uma organicidade na busca de um corpo em estado cênico<sup>9</sup>.

Hoje, refletindo sobre o processo e como ele foi conduzido através das experiências, vivências e conteúdos apreendidos através desta inter-relação entre cultura e teatro, enxergo possibilidades de trabalhar com expressões da cultura brasileira na minha prática teatral, não só a repetição de suas danças, mas também perceber e assimilar os seus princípios e como eles podem mobilizar o meu corpo através de códigos para uma criação. E isso é o que me

---

<sup>8</sup> “Caboclinho Sete Flexas foi fundado no dia 7 de setembro de 1971 pelo Mestre Alfaiate, no bairro de Água Fria. Uma das tradições mais antigas do Brasil, o caboclinho reúne elementos da cultura cabocla em torno da memória e das referências dos povos indígenas e dos negros que habitaram e/ou ainda vivem em Pernambuco”. Disponível em: [pt.wikipedia.org/wiki/Caboclinho\\_Sete\\_Flexa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Caboclinho_Sete_Flexa). Visitado em: 06-04-2013.

<sup>9</sup> “Na verdade o corpo-em-estado-cênico, ao mesmo tempo, cria, habita e é essa zona de turbulência. Esse estado cênico se auto gere e se desvanece em instantes *continuuns*, agencia-se sobre momentos de desterritorialização, ao mesmo tempo em que esses mesmos *continuuns* desvanecentes geram também essa zona de turbulência, criando um estado de jogo entre o corpo-em-estado-cênico em contato com o outro ator, o público e o espaço.” (FERRACINI, 2003, p.126)

impulsiona atualmente para a reflexão e a observação da minha prática teatral em diálogo com elementos do Cavalo Marinho e do teatro.

Este foi o começo de um novo caminho, perceber a cultura popular brasileira como possibilidade de investigação para a criação cênica. Vale salientar que esta tendência não é um procedimento novo, recente, mas o coloco como possível alternativa a partir da minha experiência vivencial.

Pensando assim, tracei como objetivo inicial desta pesquisa a investigação de elementos do Cavalo Marinho que pudessem dialogar com elementos do teatro, principalmente o jogo e a brincadeira, componentes motrizes desta inquietação. Esta aproximação teve o intuito de refletir sobre possíveis caminhos e contribuições para o meu processo de criação cênica e de construir minha trajetória pessoal como artista da cena.

Quando direciono o meu olhar para a investigação de elementos do Cavalo Marinho, imediatamente busco dialogar com pesquisadores do teatro que tiveram contato com a tradição da cultura popular. Alguns encenadores consagrados do século XX se debruçaram nesta fonte de pesquisa para a preparação do ator, como por exemplo, Vsévolod Meyerhold (1874-1940), Peter Brook (1925), Dario Fo (1926), Eugenio Barba (1936), entre outros.

Meyerhold, por exemplo, buscou referência na *Commedia Dell'Arte*, pantomima, no teatro oriental, sobretudo o Kabuki japonês e a ópera de Pequim chinesa, entre outros, pois acreditava que o ator precisa “mergulhar no estudo das fabulosas técnicas das épocas em que o teatro era teatral” (PICON-VALLIN, 2006, p.41), para compreender as diferentes tradições.

Já Barba, investigou a tradição do oriente e do ocidente. No ocidente, Barba destaca a formação dos atores da *Commedia dell'Arte*, do balé clássico, a mímica corporal dramática de Decroux, entre outros. Já no oriente se encontram inúmeras referências, como por exemplo, o kathakali indiano, a dança balinesa, o teatro Nô, Kabuki, e tantas outras práticas de artes maciais.

É relevante destacar o que Yoshi Oida (2001, p.44) comenta sobre a importância de aliar o conhecimento da cultura popular tradicional ao trabalho do ator:

Ainda hoje me pergunto o que fazer para ser um 'verdadeiro artista criativo'. Penso que seria possível definir como tal aquele que, experiente em uma determinada técnica tradicional, saiba colher-lhe a

essência para explorar as ligações e os pontos de encontro com o mundo moderno.

Também dialogo com pesquisadores que fizeram estudos a respeito do Cavalo Marinho, como por exemplo, Murphy (2008), Acselrad (2002), Tenderini (2003), Oliveira (2006a), Lewinsohn (2008), Guaraldo (2010), entre outros. Suas pesquisas realizaram reflexões sobre a brincadeira ligadas aos campos da antropologia, etnomusicologia e artes cênicas.

O etnomusicólogo norte-americano John Murphy, em seu livro *Cavalo-marinho pernambucano* (2008), faz uma importante reflexão sobre a visão moral dos brincadores apresentada no Cavalo Marinho, sendo ao mesmo tempo uma crítica e um reforço das relações de poder na região canavieira de Pernambuco. Descreve a brincadeira tecendo também a história de vida de alguns brincadores. Além disso, por ser músico, traz ainda uma importante contribuição sobre a riqueza da música e do ritmo do Cavalo Marinho.

Já Oliveira, no seu livro *A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)* (2006), trata da análise cenológica da brincadeira do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Ele coloca o foco principal na brincadeira, através de seus componentes estéticos, no desempenho dos participantes, nas formas e nos procedimentos do brincar local e nas suas relações com a estrutura socioeconômica e histórica da região.

E também Acselrad (2002) que trava diálogo entre antropologia e arte através da brincadeira do Cavalo Marinho. A autora levanta discussão sobre a experiência estética e a relação com o corpo dos brincadores, tratando como uma experiência construída no próprio fazer.

É importante pontuar que cada um desses autores pesquisados me possibilitou, além da pesquisa de campo, travar um diálogo mais verticalizado com o Cavalo Marinho, mostrando-me um leque de possibilidades que a brincadeira oferece para reflexão.

Portanto, o ponto de partida para esta pesquisa não foi o desejo de criar exercícios ou metodologia para o trabalho do ator, mas sim, encontrar, através do contato com esta tradição e da prática em sala de trabalho, caminhos possíveis para poder transitar nesses dois universos observando as possibilidades em experimentações cênicas. Consequentemente, criar

interloquções com outros artistas e pesquisadores interessados na investigação de expressões da cultura popular brasileira em seus processos criativos.

No ano de 2009, participei como ouvinte do I Colóquio sobre Encenação e Cultura: Tradição e Contemporaneidade na Cena do Cavalo Marinho, coordenado pelos pesquisadores Érico José Souza de Oliveira (UFBA) e Marcondes Lima (UFPE). Os temas abordados perpassaram por diversas áreas do conhecimento (teatro, dança, música, arte educação, letras, história, administração) e temáticas (cultura, tradição, contemporaneidade, dramaturgia, pertencimento, *commedia dell'arte*, entre outras – todas relacionadas ao Cavalo Marinho), tendo conferências, mesas-redondas, aulas-demonstrações, sessões de comunicação e debates.

Neste evento tive a oportunidade de vivenciar momentos importantes para o entendimento do universo dos brincadores de Cavalo Marinho. Primeiro foi Fabinho<sup>10</sup>, fazendo a distinção entre as expressões “brincador” e “brincante”. Ele considera brincador aquele que, como ele e seus companheiros, nasceu no contexto sociocultural pertencente ao Cavalo Marinho, sendo a brincadeira parte da própria vida. Já o brincante é a pessoa de “fora” que se interessa em aprender, em conhecer e participar de determinada cultura popular brasileira. E é nessa segunda classificação que me coloco.

Essa distinção feita com bastante ênfase por um brincador neste evento foi de extrema importância para que eu percebesse o local de onde se olha e os papéis estabelecidos, pois sei que a pesquisa parte do olhar do pesquisador e da relação que ele trava com o universo pesquisado.

Neste caso, pretendo dialogar, na medida do possível, com as epistemologias locais empregadas pelos próprios brincadores de Cavalo Marinho, as utilizadas no próprio universo da brincadeira, pois, como aponta Domenici (2009, p.9), as danças brasileiras “incluem visões de mundo e formas de conhecimento bastante específicas”.

Inicialmente, a escolha do termo Atriz-Brincante e da importância que ele se configura na minha pesquisa vem desta colocação de Fabinho na distinção da expressão brincador e brincante, classificando-me como brincante neste

---

<sup>10</sup> Fabio Soares da Silva, conhecido como Fabinho, é neto do mestre Biu Alexandre (mestre do Cavalo Marinho Estrela de Ouro – Condado-Pernambuco) e sambador deste brinquedo. Pela sua desenvoltura na brincadeira foi convidado a participar do Grupo Grial de Dança, coordenado por Maria Paula Rêgo, sendo hoje integrante deste grupo desde 2005.

universo. E isso converge com o meu desejo de pesquisar e criar aproximação entre elementos do teatro e do Cavalo Marinho.

A consolidação do termo aconteceu quando associei o jogo como elemento recorrente do teatro e da brincadeira do Cavalo Marinho. Observei que na língua inglesa, por exemplo, o verbo *to play* significa jogar, brincar, tocar (instrumentos musicais), interpretar (MICHAELIS, 2001). Neste caso, não há separação de significado na palavra jogar e brincar, diferentemente da língua portuguesa<sup>11</sup>, na qual existem duas palavras para designar significados parecidos. Com isso, assumo como ponto de partida a relação entre jogar e brincar.

O termo brincar, como fonte propulsora desta pesquisa, foi escolhido porque “na brincadeira, rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca”<sup>12</sup>. O brincar está relacionado à diversão, ao prazer, à espontaneidade.

O ato de brincar, principalmente na infância, é um ato espontâneo. É uma das formas de se comunicar com o mundo e estabelecer contato entre o imaginário e o real. Quando presto atenção numa criança brincando, vejo o quanto ela se alimenta da sua capacidade inventiva, estimulando-se num processo contínuo de criação.

Trazendo este mesmo sentido para o âmbito do Cavalo Marinho, o brincar e o jogar se encontram no ambiente da festa, abre-se uma fenda para a subjetividade e o imaginário. Deste modo, Tenderini (2003, p.20/21) define a noção de brincadeira:

As brincadeiras são algo muito sério. Mas, são também divertimento. São expressões de impressionante complexidade que, comumente, trazem em si uma dialogia entre seriedade e comicidade, entre o presente e o que passou, contando histórias situadas num tempo remoto dialogando com temas atuais e mostrando situações do cotidiano dos lugares onde elas acontecem. Desta forma elas constroem também uma ponte estreita entre o lado do imaginário onde ela está situada e o lado do real, onde se situam os que dela participam. (...) Ela está na fronteira entre a vida e a arte porque possibilita o trânsito entre as duas expressando uma visão de mundo.

---

<sup>11</sup> Brincar – divertir-se; folgar; agitar-se alegremente; entreter-se, distraí-se; tomar parte em (folgedos carnavalescos). Jogar – entregar-se ao, ou tomar parte do jogo de; aventurar ou arriscar ao jogo; pôr em risco; dizer ou fazer brincadeira; brincar, divertir-se, folgar. (FERREIRA, 1986, p.286 e 989/990)

<sup>12</sup> BARROSO, Oswald. **Teatro como Encantamento: bois e reis de caretas**. Disponível em: [www.oswaldbarroso.com.br](http://www.oswaldbarroso.com.br). Visitado em: 16-06-2010, p.427.

Assim como ressalta a autora, a minha noção de brincadeira está diretamente ligada à seriedade, ao divertimento, ao imaginário, ao prazer, à espontaneidade, à vida, à arte. E também é assim classificado o Cavalo Marinho pelo brincador Fabinho<sup>13</sup>.

O jogo que proponho para esta pesquisa não está vinculado a um sistema pedagógico, como propõe Spolin (2008), mas sim, a um sistema livre que provoca uma entrega e que se concretiza quando deixo-me disponível à investigação de experimentações em laboratórios.

Para mim, as expressões jogar e brincar são complementares, fazem parte de um só estado poético, de um só estado de alerta, necessário para o meu corpo poder estar sempre em relação a alguém ou a alguma coisa. Nisso, a proposta é trazer à tona a aproximação entre elementos do teatro e do Cavalo Marinho, na intenção de unir e criar interseção no contato entre eles e não sobrepor um ao outro.

Foi através de Oswald Barroso, nos seus escritos *Teatro como Encantamento: bois e reis de caretas*, que conheci o termo “Ator Brincante”. O autor nomeia o ator brincante como sendo as próprias pessoas que realizam a brincadeira, definindo-os da seguinte forma:

Mais do que apresentar ou do que representar, o termo brincar parece melhor adequado para designar o fazer do ator brincante. (...) Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também faz parte da brincadeira.<sup>14</sup>

E os conhece como artesão da cena:

Feito um artesão, o brincante atua por hábito, domina seu ofício com a naturalidade de quem “já nasceu com aquele planeta”, como bem definiu um mestre. Seu aprendizado começa na coletividade, no seio da família, em casa e no grupo comunitário, entre muitos que detêm o saber do folgado.<sup>15</sup>

Como já dito anteriormente, na brincadeira do Cavalo Marinho as pessoas que o fazem, não se reconhecem como ator ou dançarino, é um

---

<sup>13</sup> Entrevista em anexo.

<sup>14</sup> BARROSO, Oswald. **Teatro como Encantamento: bois e reis de caretas**. Disponível em: [www.oswaldbarroso.com.br](http://www.oswaldbarroso.com.br). Visitado em: 16-06-2010, p.427.

<sup>15</sup> Idem, p.409.

brincador que no momento da brincadeira se diverte, mesmo que ela dure um curto período de tempo.

Mesmo Barroso denominando o brincador como esse ator brincante, reconheço em suas palavras o que classifico como Atriz-Brincante:

O brincante (...) é um ator capaz de imitar e de metamorfosear-se. Um ator que faz parte da natureza e do coletivo, tocado pelo entorno, integrado no cosmos. Um ator que, ao tornar-se outra coisa, entra em contato com ela e que, ao entrar em contato com ela, torna-se a outra coisa.<sup>16</sup>

Pensando como Atriz-Brincante, coloco à prova a minha capacidade criativa na função de brincar, criando as minhas próprias coerências na brincadeira. Nesta posição estabeleço espontaneamente regras, sensibilizo-me pelo estímulo que surge, nutro o meu universo lúdico. Surge daí um estado de brincadeira para experimentações cênicas.

Então, me aproximo de ser uma Atriz-Brincante quando brinco e/ou jogo, trazendo o lúdico para o meu fazer artístico, na busca de um estado de brincadeira, que se concretiza na própria vivência. E tudo isso levando em consideração as referências dos trânsitos entre o universo do teatro e do Cavalo Marinho. Voltarei a falar de estado de brincadeira e jogo um pouco mais a frente.

No decorrer do I Colóquio sobre Encenação e Cultura: Tradição e Contemporaneidade na Cena do Cavalo Marinho, após vários questionamentos sobre como nomear a brincadeira, surgiram-me perguntas: qual termo utilizar para denominar essa brincadeira? Seria cultura popular e/ou tradição?

Em entrevista com Fabinho<sup>17</sup> emergiu a discursão sobre o termo cultura popular. Ele concebe cultura popular da seguinte forma:

O que é cultura popular? É uma coisa do povo, o que vem do povo. Pare e pense: que povo? Quantos Cavalos Marinhos existem? Quantos existiam? É do povo. Condado (Zona da Mata Norte de Pernambuco), terra do Cavalo Marinho. Que povo de Condado que brinca Cavalo Marinho? Você conta nos dedos as pessoas que brincam, as pessoas que sabem, os mestres você conta no dedo. Aí é popular, por que é popular? (...) Não sei nomear isso, mas pra mim é uma coisa que tem dono. (...) O povo leva a ser popular porque é

---

<sup>16</sup> Ibidem, p.364.

<sup>17</sup> Entrevista em anexo na dissertação.



uma coisa muito rica, toda a brincadeira é muito rica, muito forte, aí se apropriam.

Burke (2010) traz uma problemática muito pertinente na questão da definição do termo cultura popular em oposição à cultura erudita na visão de alguns intelectuais europeus, principalmente no final do século XVIII. Pela necessidade de classificar, diferenciaram como cultura erudita os letrados, rotulados por uma espécie de elite e intelectuais. Já a cultura popular seria aquela produzida pelos iletrados, incultos, pelas classes menos abastadas. O autor considera que (2010, p.17) “a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas”.

Como o termo cultura popular já foi muito discutido e problematizado por pesquisadores, não vou me debruçar neste trabalho sobre questões hierárquicas e dialéticas da cultura de elite ou do povo, maior ou menor, superior ou inferior, até mesmo porque acredito que o que é considerado “popular”, não é algo menor, muito menos simples, como também aponta Fabinho. Ao contrário, tem uma estrutura de natureza bastante complexa, já confirmados por diversos pesquisadores como Murphy (2008), Acselrad (2002), Tenderini (2003), Oliveira (2006a), entre outros. E também, diferentemente de Fabinho, muitos mestres, como por exemplo Seu Inácio, consideram o Cavalo Marinho como parte da cultura popular.

Irei considerar o termo por algumas razões: primeiro pelo fato da maioria dos mestres considerar o brinquedo<sup>18</sup> como cultura popular, como já dito anteriormente; outro motivo é o fato do mestre Bui Alexandre, acatado como mestre do próprio Fabinho, também denominar a brincadeira como cultura popular; e por fim, por Fabinho, apesar de estar totalmente engajado na brincadeira e ser considerado também uma referência, ter uma formação permeada no universo do Cavalo Marinho e na dança contemporânea. Por isso, irei referir-me ao Cavalo Marinho neste trabalho como cultura popular e também como brincadeira, termo já retratado anteriormente.

---

<sup>18</sup> O termo brinquedo é utilizado ao longo da dissertação para se referir ao Cavalo Marinho pelo fato de este ser entendido como um brinquedo por seus participantes.

Também escolhi a palavra “tradição” para esta dissertação como opção teórica. A tradição que abordo se fundamenta no tempo passado, impregnado do presente, um presente que é construído a partir do modo de viver e ver o mundo. Sendo assim, concordo quando Zumthor (1997, p.13-14) diz que a tradição “é uma colaboração que pedimos ao nosso passado para resolver nossos problemas atuais”.

No Cavalinho a tradição está atrelada à memória que resulta numa transformação, pois não existe preservação sem transformação e/ou mudança. Desta forma, a tradição, como a própria vida, é um processo dinâmico em constantes transformações, como afirma Tenderini (2003, 28):

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

Acredito que é da relação entre passado e presente que surge a ideia de tradição. Portanto, entendo que todo o enredo do Cavalinho traz consigo significados da existência de uma época, de um povo, de uma história. Percebo a brincadeira hoje carregada de ressignificações que foram acrescidas com o passar do tempo. Neste sentido, o italiano Luigi Pareyson (2001, p.137) contempla este pensamento quando traz a noção de tradição na relação entre continuidade e originalidade, permanência e inovação:

O conceito de tradição é testemunho vivo de que as funções de inovar e de conservar, só podem ser exercidas conjuntamente, já que inovar sem continuar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento.

Vejo no Cavalinho essa tradição em trânsito quando os enredos são reconstruídos, os brincadores colocam as figuras, os mestres explicam para os que estão aprendendo, e tudo acontecendo simultaneamente se perpetuando nas relações de saber/fazer. E esse é um forte motivo da minha

escolha, pois considero o termo tradição como um espaço de retroalimentação e dinamização da vida cultural. Sendo assim, tradição é presente, é vida pulsante.

Ainda na sequência das apresentações e discussões do Colóquio, conheci o trabalho da Cia. Mundu Rodá de Teatro e Dança<sup>19</sup>, através da aula-demonstração, com o tema “A busca de uma corporeidade para o ator a partir da dança tradicional do Cavalo Marinho”. Inicialmente Juliana e Alício falaram da trajetória da Companhia e conseqüentemente dos procedimentos que desenvolveram.

Foi através da intimidade afetiva com o Cavalo Marinho, contexto e comunidade da Zona da Mata Norte de Pernambuco, que pensaram em elaborar um treinamento energético<sup>20</sup>, a partir de elementos da brincadeira. Buscaram identificar no Cavalo Marinho equivalências com técnicas já codificadas por coreógrafos e encenadores, identificando princípios comuns que norteavam o estado expressivo do intérprete como, por exemplo, o corpo extracotidiano, sugerido por Eugênio Barba (2009); dilatação do corpo, por Decroux (BONFITTO, 2006); impulso e dinâmica tensão/relaxamento, por Grotowski (1992); entre outros.

O que a Cia. Mundu Rodá de Teatro e Dança traz de peculiar é a “criação de uma metodologia de preparação e encenação do artista intérprete que dá destaque às corporeidades brasileiras”<sup>21</sup>, dialogando também com a tradição do Cavalo Marinho e considerando-a fonte profícua de elementos pertinentes para o treinamento e criação cênica.

E foi neste contato que constituiu o meu desejo de fazer uma pesquisa teórico-prática aprofundando-me em elementos da brincadeira do Cavalo Marinho. Alguns dos fatores basais para esta pesquisa me levaram a aperfeiçoar-me, desafiar-me, auto observar-me e superar limites, adquirir aptidões, encontrar meios para desenvolver e criar meu próprio trabalho e

---

<sup>19</sup> A Cia. Mundu Rodá de Teatro e Dança foi formada em São Paulo no ano de 1999 por Juliana Pardo e Alício Amaral, e vem desenvolvendo um trabalho cênico a partir da observação, diálogo e contato com as manifestações populares brasileiras. Visitar o site: [munduroda.blogspot.com.br](http://munduroda.blogspot.com.br)

<sup>20</sup> “O treinamento energético (...) permite – e visa – ultrapassar os estereótipos e assim revelar a humanidade, a pessoa. Fornece informações importantes, além de apontar caminhos a seguir e resultar em um conjunto de ações físicas que, em geral, apresentam uma ligação mais profunda com o ator”. (Burnier, 2009, p.13)

<sup>21</sup> Disponível em: [munduroda.blogspot.com](http://munduroda.blogspot.com). Acessado em: 10-04-2013.

minha própria poética. Colocar-me em experimentação significava me descobrir não só como artista, mas também como pessoa, como dizia Grotowski (1992, p.211): “a arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos torna capazes de emergir da escuridão para luz fantástica”.

Foi na vivência com brincadores, pesquisadores e artistas que reforcei a minha percepção sobre o Cavalo Marinho como uma tradição multifacetada de possibilidades de estudo e experiência, aguçando a vontade de buscar o meu caminho, a minha trajetória autoral dialogando com esta brincadeira.

Após o contato com a Cia. Mundu Rodá de Teatro e Dança, comecei a estudar a disciplina Dança Popular Regional (DPR), ministrada pelo professor Denny Neves<sup>22</sup>, como aluna ouvinte da Escola Técnica de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB. O foco deste profissional é estreitar a relação com elementos da dança popular brasileira para uma construção artística contemporânea.

Esta disciplina foi de extrema importância para mim, pois pude experimentar e compreender na prática formas de trabalhar a transposição do corpo para a construção artística a partir da tradição popular, estando sempre atenta à contextualização do movimento, expressão, música, ritmo, instrumentos, postura, atitude, tempo, entre outros elementos. Nas aulas, o professor Denny Neves sempre reforçava a necessidade de reconhecimento da nossa ancestralidade, que resultava na história e na valorização do passado, para pensarmos no encadeamento da arte contemporânea.

[...] Quanto mais tivermos um pé no passado, mas contemporâneos seremos. A contemporaneidade é a busca do homem de novo de se colocar na sua origem e no seu entendimento. É a questão que está sempre presente: de onde vim? pra que vim? pra onde vou? Não podemos é nos fecharmos para o que já foi construído pelos nossos ancestrais.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Licenciado em Dança (UFBA) e Especialista em Arte Educação, Cultura Brasileiras e Novas Tecnologias em Arte pela Escola de Belas Artes (UFBA). Atua como educador, coreógrafo, dançarino e assessor de projetos artísticos e culturais na área de dança, música e artes plásticas. Atualmente atua como professor de Danças Populares Brasileiras na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e como Conselheiro da ONG GERAIS – Revitalização Cultural e Socioambientalismo.

<sup>23</sup> Fala extraída da aula na disciplina DPR (Dança Popular Regional), ministrada por Denny Neves, no dia 21-05-2009 na Escola de Dança da FUNCEB.

A reflexão foi bastante pertinente para que eu buscasse entender o contexto sociocultural da brincadeira do Cavalo Marinho, localizado na Zona da Mata Norte de Pernambuco e sul da Paraíba, região onde a monocultura da cana-de-açúcar ainda tem forte atuação/influência econômica. Acselrad (2002, p.15) afirma que o “latifúndio, monocultura e trabalho escravo [...] foram os alicerces sobre os quais se estruturou o processo de exploração da Zona da Mata Norte pernambucana”.

Assim, a vida desta região é contada através da brincadeira do Cavalo Marinho, já que são as pessoas desta localidade que participam, através do contexto social, cultural, econômico e político de uma população rural de baixa renda, tendo em vista o trabalho, a devoção religiosa, a relação patrão/empregado, a visão moral do mundo, o convívio entre seus pares.

Mas, para esta pesquisa, não irei me aprofundar na escrita sobre estas questões, pois já foi bastante explorada em outros estudos, como por exemplo, Murphy (2008), Acselrad (2002) e Oliveira (2006a).

### **Minha Aproximação com a Brincadeira do Cavalo Marinho**



**Foto 3 – Seu Martelo brincando de Mateus. Foto: Flávia Gaudêncio, 2010.**

Foi em 25 de dezembro de 2008, no encontro de Cavalos Marinhos na Casa da Rabeca do Brasil<sup>24</sup>, no bairro Cidade Tabajara em Olinda-PE, que vivenciei, pela primeira vez, uma brincadeira de Cavalo Marinho.

Lembro-me da primeira sensação que tive quando cheguei nesta localidade. Ao pisar naquele chão batido, senti como se estivesse entrando num portal mágico de muitas cores, sonhos, alegria, vida. Saí correndo em direção àquele som ligeiro e embriagante que entrava pelos meus ouvidos e impulsionava o meu corpo. Tudo era muito colorido, tantas cores que se formava um mosaico harmônico na minha percepção.

Não queria perder um momento sequer do que estava acontecendo naquele local. Embora não tenha ficado durante uma noite inteira na brincadeira, essa sensação é presente até hoje.

Neste meu primeiro encontro com o Cavalo Marinho, assisti apenas algumas partes da brincadeira extasiada, fascinada com o que meus olhos puderam captar. Ainda não entendia o que os brincadores estavam dizendo, pois usavam máscaras de couro e as palavras eram inteligíveis, até então desconhecidas para mim. Mas, os corpos dos brincadores eram bastante potentes, preenchidos de muitas gestualidades.

Existia um corpo diferente naquela empreitada, uma explosão de ancestralidade festiva<sup>25</sup> presente nos que faziam e em alguns que assistiam. Merleau-Ponty (1994, p.131) ressalta que “(...) A união entre a alma e o corpo não é selada por um decreto arbitrário entre dois termos exteriores, um objeto, outro sujeito. Ela se realiza a cada instante no movimento da existência”. Acredito que foi a partir deste dia que o meu encontro com o Cavalo Marinho aconteceu efetivamente.

Mas afinal, o que é Cavalo Marinho? Como começar a falar de uma brincadeira tão multifacetada? Pois bem, retorno ao encontro de Cavalos Marinhos na Casa da Rabeca do Brasil depois de dois anos, em 2010. Desta

---

<sup>24</sup> Casa da Rabeca do Brasil foi fundada pelo mestre Salustiano em 21 de abril de 2002. É um espaço dedicado à cultura e tradição do estado de Pernambuco. Fica localizado no bairro Cidade Tabajara-Olinda-Pernambuco. Ver: [www.casadarabeca.com.br](http://www.casadarabeca.com.br)

<sup>25</sup> “A busca ou redescoberta deste corpo prazenteiro que ri, que goza, que se diverte e que ama, traz à tona esta noção, denominada por nós de *ancestralidade festiva*, na qual o homem suporta e redimensiona seu cotidiano através da prática da festa, da brincadeira e do jogo, criando e fixando formas espetaculares que subvertem as estruturas rígidas das normas do *dever-ser*” (OLIVEIRA, 2006, p.53)

vez, pude participar durante uma noite inteira de brincadeira, com aproximadamente oito horas ininterruptas. Como seguimento deste evento, aconteceram três dias de oficina da dança do Cavalo Marinho no sítio do Mestre Salustiano, ministrada por Pedro Salustiano, Imaculada Salustiano e Mariana Salustiano, todos os três filhos de mestre Salustiano<sup>26</sup>). Com isso, tive a oportunidade de selar um contato direto com esses brincadores, perceber como transmitiam em oficina a dança do Cavalo Marinho, vivenciando-a e podendo perceber a visão que os brincadores têm sobre a brincadeira.

Alguns dos meus questionamentos sobre o brinquedo foram abordados na oficina, como por exemplo, qual a “origem” do Cavalo Marinho? Onde e como surgiu esta brincadeira? Na oficina, Imaculada Salustiano expõe o seu conhecimento dizendo que essa tradição cultural é de origem portuguesa, mas que se desenvolveu na Zona da Mata Norte de Pernambuco e vem para contar a vida e trajetória do cotidiano do povo do campo:

O Cavalo Marinho se desenvolveu nas cidades dos engenhos, onde era contado pelos próprios trabalhadores rurais. [...] Eles trabalhavam no sábado até meio dia e aí iam pro seu cantinho lá, preparavam tudo, onde os senhores de engenhos não sabiam que tinham essa grande festa.<sup>27</sup>

Ela confirma algumas das hipóteses sugeridas por Acselrad (2002, p.38-42) sobre a origem do Cavalo Marinho, que acumula muitas interpretações dependendo da região, do grupo e da relação que estabelecem.

Acselrad discorre sobre três hipóteses principais. A primeira seria a relação de Brincadeira/Homem, na qual o brinquedo teria nascido nas senzalas, com o intuito de suavizar o sofrimento dos escravos. E por ter chamado a atenção do senhor de engenho, ele teria imposto algumas exigências. Isso justifica a presença do Capitão e do nome da brincadeira. O Capitão (do Cavalo) Marinho é o dono da festa e proprietário de toda a terra,

---

<sup>26</sup> Manoel Salustiano Soares, conhecido como mestre Salustiano ou mestre Salu, nasceu em Aliança, Zona da Mata Norte de Pernambuco, em 1945. Era tocador de rabeca, artesão, compositor e mestre do Cavalo Marinho Boi Matuto. Fundou o Maracatu Piaba de Ouro em 1997. Faleceu em Recife, no ano de 2008.

<sup>27</sup> Fala de Imaculada Salustiano durante a oficina de Cavalo Marinho, realizada no sítio de Mestre Salustiano, na Casa da Rabeca do Brasil, no bairro Cidade Tabajara, Olinda-PE, no dia 27-12-2010.

tem papel bastante significativo durante a brincadeira e geralmente é colocado pelo mestre.

A segunda hipótese seria a relação Brincadeira/Deus. Esta está baseada no caráter mítico do Cavalinho Marinho, no qual dois instrumentos (rabeca e baje) ao serem tocados invocam/fazem o sinal/imagem da cruz e, por isso, o diabo não chega perto, as influências negativas estariam afastadas da roda. Nesta visão, a brincadeira serviria de proteção e diversão.

Na terceira hipótese, a autora enfatiza a relação de Brincadeira/Brincadeira. O Cavalinho Marinho teria procedência portuguesa, seria um tipo de divertimento da corte em homenagem a São Gonçalo do Amarante. O povo do nordeste brasileiro, ao conhecer a brincadeira, tê-la-ia integrado, por identificação e admiração, às características locais, alterando assim muitos de seus significados.

Acredito que uma versão não anula a outra, elas se complementam na sua história, no seu desenrolar de figuras que representam a vida de quem faz ou quem fez esta brincadeira.

Outro aspecto acentuado por Imaculada Salustiano é a relação da brincadeira com o cotidiano das pessoas. Ela conta os episódios das figuras de Mateus e Bastião, Soldado da Gurita, Empata Samba, Mané do Baile, entre outras, falando das suas características e associando às pessoas encontradas no dia-a-dia da Zona da Mata Norte de Pernambuco. E isso se completa quando Tenderini (2003, p.19) diz que as figuras:

Representam pessoas, animais e seres na brincadeira que fazem parte do mundo "real", que não somente pertencem ao cotidiano destas pessoas como também pertencem a seu universo simbólico. Através delas pode-se captar um pouco da sociedade na qual vive quem as apresenta, os folgazões ou brincadores.

Neste ano de 2010, estavam presentes alguns Cavalinhos Marinhos que começaram a brincar ao mesmo tempo, distribuídos no sítio de mestre Salustiano no 16º encontro de Cavalinhos Marinhos, na Casa da Rabeca do Brasil. Eram eles: o Cavalinho Marinho Boi Brasileiro de Itaquitinga-PE, do mestre Biu Roque; o Estrela de Ouro de Condado-PE, do Mestre Biu Alexandre; o Boi Pintadinho de Olinda-PE, do Mestre Ulisses; o Boi de Ouro de Pedras de Fogo-



PB, do Mestre Araújo; o Boi Pintado de Alinça-PE, do Mestre Grimário e o Cavalo Marinho do Neguinho de Nazaré da Mata-PE, do Mestre Irineu.

Inicialmente fiquei observando os vários Cavalos Marinheiros que iam começando a sua brincadeira, mas depois percebi que precisava me concentrar em apenas um deles, para poder observar como se estruturava e o seu enredo.

Escolhi o Cavalo Marinho Estrela de Ouro, do mestre Biu Alexandre por várias razões: o grupo me parece bastante familiar, pois já assisti algumas de suas apresentações (em Salvador, Recife e Olinda); por ter lido sobre a brincadeira tendo este Cavalo Marinho como referência, deixando-o mais íntimo; por ter tido um contato mais direto com os brincadores no I Colóquio sobre Encenação e Cultura: tradição e contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho e também na pesquisa de campo em Condado-PE; por perceber uma grande qualidade técnica corporal, energia e vigor nos participantes do grupo.

E foi neste contato direto com o Cavalo Marinho Estrela de Ouro que entendi o seu enredo. Ele se desenvolve da seguinte forma: o Capitão Marinho resolve dar um baile na cidade em homenagem aos Santos Reis do Oriente. Com isso, chama a primeira figura, Seu Ambrósio, que é um vendedor de figuras para diversos tipos de brincadeira, como por exemplo, Ciranda, Maracatu, Frevo, Coco e também Cavalo Marinho. O Capitão compra dele as figuras de Cavalo Marinho para a sua festa.

Após a compra, o Capitão, que vai fazer uma viagem, contrata dois negros para cuidar do terreiro, Mateus e Bastião, que chegam acompanhados da negra Catirina. Tudo preparado para a festa iniciar, o Capitão chama o Soldado da Gurita para prender os três negros, pois os mesmos não querem dar licença para a festa acontecer. Assim, o Soldado força-os a dar licença e a festa começa.

Posteriormente, ela é interrompida pela figura Empata Samba. Os negros chamam a figura Mané do Baile que libera novamente o festejo. Após o restabelecimento da festa, os Galantes vão dar o recado enviado pelo Capitão ao Mané do Baile, mas ele não dá importância. Quando o Capitão chega com o grupo de Galantes, Mané do Baile diz que não recebeu nenhum recado e informa que liberou a festa, pois a mesma estava parada. Após o Mané do Baile ir embora, o Capitão em seu cavalo dá início ao momento solene e

religioso (influência católica) do Cavalo Marinho, cantando toadas<sup>28</sup> em louvor aos Santos, Reis Magos, Virgem Maria. É logo depois deste andamento que o “grupo de Galantes começa a executar danças que utilizam toadas mais ritmadas, ora com temática religiosa, ora com assuntos cotidianos e do imaginário local” (OLIVEIRA, 2006a, p.313). Este momento é chamado de Ciclo de Dança dos Arcos, do qual irei falar um pouco mais adiante. Após o encerramento deste episódio, começa o ciclo das muitas figuras, como por exemplo, Valentão, Cobrador, Babau, Mané Taião, Pisa Pilão, Vila Nova, Mané do Motor, entre outras, que finaliza com o episódio do Boi.



**Foto 4 – Despedida ao raiar do dia. Foto: Flávia Gaudêncio, 2010.**

A brincadeira do Cavalo Marinho está localizada na Zona da Mata Norte de Pernambuco e sul da Paraíba e faz parte do ciclo natalino. Existem cerca de 63 episódios e de aproximadamente 85 figuras (OLIVEIRA, 2006a), realizados pelos próprios participantes desta tradição, intitulados de figureiros.

As figuras que compõem o Cavalo Marinho estão divididas em três categorias denominadas por Hermilo Borba Filho (2007), como: humanos,

---

<sup>28</sup> Toadas são as músicas, que podem ser instrumentais ou com letras. Oliveira (2006a, p.558) as dividem em duas categorias: toadas soltas e toadas de figuras.

animais e fantásticos. O autor considera, em seus estudos, que Cavalo Marinho é o nome dado à brincadeira do Bumba-Meu-Boi na região da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Oliveira (2006a, p.501/502) ainda acrescenta mais uma categoria de figuras: bonecos.

Estes brincadores, em sua maioria, utilizam máscaras para apresentar suas figuras, com exceção de algumas, como por exemplo, Mateus, Bastião e Catirina que pintam os rostos de preto com carvão, também Mané Gostoso, que mela o rosto de goma, entre outras.

A brincadeira do Cavalo Marinho, que geralmente é realizada em um espaço aberto, chamado de terreiro pelos brincadores, é executada em um grande círculo, que se forma de uma ponta a outra do banco. O banco é constituído por um grupo de músicos que tocam sentados instrumentos como rabeca, pandeiro, baje ou reco-reco e o ganzá ou mineiro. “O banco chama o início da *brincadeira*, convida as *figuras* para entrar e para sair, é um ‘fio condutor’ do enredo apresentado. Ao mesmo tempo em que tocam os instrumentos, os integrantes do banco puxam e respondem as toadas (versos cantados), por isso são chamados de toadeiros” (TENDERINI, 2003, p.54). A plateia fica em torno deste círculo servindo de delimitação para a brincadeira. Nela existe um vasto repertório de loas<sup>29</sup>, toadas, danças, gestos. E não há distinção de idade para se brincar, tendo participantes idosos, adultos, adolescentes e crianças.

Este brinquedo é apresentado durante uma noite inteira, mas atualmente isso está mudando por causa de sua comercialização. Quando são solicitadas apresentações de pouca duração, são mostrados apenas alguns momentos da brincadeira.

Embora o teatro e o Cavalo Marinho se encontrem em universos distintos, identifiquei pontos comuns de elementos que investiguei, como por exemplo, corpo, jogo, improviso, comicidade, entre outros. O que me motivou a pesquisar elementos desses dois universos foi perceber que eles podem contribuir para o meu aprimoramento na prática teatral.

A dissertação está dividida em três seções complementares:

---

<sup>29</sup> Loas “são discursos laudatórios, seja aos santos, à natureza ou sentimentos como o amor, a honra, a coragem, etc.; são, também, prólogos, ora iniciando o espetáculo, ou introduzindo uma figura na cena, ora apresentando um episódio, sempre com a função de louvar, instruir ou elogiar”. (OLIVEIRA, 2006a, p.546).

A primeira seção intitulada “Da Aprendizagem à Prática Individual” é dedicada à reflexão sobre a minha visão de corpo e a corporalidade dos brincadores de Cavalinho Marinho. Ressalto o corpo como um dos elementos fundamentais desta pesquisa no processo de criação e como o lugar de travessia da minha experiência.

Para isto, tomo como ponto de partida a compreensão do conceito de sujeito encarnado (Najmanovch, 2001) que se reconhece na interação com o meio em que se vive, correspondendo a multidimensionalidade da experiência corporal. Sendo assim, entendo o corpo como um sistema integrado, um contínuo corpo-mente (Domenici, 2004) que me possibilita a experiência vivencial.

Em seguida, nesta mesma seção, parto para compreender um suposto caminho de aprendizagem dos brincadores através de entrevistas, trabalho de campo e na própria brincadeira. Uma construção do conhecimento que está atrelada a vida, ao cotidiano dos brincadores. Com isso, estruturo a minha forma de aprendizagem para me reconhecer como Atriz-Brincante.

Ao longo da primeira seção, procuro dar pistas e levantar algumas questões sobre o corpo do brincador da tradição do Cavalinho Marinho. Da mesma forma, exponho a minha experiência na observação da dança e relatos de participação em oficinas desta brincadeira. Por fim, os primeiros momentos da minha prática em sala de trabalho.

Na segunda seção “Caminhando – as figuras e o laboratório em sala de trabalho”, detenho-me a expor o meu olhar sobre a comicidade e o jogo, como elementos intrínsecos da brincadeira do Cavalinho Marinho. Para obter um aporte teórico dialogo com alguns autores, como por exemplo, Bakhtin (1993), Bergson (2001), Minois (2003), Ximenes (2010), Huizinga (2010), Caillois (1990), entre outros.

Assim, faço um breve traçado dos caminhos que me levaram à escolha das três figuras para investigação (Seu Ambrósio, Véia do Bambu e Mané Taião), discorrendo sobre seus episódios e o que percebi das suas dinâmicas corporais (Domenici, 2009). E revelo algumas hipóteses e características sobre um determinado estado de brincadeira do brincador desta tradição.

Por fim, na terceira seção, “Caminhos Trilhados – experimentando contar história”, dedico-me ao relato e reflexão da experimentação de três

momentos de criação, abordando alguns conceitos como memória, metáforas, entre outros, que contribuíram para este último momento. Com isso, alguns autores foram imprescindíveis para esta ocasião, como Bergson (1990), Lakoff e Johnson (2002), Domenici (2009), entre outros.

Minha intenção com este trabalho de pesquisa apresentado ao curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas é de socializar a sensível experiência de um caminho possível para reflexão da prática entre teatro e Cavalos Marinhos, que implicou em encontros, escuta e dizer sim.

Peço licença para adentrar neste universo retratando o que ouvi, o que vi e o que senti nestes anos de pesquisa, não só de mestrado, mas também de vida. Esta tradição diz respeito a saberes construídos e reconstruídos a partir de vivências e conhecimentos dos mais antigos, num tempo-espaço que às vezes não é mais o presente, mas que se reatualiza na memória a partir de uma ancestralidade festiva (Oliveira, 2006). Registro aqui o meu respeito pela brincadeira do Cavalos Marinhos e por todos que participam direta e indiretamente desta tradição.

## 1 – DA APRENDIZAGEM À PRÁTICA INDIVIDUAL



Foto 5 – Fabinho colocando a figura do Cego. Foto: Flávia Gaudêncio, 2010.

### 1.1 Corpo em Questão: corpo vivencial

O caminho de pesquisa obrigou-me a fazer escolhas, sejam elas pelos impulsos técnicos, afetivos e/ou imagéticos. Isso me levou a refletir qual a direção que queria seguir. E com o alinhavar do tempo, ela foi se delineando gradativamente. Então, busquei refletir o que mais me impressionou inicialmente durante o processo de observação da tradição do Cavalo Marinho: o corpo.

Neste caso, o corpo como o lugar de toda travessia da experiência humana. Um corpo que é possuidor de uma história de vida, que se alimenta de um processo dinâmico atravessado por experiências criativas e que está em constante formação e transformação. Como afirma Acselrad (2002, p. 98), “o corpo é o eixo de relação com o mundo. É o lugar onde se constituem e propagam as significações que fundam a experiência individual e coletiva”.

A necessidade de refletir sobre o corpo neste trabalho veio através do entendimento sobre muitas vertentes que abordam esse tema e, também, a partir da complexidade percebida na observação do corpo do brincador. Com isso, as primeiras implicações que trouxe foi: como irei abordar esse tema tão complexo? Como irei denominar o corpo do brincador? De que forma me comunico com ele?

A brincadeira do Cavalinho e o seu contexto são os alimentos dos brincadores, como enuncia mestre Inácio Lucindo, um dos mais antigos mestres desta tradição, quando diz que o corpo que dança a brincadeira do Cavalinho é o mesmo corpo utilizado no trabalho do corte da cana. Ele afirma que “até pra trabalhar no roçado tem que ter o corpo e postura apropriada”<sup>30</sup>. E reforça explicando este corpo de forma poética:

O corpo da gente é o corpo para trabalhar, é o corpo para se dançar, é o corpo pra você girar, até pra vestir a roupa você tem que ter o corpo leve... Tudo isso é movimento, tudo isso é instrução, tudo isso é quem trabalha na cana, tudo isso é quem trabalha no campo<sup>31</sup>.

Este mestre expõe que a maioria dos brincadores do seu tempo exerce ou exercia trabalhos braçais que exigem corpos fortes e resistentes. Com isso, ele faz relação do corpo com o mundo através da experiência contextualizada e corporalizada. É nesse mundo vivencial que mestre Inácio se comunica com a experiência, ligada ao cotidiano, a um corpo vital que passa uma noite inteira dançando, cantando, tocando, enfim, brincando.

Tentando compreender o corpo do brincador como sistema integrado entre o motor, perceptivo, afetivo, social, ou seja, um contínuo corpo-mente (DOMENICI, 2004), busco me ater a pensar num corpo relacional, que possibilita experienciar diversos estados de brincadeira<sup>32</sup>.

Sendo assim, desloco o foco da tradicional separação cartesiana entre corpo/mente, sujeito/objeto, natureza/espírito, para ater-me a um corpo relacional, compreendendo-o como um sistema integrado, como retrata Najmanovich (2001). Ela aborda a corporalidade do sujeito dentro de um

---

<sup>30</sup> Fala de mestre Inácio Lucindo na oficina Cavalinho, em São Bernardo do Campo-São Paulo, no dia 04 de maio de 2011.

<sup>31</sup> Idem 1.

<sup>32</sup> O estado de brincadeira que me refiro será apresentado na seção 2.

pensamento não linear e correspondendo à multiplicidade de espaços autorreferentes, indicando o conceito de sujeito encarnado, tendo como ponto de partida a multidimensionalidade da experiência corporal, ou seja, um corpo vivencial.

A autora propõe para esse sujeito encarnado um alinhamento da subjetividade com a materialidade, ou seja, a subjetividade não é unicamente uma propriedade mental, uma abstração do sujeito, mas sim uma propriedade que emerge também do corpo. Dentro da perspectiva colocada pela autora, “na contemporaneidade, começamos a poder pensar em um corpo multidimensional: um corpo ao mesmo tempo material e energético, sensível e mensurável, pessoal e vincular, real e virtual”. (NAJMANOVICH, 2001, p. 24)

Tratando da noção de sujeito encarnado, Najmanovich (id., p. 23) traz quatro fatores para que isso aconteça. O primeiro diz respeito ao “torcimento do espaço cognitivo”, ou seja, o sujeito encarnado está no intercâmbio permanente com o mundo vivenciado e experienciado.

A segunda consequência diz que todo conhecimento humano está dentro de uma perspectiva determinada. Assim, o sujeito encarnado, como não pode perceber tudo precisamente ao mesmo tempo, necessita especificar o conhecimento.

Em seguida, não se pode conhecer os objetos separados de nós. A partir dessa ótica, o conhecimento implica interação, relação, transformação mútua, co-dependência e co-evolução.

E, por último, a autora diz que teremos sempre um “buraco cognitivo”, uma zona cega que não podemos ver. Isto seria, então, a percepção a partir da experiência do conhecimento, ou seja, a ciência cognitiva mostra que não existe um conhecimento absoluto do mundo, não existe uma realidade única, existem sim diferentes fontes de informações, mas nunca infinitas fontes para o observador.

A partir desta visão, observo o corpo do brincador não de forma dicotômica, mas de maneira significativa, atrelado à experiência individual e coletiva, num intercâmbio de relações com o mundo, que cria e recria sua história e seu lugar. Sendo assim, este corpo nunca está separado do ambiente em que vive e dificilmente pode ser compreendido sem uma atenção ao contexto e suas relações.



Essa ideia que trago de corpo vivencial do brincador traduz o que busco instaurar no meu processo de criação, em sala de trabalho. Aprendi que é preciso estar presente e sensível aos sinais do corpo, observando as diferentes formas de repercussão dos estímulos, principalmente em experimentações cênicas. Portanto, tratarei o meu corpo como experiência vivencial, diferentemente do corpo máquina. Assim, reconheço que o meu corpo “não é um objeto abstrato, nem independente de minha experiência como sujeito encarnado”. (NAJMANOVICH, 2001, p. 24).

Na minha experiência com teatro, o corpo se tornou o elemento fundamental. Ressalto aqui que este foi definitivo no meu processo de experimentações cênicas e ainda o é. Como sempre acreditei que o laboratório cênico é basilar para o meu processo de criação, aproveito para pontuar que sempre me interessei pelas estéticas teatrais que tem o corpo como ponto de partida para criação.

Meyerhold, por exemplo, acredita na importância do corpo do ator enquanto material para a composição teatral e organizador autônomo, tornando-se um compositor. Para tanto, o ator “deve saber dançar, cantar e representar, apoiando sua técnica num exercício plenamente consciente, num domínio total do próprio corpo, na movimentação racional e num agudo sentido rítmico” (AZEVEDO, 2009, p. 16).

Partindo deste princípio, Azevedo (2009, p. 45) diz que, para Barba, “o corpo do ator deve ser trabalhado com o objetivo de centrá-lo no próprio treinamento; conhecimento e controle do instrumento (como um bailarino em suas aulas diárias) têm por objetivo a criação de um ‘novo corpo’”.

Assim, Barba (2009) apresenta, na sua obra *A Canoas de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*, duas diferentes possibilidades de técnicas de corpo: o cotidiano e o extracotidiano. O primeiro caracteriza-se pelo princípio de esforço mínimo para alcançar maior resultado e o segundo baseia-se no esforço máximo para o menor resultado. O autor enfatiza a diferença entre esses dois estados do corpo da seguinte forma:

O nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. No contexto (cotidiano), a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação, existe

uma diferente técnica do corpo. Pode-se então, distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana. (BARBA, 2009, p. 33)

Barba (2009) ainda ressalta que existe um aspecto que deve ser diferenciado do corpo cotidiano e do extracotidiano. Seria o corpo “incrível” do acrobata e do virtuoso. Os dois primeiros (cotidiano e extracotidiano) buscam lidar com a expressividade do corpo e o último (incrível) se sobressai ao extra-humano, o que está além do crível.

Acredito que o trabalho corporal no teatro, diferente de um atleta profissional, tem o intuito, na maioria das vezes, de conscientizar o ator de seu corpo a partir da auto-observação. Dentro disso, creio que as duas técnicas estabelecem uma relação indissociável, pois a extracotidiana não diverge completamente da cotidiana, mas, sim, parte dela.

Vale salientar que depois desta investigação sobre o corpo, percebo-me inserida e contaminada por essas duas culturas (teatro e Cavalinho). Esta percepção entra em convergência com o sociólogo Le Breton (2010, p. 09), em seu livro *A Sociologia do Corpo*, quando diz que:

A expressão corporal é socialmente modulável, mesmo sendo vivida de acordo com o estilo particular do indivíduo. Os outros contribuem para modular os contornos de seu universo e a dar ao corpo o relevo social que necessita, oferecem a possibilidade de construir-se inteiramente como ator do grupo de pertencimento.

Hoje, considero o meu corpo um mosaico dessas experiências que estão vinculadas a mim. Fui aprendendo na prática, passando por sensações atreladas ao contato vivencial com os brincadores, com suas famílias, com o contexto da comunidade, com a brincadeira do Cavalinho. Pensando desta forma, Najmanovich (2001, p. 26) diz que:

Nossa corporalidade nos define como sistemas autônomos, com limites semi-permeáveis, uma sensibilidade diferencial e em constante troca com o entorno com que estamos “enredados” em uma rede fluente de relações que implicam que estamos comprometidos em uma dinâmica de transformação em co-evolução com o ambiente.

Portanto, penso neste meu corpo relacional como uma Atriz-Brincante, oportunizando novas formas de relação e reflexão, abrindo espaços para ações criativas e transformadoras.

Refletindo sobre o corpo relacional e minhas observações sobre o corpo do brincador de Cavalo Marinho, veio-me a curiosidade de saber como se dá o aprendizado na brincadeira. Acredito que, no Cavalo Marinho, o pensamento sobre o aprendizado deste corpo se constrói na vivência diária, um corpo que pensa na fluência do dia-a-dia, que interage no mundo e que está inscrito numa determinada cultura através de seus gestos, códigos, práticas, costumes.

Assim, Greiner e Katz (2006, p. 130-131) expõem, através do conceito corpomídia, este trânsito entre corpo e ambiente:

[...] o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. [...] O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa. [...] O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas.

## 1.2 Aprendendo com a Experiência: trânsito entre vida e brincadeira



Foto 6 – Aguinaldo Silva e mestre Inácio Lucindo. Foto: Flávia Gaudêncio, 2012.

Através da reflexão sobre o corpo do brincador do Cavalo Marinho e meu interesse não só em conhecer a brincadeira no momento da festa, mas também todo o seu entorno, debrucei-me no processo de aprendizagem desta tradição. Assim, comecei a perceber como se construía o conhecimento de alguns brincadores perante a brincadeira do Cavalo Marinho. Mestre Inácio Lucindo revela que assistiu o brinquedo pela primeira vez com nove anos de idade, no engenho no qual trabalhava e se apaixonou pela brincadeira. Foi assim que tudo começou:

É assim, o seguinte, eu entrei no Cavalo Marim por paixão, porque eu trabalhava no Engenho Banguê, era minino, muito criança, eu tinha nove anos de idade. Fui olhar um Cavalo Marim e fiquei apaixonado. Apaixonado pelo Cavalo Marim, ficou invertido no meu coração aquele Cavalo Marim, aquela coisa. [...] Me apaixonei pelo Cavalo Marim, entrou no meu peito, gravou no meu coração, eu achei que é uma satisfação, muito linda e especial.<sup>33</sup>

Como dito acima, o impulso inicial deste mestre foi a paixão, o encantamento, a vontade e a curiosidade pelo brinquedo e isso alimenta o seu interesse pela brincadeira até hoje. Já Aguinaldo Silva<sup>34</sup> revela que seu aprendizado se deu observando seu pai, mestre Biu Alexandre, e o mestre Batista<sup>35</sup> mostrando a brincadeira. E por gostar muito do Cavalo Marinho, ele ficava em casa brincando sozinho e “treinando” a dança.

Mestre Biu Alexandre<sup>36</sup> ressalta que “a gente aprende olhando”. E é exatamente o que expõe Mariana Oliveira (2006b, p. 147):

Olhar, assistir, ouvir, ver o povo no mundo brincando constitui algo de indispensável, com todas as dificuldades implicadas. Muitas vezes, não é fácil entender o que um figureiro diz, pois está mascarado e

---

<sup>33</sup> Fala do Mestre Inácio Lucindo em entrevista realizada na cidade de São Bernardo do Campo-São Paulo, no dia 04-05-2011.

<sup>34</sup> Aguinaldo Silva é filho do mestre Biu Alexandre (Severino Alexandre da Silva), integrante do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado-PE. Entrevista realizada em Condado-Pernambuco, no dia 12 de dezembro de 2011.

<sup>35</sup> Severino Lourenço da Silva, conhecido como mestre Batista, nasceu em 06 de junho de 1932 em Aliança e morreu nesta mesma cidade em 29 de agosto de 1991. Ele se tornou referência para muitos mestres atuais, pois foi um grande conhecedor da brincadeira do Cavalo Marinho.

<sup>36</sup> Fala do mestre Biu Alexandre no I Colóquio sobre Encenação e Cultura: Tradição e Contemporaneidade na Cena do Cavalo Marinho, no ano de 2009. Tema da mesa redonda: Cavalo Marinho pernambucano: a tradição hoje e as relações entre brincadores, artistas e pesquisadores. Data: 02-06-2009.

fala depressa. A forma de cantar as toadas também pode não favorecer a clareza das palavras. [...] Nesse momento, é preciso que a vontade vença a vergonha e que a falta de experiência não impeça a tentativa.

Observo que, para esses brincadores citados, o aprendizado do Cavalo Marinho foi se construindo pelo encantamento do brinquedo e por um longo processo de observação da brincadeira, assistindo do início até o seu término, passando a entender o seu enredo, estrutura, toadas, loas, danças, histórias contadas pelas figuras e, também, pela vivência do cotidiano no contexto da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Nesse processo de conhecimento sobre o mundo através da experiência vivenciada/corporalizada, a ciência cognitiva, a partir do século XX, trouxe grandes contribuições, tendo a experiência corporal (sensório-motora) como base para a construção de conhecimento (DOMENICI, 2010). Este estaria na interface entre experiência corporal e os elementos simbólicos percebidos no mundo, como, por exemplo, códigos gestuais, visuais, verbais, movimentos, entre outros.

Assim, focando no Cavalo Marinho, a relação entre brincador/indivíduo e brincadeira/mundo se constrói inicialmente pelo sentimento e pela observação, como expôs mestre Inácio Lucindo e Aguinaldo Silva. Nesta relação, é importante dizer que, para eles, a experiência está ligada à história de vida que, ao compartilhar com outros, amplia a rede de informações e conhecimentos, criando uma memória coletiva organizada para a preservação do Cavalo Marinho.

Também percebo a construção do aprendizado a partir da imitação, repetição. Imitar é uma forma de reproduzir traços significativos de comportamento exterior a partir do que sentiu e do que viu. Com isso, posso associar os neurônios-espelho<sup>37</sup> a essa forma de aprendizagem, pois eles são um dos fatores que refletem o que vemos e ouvimos e estão intimamente associados à aprendizagem e às relações sociais. Quando são ativados pela

---

<sup>37</sup> “O grupo de cientistas coordenado por Giacomo Rizzolatti descobriu que o cérebro do macaco contém uma classe de neurônios, chamada por eles de ‘Neurônios-espelho’, os quais são acionados tanto quando o animal vê ou ouve uma ação, como quando o animal realiza a própria ação. Segundo Rizzolatti e Arbib estas células nervosas espelham o ambiente no cérebro do observador, isso significa que ensaiamos ou imitamos mentalmente toda ação”. (MENDES; CARDOSO; SACOMORI, 2008, p. 94)

observação de uma ação, permitem que o significado do mesmo seja compreendido automaticamente pela intenção, sentido social de seu comportamento e de suas emoções (KUYPERS, 2010).

A imitação, neste caso, não seria apenas uma repetição figurativa, seria uma forma de conhecer, de se relacionar dando importância ao processo de querer participar da brincadeira, até mesmo porque o aprender “vem com o tempo [...] Sambar se aprende sambando” (ACSELRAD, 2002, p. 121) e essa transmissão se atualiza na vivência do brinquedo.

Com isso, percebo a importância da educação somática sendo um campo que se interessa pelas relações entre motricidade humana, consciência e aprendizado. Aborda o corpo como questão de experiência vivenciada, imagens, metáforas, contribuindo para pensar o aprendizado do gesto/movimento, pelo sistema sensório-motor, de uma percepção simples a uma complexa, como diz Fortin (1999, p. 42):

Os gestos fundamentais são de alguma forma uma espécie de pré-requisito sobre o qual pode-se implantar as aprendizagens motoras mais complexas. Eles são abordados tanto sobre uma base motora quanto simbólica. [...] A imposição de modelos gestuais precisos se fará de acordo com a edificação dos gestos fundamentais que não são nunca separados de sua bagagem metafórica.

Entendendo as regras da brincadeira do Cavalinho Marinho através da experiência, o brincador está livre para mostrar o seu pantim<sup>38</sup>, seu traquejo e improvisar/criar a partir de um saber construído e vivenciado ao longo dos anos. Isso porque cada brincador e cada figura têm seu próprio jeito de dançar, de se expressar com liberdade criativa, podendo improvisar dentro de uma dinâmica pré-estabelecida. É isso que qualifica e diferencia um brincador do outro. Diz Acselrad (2002, p. 107): “O pantinho [...] refere-se à expressividade pessoal e às diferentes maneiras que este tem de transformar em beleza e graça toda possibilidade de piada contida no momento presente, sob a forma de trejeito, mandinga e gracejo”.

---

<sup>38</sup> Pantim ou pantinho é uma “categoria nativa que procura dar conta da expressividade ou estilo pessoal que qualifica e individualiza o samba de cada brincador”. (Acselrad, 2002, p.105)

Esse entendimento é constituído no corpo do brincador a cada sambada<sup>39</sup>. São essas características que os distinguem, trazendo seu estilo pessoal, que classifica a sua individualidade.



**Foto 7 – Dança dos trupes soltos. Foto: Flávia Gaudêncio, 2010.**

O acúmulo de experiências de um conhecimento funcional sobre o corpo, que o brincador absorve no ato de aprender, Hubert Godard (apud KUYPERS, 2010) divide em quatro modalidades estruturais, passando por diversos níveis.

A primeira é a estrutura corporal que são as características anatômicas do corpo, como, por exemplo, ligamentos, músculos, entre outros. A segunda, a estrutura cinética, que é o conjunto das coordenações motoras, dos hábitos gestuais, que formam a memória, definindo a forma de cada um se movimentar. Em seguida, vem a estrutura estética que leva em conta a percepção do universo e espaço percebido, que tende para a formação de uma imagem do corpo numa economia estética. E, por fim, a estrutura simbólica,

---

<sup>39</sup> O termo samba ou sambada é utilizado para se referir, de modo geral, ao momento da festa na brincadeira do Cavalo Marinho justamente pelo fato dos brincadores considerarem desta forma.

que está atrelada às relações subjetivas, imagens e significados da relação do mundo para o interlocutor. (KUYPERS, 2010)

Todas essas quatro características de elementos trazidas por Hubert Godard, para um entendimento do corpo como uma orquestração, estão pautadas na composição do gesto. O autor configura a intenção do gesto humano desde a estrutura basal, que seria a estrutura anatômica, percebendo as coordenações motoras, passando pela percepção, pela relação subjetiva e acarretando no significado para o indivíduo. Então, posso dizer que o gesto, no Cavalo Marinho, acontece de fato quando ocorre simultaneamente a orquestração desses elementos sugeridos por Hubert Godard.

Atualmente, o aprendizado também se dá através de oficinas promovidas pela prefeitura da Zona da Mata Norte de Pernambuco, como contou Nicinha<sup>40</sup>. Ela foi convocada a ministrar oficinas de Cavalo Marinho para alunos de escolas públicas da cidade de Condado-PE. E, a partir disso, formou um grupo mirim chamado Cavalo Marinho Estrela do Amanhã, que atualmente faz várias apresentações pelo Estado.

E é nesse aprendizado que os brincadores encaram a brincadeira com seriedade e cuidado, como uma escola de vida, como diz mestre Grimário:

[...] O Cavalo Marinho pra mim é mesmo uma escola, porque eu brinco desde oito anos de idade com Batista. Eu não tinha pai, não tinha mãe, eu era quase um menino de rua e, também, trabalhando cortando capim pra poder ter um prato de comida. Não fui a escola, não sei ler nem escrever, a minha escola foi o Cavalo Marinho. [...] Cavalo Marinho é uma escola de vida, eu sou formado no Cavalo Marinho, mas me dê uma caneta, eu não sei escrever [...], agora me coloque o Cavalo Marinho, não sei tudo, mas sei uma grande parte<sup>41</sup>.

É nesta escola de vida que os brincadores trazem o cuidado com o brinquedo e aguçam a escuta pelo encantamento que torna possível o aprendizado sensível, dando vazão ao “processo de transformação e reinvenção do próprio corpo” (ACSELRAD, 2002, p. 123). É também nessa experiência que os brincadores aprendem a desempenhar várias funções e vão

---

<sup>40</sup> Fala de Nicinha (Maria de Fátima Rodrigues conhecida como Nicinha do Cavalo Marinho, filha do mestre Antônio Teles do Cavalo Marinho Estrela Brilhante) no I Colóquio sobre Encenação e Cultura: Tradição e Contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho, no ano de 2009. Tema da mesa redonda: Cavalo Marinho: escola de vida e de arte. Data: 03-06-2009.

<sup>41</sup> Fala do mestre Grimário do Cavalo Marinho Boi Pintado, no I Colóquio sobre Encenação e Cultura: Tradição e Contemporaneidade na Cena do Cavalo Marinho, no ano de 2009. Tema da mesa redonda: Cavalo Marinho: escola de vida e de arte. Data: 03-06-2009.



tornando-se brincadores que dominam outras habilidades no conjunto da brincadeira, como cantar, dançar, tocar, colocar figuras e confeccionar seus adereços.

Através da reflexão sobre a aprendizagem percebi que existe um corpo diferente naquela empreitada, um corpo prazenteiro, uma explosão de ancestralidade festiva (OLIVEIRA, 2006a) presente nos que fazem e nos que aprendem. A ancestralidade festiva está muito presente na memória física e oral do brincador, que se perpetua e se renova, na medida em que resiste a um conhecimento e memórias do passado, dinamizando, fortalecendo e posicionando-se perante as pessoas e o mundo que o cerca.

A memória desta ancestralidade festiva é o que tece concretamente o corpo, a música e a poesia da brincadeira do Cavalo Marinho, no intuito de reavivar, de expressar um universo de coletividade e liberdade numa extensão lúdica do cotidiano.

Então, nestas reflexões, percebi que no trânsito entre a vida cotidiana e a brincadeira do Cavalo Marinho, estas se encontram sobrepostas, como um jogo em constante movimento. Assim, não se pode compreender o brinquedo desassociado do universo cotidiano dos brincadores.

Nesta reflexão sobre o aprendizado dos brincadores do Cavalo Marinho e investigando, também, um caminho equivalente para o meu aprendizado nesta tradição, busquei sempre participar de oficinas e estar próxima aos brincadores, aprendendo sobre o seu contexto e a sua forma de pensar o mundo.

Com isso, participei de oficina de Cavalo Marinho<sup>42</sup> em São Paulo, no ano de 2011. O meu objetivo maior era conhecer, compreender e aprender a olhar a brincadeira através da ótica de um dos mais antigos mestres vivos de Cavalos Marinheiros, o mestre Inácio Lucindo.

Nesta oportunidade, iria tirar dúvidas atuais referentes ao brinquedo e registrar as aulas em vídeo. Para isso, pedi autorização aos organizadores do evento para tal ato, com o intuito de registrar este momento para atividades de laboratórios individuais, futuramente. Mas tive uma inesperada surpresa: não

---

<sup>42</sup> A Cia. Mundu Rodá promoveu uma Oficina de Cavalo Marinho, no município de São Bernardo do Campo – São Paulo, tendo como mediadores mestre Inácio Lucindo, Juliana Pardo e Alício Amaral. A oficina ocorreu de 02 a 06 de maio de 2011, sempre das 19:30 às 22:00 horas.

fui autorizada a filmar. Alegou-se que o fato de fotografar e/ou filmar durante as atividades diminuiria a concentração dos outros participantes e o que importava naquele momento era apenas o registro, a assimilação e o entendimento da memória corporal.

Só depois de alguns dias, questionando essa atitude, percebi um dado novo, uma visão importantíssima para a minha pesquisa: aprender através da experiência sensível, tendo o meu corpo como principal instrumento de investigação. Como diz Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 27):

O saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida.

Neste caso, entendi que o saber da experiência não pode ser reproduzido, na sua totalidade, através de registros eletrônicos, pois ele é o que nos passa, nos toca, nos acontece. É o processo que escolhi para essa pesquisa prima a busca da experiência de vida, de vivências corporais no ato de brincar, da relação com o ambiente e com o outro.

Então, a partir daí, o meu processo de aprendizado com a brincadeira do Cavalo Marinho se deu no contato com os brincadores durante a pesquisa de campo, na convivência, no contexto que os pertencem, nas entrevistas, em oficinas que participei e na própria realização da brincadeira. Neste momento de observação participante, busquei ficar atenta às imagens e sensações que me rodeavam, estando sempre aberta para o inesperado e o imprevisto, motivada pelo convívio cotidiano.

O estudo teórico e a pesquisa em sala de trabalho contribuíram bastante para o meu entendimento do universo do Cavalo Marinho, realimentando as imagens e sensações num processo de imitação, quando não pude estar *in loco*. Sendo uma imitação não estereotipada, mas sim um ato de sentir, como diz Burnier (2009, p. 181): “A imitação é o processo de aprendizado mais primitivo e instintivo do ser humano. No entanto, quando pedimos que um ator imite uma determinada pessoa, salvo se ele tem uma inclinação natural para a mímica, ele não imita o que vê, mas o que sentiu ao ver”.

Neste aprendizado, busquei um aprimoramento/aprofundamento na sensibilidade do próprio corpo através das memórias vivenciadas e livres improvisações, por meio de ações físicas e vocais. Toda essa prática contribuiu para refletir sobre a própria brincadeira do Cavalo Marinho, como ela se configura e sobre o meu trabalho de laboratório e criação cênica, tendo o brinquedo como base.

Todo esse caminho de reflexão entre vida e brincadeira levou-me a entender o aprendizado por meio da experiência. Foi no convívio com os brincadores, nas oficinas e na apreciação da brincadeira do Cavalo Marinho, que consegui apreender um pouco mais sobre o aprendizado desta tradição, ampliando a minha reflexão referente ao jogo e as relações que se estabelecem. Compreendi que aprender também faz parte da construção do próprio conhecimento. Isso reverberou em acessar lugares da minha memória, história pessoal e reflexos da minha vida como artista.

### 1.3 Experimento Laboratorial: apreensões iniciais



Foto 8 – Dançando as sensações da brincadeira. Foto: Sandro Souza, 2013.

Como dito anteriormente, quis seguir, na medida do possível, um aprendizado equivalente aos brincadores do Cavalo Marinho pela necessidade

de uma aproximação deste universo. Por isso, comecei assistindo e observando o brinquedo em campo. Em paralelo, participei de oficinas oferecidas pelos próprios brincadores e, também, por pesquisadores da brincadeira do Cavalo Marinho, aprendendo a dança e entendendo a lógica que permeia esse universo.

Após os momentos de observação e oficinas, comecei a trabalhar nesta prática sozinha<sup>43</sup>. Esta era a primeira vez que fazia uma prática individual, por isso estava ansiosa para iniciar este momento, sabendo que teria de me dedicar não só ao corpo, mas também à reflexão do que estava fazendo, como estava fazendo e para onde esta prática iria me levar. Encontrava-me animada e com muita vontade de descobrir coisas novas.

Mas, no início desta experimentação, surgiram alguns impasses epistemológicos: Como denominar esse trabalho prático? Seria coerente chamá-lo de laboratório? E, se sim, como dialogar com esses dois universos (teatro e Cavalo Marinho) na minha prática artística? De que forma iria interferir no processo de criação?

Revisitando algumas oficinas feitas anteriormente, como, por exemplo, *O Caminho do Ator Buscador*, coordenada por Mônica Melo (2005); *Atores em Solos*, coordenada por Fábio Vidal (2007); *Olhar sobre a cultura popular nas construções artísticas contemporâneas*, coordenada por Maria Paula Rêgo (2009); *Teatro de Improvisação – O prazer em fracassar*, coordenada por Volker Quandt (2011); entre outras, percebi que elas tinham em comum o laboratório e a experimentação como alicerce para o atuante. E eram esses pontos que mais me interessavam no processo de criação.

Nessas experiências anteriores, a noção de laboratório e experimentação estava ligada à pesquisa que tem o trabalho do ator como base primordial da encenação teatral e cujas fontes estão nas investigações desenvolvidas por mestres do teatro a partir do século XX.

Por isso, já que meu interesse era trabalhar na interseção de elementos do teatro e Cavalo Marinho, comecei a refletir e dialogar através da minha prática com alguns encenadores/grupos que tiveram suas pesquisas no

---

<sup>43</sup> O meu laboratório prático foi realizado no primeiro semestre de 2011 (março e abril), no Espaço Xisto Bahia, duas vezes por semana e no segundo semestre de 2011 (de agosto a outubro) no Colégio Militar de Salvador, três vezes por semana. E, por último, no mês de novembro e dezembro de 2012, janeiro e março de 2013, também três vezes por semana.

encontro com as tradições, folguedos e festas populares como espaço fértil, na busca de elementos para a contribuição do fazer artístico.

Na procura de uma autonomia pessoal, estava sempre buscando descobrir possibilidades diversas para criação cênica e, também, interessada em investigar uma unidade para o meu trabalho, incluindo a relação com o jogo, corpo, voz, espaço. Nesta pesquisa, como atriz, encontrei similaridade com o pensamento de Meyerhold. Segundo Roubine (1998, p. 60), ele empenhava sua investigação na busca de uma unidade no ator:

A relação do espaço com o corpo do ator e com os seus gestos, o jogo de contrastes do movimento e da imobilidade, dos indivíduos e dos grupos, o uso sonoro da voz humana (gritos ritmados, murmúrios...), tudo isso torna-se uma matéria-prima privilegiada do teatro meyerholdiano.

E, percebendo as singularidades da cultura popular brasileira como fonte de investigação para o fazer artístico, o meu interesse foi se formando gradativamente.

Ao observar a brincadeira do Cavalo Marinho, percebia que os figureiros, no momento da festa, tinham como base o prazer de brincar, de se divertir, de se relacionar diretamente com o público. Isso me estimulava a pensar como poderia me aproximar deste estado de corpo dos brincadores. Assim, lembrei o que Picon-Vallin (2006, p. 30) dizia:

O objetivo precípua do ator meyerholdiano não é sentir, mas dominar os meios de transmitir ao público uma partitura de emoções, sugestões, questionamentos, impulsões e deslanchar os processos que convocam imaginação e reflexão, pôr em jogo uma forte atividade associativa de seu parceiro-espectador sem o qual o espetáculo não existiria: é nele que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos que o ator, sem os experimentar, tem condições de suscitar.

Segundo a autora, no trabalho de Meyerhold a função do ator pressupõe uma consciência dos seus atos e sentimentos. Seria, então, uma forma deste ator não sentimentalizar, mas, sim, chegar a um estado cênico de base, que seria a alegria, a brincadeira, o prazer de atuar. E isso me interessava bastante.

A partir deste pensamento, Meyerhold criou uma cadeia de exercícios chamada biomecânica, que tem como objetivo

[...] formar o organizador (sua condição física e sua saúde são alvo de cuidados paralelos), para que ele possa controlar o seu material, isso significa ajudar o ator a tomar consciência do seu corpo no espaço da cena: e primeiramente ajudá-lo a achar e movimentar o seu centro de gravidade, já que a arte do ator em movimento exige um senso de equilíbrio igual ao do funâmbulo. (PICON-VALLIN, 2006, p. 60)

Ele revela que “o treinamento biomecânico representa para o ator o mesmo que o treinamento do músico. O músico estuda, ele tem exercícios para dar agilidade aos dedos, para trabalhar a posição de todo o seu corpo” (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2006, p. 52).

Assim como Meyerhold, Barba trouxe também contribuições para pensar sobre o meu laboratório/experimento. Durante a oficina *O Caminho do Ator Buscador*, proposta por Mônica Mello, que teve como foco a experimentação prática do ator sob a ótica da Antropologia Teatral, estava sempre refletindo a importância do laboratório para mim. Sabia que não me interessava uma técnica enquanto “prisão”, mas, sim, um trabalho que estimulasse minha capacidade de superar as técnicas aprendidas, visando à criação de um caminho pessoal.

Barba (1991) pesquisou, com seu grupo, laboratórios para o ator por meio de exercícios que levassem a um caminho de auto-investigação, na busca de uma presença cênica. Com o passar do tempo, o grupo começou a viajar fazendo intercâmbios em várias cidades do mundo, depois os atores, em pequenos grupos ou individuais. O intuito principal eram as trocas. Eles apresentavam espetáculos, faziam demonstrações de trabalhos nas comunidades e tinham, como retribuição, apresentações de danças, cerimônias e cantos.

E foi assim que o Odin Teatret teve um contato notório com as culturas espetaculares tradicionais de vários países do mundo, o que influenciou diretamente na elaboração de laboratórios e na sua criação cênica.

Foi nas décadas de 1980 (com a ISTA) e 1990 (com o lançamento do livro e traduções em diversas línguas) que a Antropologia Teatral se definiu no campo de estudo da arte do ator. Assim, “o trabalho dos pesquisadores

(Eugênio Barba e Nicola Savarese) da antropologia teatral é de detectar, confrontar e analisar tais princípios nas técnicas de atores e bailarinos, em nível transcultural” (OLIVEIRA, 2006a, p. 135). Barba (2009, p. 25) define Antropologia Teatral da seguinte forma:

É o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra ‘ator’ dever-se-á entender ‘ator e bailarino’, seja mulher ou homem; e ao ler ‘teatro’ dever-se-á entender ‘teatro e dança’.

Nesta investigação, o autor encontra princípios comuns observados em diferentes tradições, que chama de princípios-que-retornam. Nesse sentido, ele percebe e organiza alguns princípios que são recorrentes a diversos atores, de diferentes tradições. Com isso, eles têm a função de reger o trabalho do ator, auxiliando o estado de presença cênica.

Após a observação da brincadeira do Cavalo Marinho e em oficinas feitas no período da pesquisa, percebo alguns princípios que retornam, como, por exemplo, equilíbrio em ação, dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, entre outros que foram utilizados no meu processo de laboratório/experimento.

Como Barba, o meu interesse também era possuir uma consciência maior de organicidade desses princípios no corpo para criar uma autonomia de criação. Para ele,

os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de “conselhos” para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida geralmente um texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes regras de ação que, embora não limitando sua liberdade artística, os auxiliam em suas diferentes tarefas. O ator oriental tradicional, em contrapartida, possui uma base orgânica e bem testada de “conselho absoluto”, isto é, regras de arte que codificam um estilo de representação fechado ao qual todos os atores de um determinado gênero devem adequar-se. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 8)

Este pensamento possui caminhos e elementos para pensar na minha prática enquanto atriz. Não desejo uma técnica codificada de representação como uma fórmula, mas, sim, almejo adquirir, através da brincadeira do Cavalo

Marinho, da vivência e experiência, um conjunto de possibilidades e princípios que me deem liberdade improvisacional.

É nesta relação que o LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais “não se predispõe a formar e ‘dar’ aos atores uma técnica pré-codificada, mas, ao contrário, busca fazer com que esses mesmos atores descubram, por si e em si, maneiras de articulação de sua arte” (FERRACINI, 2003, p. 133). Pensando desta forma, Burnier (2009, p. 141) buscou uma “dança pessoal” inerente a cada ator:

O termo “dança pessoal” vem de treinamento pessoal. Ele tenta dissolver um sentido mais “mecânico”, de “exercício”, que pode estar embutido na palavra treinamento, e introduzir uma dimensão mais fluídica, orgânica, viva, através de palavra dança. Já o termo pessoal tenta evocar o sentido de não preestabelecido, não predeterminado, portanto, algo pessoal do indivíduo, criado por ele, algo a ser encontrado.

A dança pessoal surge no laboratório energético quando o intérprete supera seus estereótipos e quando é possível notar que alguns movimentos retornam espontaneamente. E, a partir da sua recorrência, o ator pode, aos poucos, nomear essas ações, construindo as matrizes<sup>44</sup> de sua dança pessoal. E foi desta forma que utilizei as dinâmicas corporais (DOMENICI, 2009) de algumas figuras do Cavalo Marinho para trabalhar em experimentações cênicas.

A dança pessoal do LUME foi um estímulo inicial para buscar, através de elementos da brincadeira do Cavalo Marinho, um trabalho autoral. Por isso, na minha pesquisa prática, as matrizes partem de imagens, vivências, observações deste brinquedo e seu contexto, organizando-se em uma cadeia dinâmica, cujo início e fim, em muitos casos, são de difícil identificação.

Portanto, nesta dissertação, irei chamar de laboratório e/ou experimentação o trabalho prático através do diálogo que farei com o universo do teatro e do Cavalo Marinho, num entrecruzamento de elementos percebidos nesses dois âmbitos, como por exemplo, corpo, jogo, brincadeira, comicidade, improviso, entre outros. E, também, porque

---

<sup>44</sup> “Matriz é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A matriz é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada”. (FERRACINI, 2003, p. 116)



uma situação laboratorial pode ser definida como implicando não somente caminhos de produção artística, mas também processos existenciais variados: caminhos de conhecimento, transmissão de conhecimento, pesquisa e estudo das estruturas mais profundas do teatro. (SCHINO, 2012, p. 206)

Logo, o meu laboratório está ligado a uma prática trilhada por caminhos desconhecidos, aguçando a minha percepção, gerando questionamentos, dúvidas, que interferem diretamente no meu processo de reflexão e discussão no desvelamento de mim mesma como Atriz-Brincante.

#### **1.4 Observações e Oficinas: encontro direto com o Cavalo Marinho**



**Foto 9 – Construindo vivências com a dança.**

**Foto: Viviane Souto Maior, 2011.**

Após algumas especulações anteriores, outras perguntas surgiram logo em seguida: como iria se configurar o meu laboratório/experimentação? Seria apenas a dança que me daria suporte? Que elementos através do universo do Cavalo Marinho seriam trabalhados além da dança? E, também, como entender na prática e exercitar alguns elementos presentes no teatro e no Cavalo Marinho que poderiam ser pertinentes para o meu fazer artístico?

Essas perguntas começaram a permear o início da minha prática no trânsito entre Cavalo Marinho e teatro, pois não sabia onde iria chegar com esta experimentação. Sabia apenas que me propunha um lugar de testar possibilidades e desenvolvê-las, avaliar limites, enfrentar dificuldades, descobrir novos pontos de partida, despertar e satisfazer minha curiosidade, elucubrar desafios. Exercitar meu corpo não para reproduzir, mas para reinventar.

Portanto, para refletir sobre as possibilidades deste trabalho, a partir da brincadeira do Cavalo Marinho, foi preciso um tempo e um espaço independentes do processo de montagem e/ou ensaio de espetáculo. Ou seja, era preciso deter-me ao meu processo de aprendizagem sem direcionar o olhar para um resultado final.

Teria que começar de alguma forma, por isso, optei em aprender através da observação da festa, do seu contexto e de oficinas de algumas danças do Cavalo Marinho. Esses momentos foram de extrema importância para uma pesquisa mais apurada das imagens que ele me proporcionava, dos símbolos presentes que percebia em vários momentos da brincadeira e das metáforas que faziam relação com o contexto dos brincadores e/ou da comunidade que os pertence.

Neste primeiro momento, fiquei atenta ao que mais me impressionava como espectadora. Percebi a dança com muita potência na brincadeira, principalmente no tombo do mergulho<sup>45</sup>, trupés<sup>46</sup> soltos, pisadas, tombos e

---

<sup>45</sup> “Pequena roda que se forma bem perto do banco, o mergulho, mergulho, maguio ou mergulhão é uma dança em forma de jogo que tem ritmo binário, passo e toadas próprias, versos mais curtos e uma pequena variação na acentuação de um para o outro.” (ACSELRAD, 2002, p. 54).

<sup>46</sup> “A brincadeira do Cavalo Marinho é dançada do começo ao fim da festa, usando uma variedade de passos, chamados de trupés, que se caracterizam por uma pisada forte percutida no chão”. (MELLO JÚNIOR; PARDO, 2003, p. 05)

dança dos arcos<sup>47</sup>. A dança e o convívio com os brincadores seria o início de uma investigação do meu trabalho.

Durante as oficinas tive atividades de iniciação e aprofundamento sobre o Cavalo Marinho em que a música, danças e figuras interagem resultando numa brincadeira vigorosa. Foram momentos que passaram a ser pré-requisitos fundamentais para estabelecer minha ligação com a brincadeira, percebendo elementos presentes no fazer dos brincadores e que são importantes para o meu fazer teatral.

Para melhor compreender as reverberações que ocorreram na minha investigação corporal através da dança, fez-se necessário falar de cada dança que foi apreendida através da prática, sensações, imagens e do universo que permeia esta brincadeira.

Portanto, vi pela primeira vez o tombo do maguio ou maguião no dia 25 de dezembro de 2010, no encontro de Cavalos Marinhos na Casa da Rabeca, no bairro Cidade Tabajara-Olinda-Pernambuco. Quando os músicos começaram a tocar as toadas propícias para o maguião, os brincadores formaram uma meia lua em frente ao banco. Alguns brincantes entraram para participar ativamente deste momento e outras pessoas se aglomeraram em torno desta meia lua para assistir. Eu fui uma delas. A roda aos poucos ia se fechando. Um brincador mais experiente e atento pedia para abrir. O maguio ia acontecendo com curiosos em volta e com os brincadores e brincantes delimitando o espaço da roda.

Percebi que este foi um dos momentos em que o público, em geral, podia brincar ativamente com os grupos de Cavalos Marinhos naquela noite, os que sabiam realmente dançar. As pessoas mais experientes eram as mais solicitadas a entrar na roda. Foi um momento muito interessante. Era uma dança acrobática, num tempo-rítmico determinado de entrar e sair da roda, um jogo de olhar, de graça, força, vitalidade, atenção.

A dança e a participação ativa do público despertaram em mim uma curiosidade e vontade de aprender a dançar e compreender seu sentido. Isso ocorreu principalmente por perceber uma lógica de perguntas e respostas

---

<sup>47</sup> A dança dos arcos é feita pelo mestre e pela galantaria, que fazem evoluções de passos largos e ligeiros com arcos de fitas coloridas erguidas pelos braços.

dentro do jogo, quando um brincador chama o outro para entrar na roda num tempo-ritmo preciso. Acselrad (2002, p. 54) afirma que:

É um jogo de olhares e gestos bastante expressivos, que segue o princípio de pergunta e resposta [...]. A dificuldade se encontra no fato de que quando se é puxado por alguém para dentro da roda, deve se responder ao convite com o corpo, enquanto o olhar já deve estar direcionando para outra pessoa que, por sua vez, repete a mesma movimentação em relação à outra.

Além do jogo, como expõe a autora, o tombo do maguio é também o momento da instalação de uma atmosfera<sup>48</sup>, momento de relação entre as pessoas. E o interesse, da grande maioria das pessoas, pelo maguio percebido por Aguinaldo Silva<sup>49</sup> é a “vontade de aprender mais, vontade de aparecer, vontade de demonstrar coisas para aqueles que estão ali no terreiro”.

O que mais me chamou atenção no maguião foi ver o estabelecimento do jogo (HUIZINGA, 2010). A atenção, o olhar, o tempo, o desafio, a agilidade e o corpo preciso eram fundamentais para a realização daquele momento. Com isso, vibrava junto com todos e seguia o fluxo dos acontecimentos. Comecei a aprender na prática o tombo do maguio nas oficinas em Olinda-PE, São Bernardo do Campo-SP e Condado-PE, a partir do ano de 2010.

Em Olinda-PE, na oficina na Casa da Rabeca do Brasil, Pedro Salustiano ensinava-me lentamente e de forma didática cada movimento, no início, dançando sem música. Logo em seguida, dançávamos no ritmo do samba. Neste ínterim, Pedro Salustiano e Imaculada Salustiano começaram a estabelecer as regras do maguião, como, por exemplo, o tempo rítmico definido de entrar e sair da roda, o olhar preciso para o outro que convida a participar do jogo, entre outras:

[A dança do maguião] segura a onda de qualquer Cavalo Marinho. É a base. Se a gente observar tudo tem a passagem pelo mergulhão, por isso a gente costuma dizer que é o aquecimento do brincante. É onde ele [o brincador] está sem a roupa da brincadeira, é quando ele vai mostrar o que sabe, é a hora de desafiar um ao outro. É um desafio gostoso, sem briga e sem violência, é um desafio de brincante... É uma dança muito rápida. Se cochilar o cachimbo cai. Se

<sup>48</sup> O conceito de atmosfera que uso é trazido por Cajaíba proposto pelo filósofo alemão Gernot Bohme. Para saber mais ler: “Atmosfera e recepção numa experiência com o teatro na Alemanha”, de Cláudio Cajaíba (2008).

<sup>49</sup> Encontro com Aguinaldo Silva em Salvador-Bahia, no ICBA (Instituto Cultural Brasil Alemanha), no dia 16-11-2012.

você olhar e o outro não olha, já passou a sua vez,... e vai desandar, porque são quatro tempos. Se perder o tempo, tem que voltar através da batida da rabeca ou mineiro.<sup>50</sup>

No maguião, o interessante é surpreender o outro com a sua destreza, formas diferenciadas de abordar, suas habilidades e saber transportar para o tempo rítmico definido a entrada e a saída da roda. O corpo sempre numa base baixa, com joelhos flexionados, que o leva até o meio da roda, exigindo uma exatidão do movimento através de um corpo ativo.

A energia que é desprendida pelos participantes também é muito importante, porque é o olhar saltado e o corpo ativo, preparado para o inesperado, que surpreende. Pedro Salustiano sempre falava: “é uma brincadeira de agilidade, se alguém entrou na roda e o outro ficou em dúvida, entram os dois, se for dois vai dar certo. Se pensar, ferrou. É a mesma coisa da capoeira, tem que jogar, o que pensa é o olhar”<sup>51</sup>.

No maguio, a improvisação estimula o desenvolvimento criativo e espontâneo do brincador. Neste caso, a improvisação está pautada em regras pré-estabelecidas e são elas que “determinam aquilo que ‘vale’ dentro do mundo temporário por ele circunscrito” (HUIZINGA, 2010, p. 14). A precisão é indispensável. É preciso estar atento à ação em sincronia com a dança.

Na oficina da Dança do Cavalo Marinho, ministrada por Aguinaldo Silva, ele explica que “tem apenas três formas de fazer o maguião, que muita gente bota coisas de capoeira e que não existia isso”<sup>52</sup>. Neste momento de explicação, revela a mudança ocasionada pelo contato com outras pessoas interessadas na brincadeira não sendo da Zona da Mata Norte de Pernambuco e que, no momento da improvisação, trazem diversas movimentações. Nisso, compara como era o Cavalo Marinho antes e como está hoje. Mas percebe que é natural essa mudança e salienta as coisas boas que nele se fincou.

Imaculada Salustiano explica de onde surgiu esse novo momento de absorção do maguião:

---

<sup>50</sup> Relato de Imaculada Salustiano na Oficina de Cavalo Marinho no dia 28-12-2010, na Casa da Rabeca, Olinda-PE.

<sup>51</sup> Fala de Pedro Salustiano na Oficina de Cavalo Marinho, no dia 28-12-2010, na Casa da Rabeca, Olinda-PE.

<sup>52</sup> Fala de Aguinaldo Silva na Oficina de Cavalo Marinho, no dia 09-12-2011, na sede Maracatu Leão de Ouro, em Condado-PE.

Geralmente os mestres mais antigos não fazem as pernadas nem rasteiras, eles pegam o parceiro fazendo um arco com os dois braços e pega pelo ombro do outro. As pernadas e rasteiras foi criação do Mestre Salu com Onório que queria esquentar a brincadeira, e aí começou a criar em cima do tempo. Porque os mestres deles não tinham mais idade, então os mais novos.<sup>53</sup>

Foi na oficina de Cavalo Marinho em São Paulo que aprendi outro tipo de maguião, o “passo marreco”, que está mais presente no Cavalo Marinho Estrela do Oriente, do mestre Inácio Lucindo. Ele é executado numa roda, todos girando lateralmente, sem entradas, nem saídas. Seu Inácio explica que o motivo pela constância deste maguião na sua brincadeira é a integração de todos que sabem e não sabem dançar, tendo, assim, uma participação mais coletiva.

Mas, também reconhece que o tombo do maguio, por seu caráter mais explícito de jogo, tornou-se algo muito esperado e procurado por pesquisadores, dançarinos, artistas, brincantes. Por isso, incluiu-o no seu brinquedo, tendo, assim, um tempo menor de duração deste perante os outros Cavalos Marinhos, justificando que o maguião não é o foco principal da sua brincadeira.

Como já falei anteriormente, o maguião não está desassociado do jogo. A música dá início a este jogo que solicita do brincador e/ou brincante agilidade, alerta e prontidão para responder ao outro no momento da roda. Praticar o merguião em oficinas e encontros de Cavalos Marinhos me proporcionou, a partir das regras estabelecidas, momentos de improvisação e espontaneidade na roda, noção de ritmo, precisão no olhar, postura de luta, de ataque, de disputa e atenção no todo e em todos.

Outro momento importante foi aprender os trupés soltos, pisadas e tombos que são dançados no início da brincadeira e no intervalo de um episódio a outro do Cavalo Marinho. Tanto Fabinho quanto Aguinaldo Silva classificam a diferença entre três tipos de movimentos do brinquedo: trupé, pisada e tombo. O trupé é a batida forte no chão, como um trotar de um cavalo. A pisada está vinculada a sensação dos pés deslizando pelo chão que pode ser parado ou em movimento. E o tombo está relacionado ao tombar, o

---

<sup>53</sup> Fala de Imaculada Salustiano, na Oficina de Cavalo Marinho, na Casa da Rabeca, em Olinda-Pernambuco, no dia 28-12-2010.

movimento dá impressão de desequilíbrio e recuperação, seria um “tomba mais não cai”<sup>54</sup>.

Nas oficinas, inicialmente, o ensinamento se dava de forma lenta e progressiva por imitação. Seguia-os com muita atenção. No decorrer do aprendizado, a dança ia passando para um fluxo orgânico de movimentação em mudanças de estados corporais.

Os trupés soltos, pisadas e tombos são caracterizados por uma dança ágil, acelerada, pisadas fortes e precisas. É preciso ter no corpo uma conscientização rítmica para executá-la, perceber a batida forte do pandeiro que marca o tempo da pulsação.

Fui absorvendo corporalmente, aos poucos, os trupés soltos, pisadas e tombos. Aprendendo através da observação e imitação, num trabalho minucioso de códigos presentes, por meio de uma sequência exaustiva de repetições. Mas, durante a oficina em São Paulo, Juliana Pardo<sup>55</sup> me alertou:

Você está muito pesada. A sua base está certa, mas precisa segurar mais no plexo, no koshi. É para estar em baixo, mas é preciso ter leveza como se estivesse escorregando no chão, com energia pulsante e viva. É um corpo extracotidiano com aparentemente esforço mínimo.

Naquele momento, eu entendia racionalmente o que ela solicitava, mas o meu corpo ainda estava absorvendo essas informações. Era clara a pisada forte no chão, feita por Alício Amaral, Juliana Pardo e mestre Inácio Lucindo, sem reverberação no tronco. A repetição era, naquele momento, um modo de incorporar a dança, como afirma Guaraldo (2010, p. 72):

A repetição representa um modo, um meio ou uma ferramenta de incorporação, de apropriação. A cada repetição, a ação é recriada por meio do acionamento de informações pré-existentes como memória corporal. Nesse sentido, a liberdade em relação a um determinado código é diretamente proporcional à compreensão desse código.

Nesta observação do corpo do brincador, percebi algumas posturas corporais recorrentes no momento da dança, o que Guaraldo (2010) chama de

---

<sup>54</sup> Entrevistas com Fabinho e Aguinaldo Silva em São Bernardo do Campo – São Paulo, no Pampas Palace Hotel, no dia 14-08-2012.

<sup>55</sup> Fala de Juliana Pardo, na oficina de Cavalinho em São Bernardo do Campo-SP, no dia 04-05-2011.

princípios corporais da brincadeira do Cavalo Marinho. Esses princípios se configuram da seguinte forma: o tronco ligeiramente inclinado para frente, dando equilíbrio ao corpo; os joelhos sempre dobrados/flexionados, criando nas pernas e nos pés uma mola corporal, assim, constituindo uma base baixa do corpo; o quadril possui uma relação frontal com o tronco, mas não rígido, oscilando apenas em angulações laterais; os braços permanecem estendidos ao longo do corpo; a respiração em sincronia com o corpo.

O autor ainda expõe que não ocorrem significativas mudanças de níveis quando os brincadores dançam os trupés, pisadas e tombos do Cavalo Marinho. Uma imagem recorrente, ao visualizar um brincador dançando o Cavalo Marinho, é estar vendo-o sentado numa cadeira, deslizando os pés pelo chão, como se planasse, com o corpo ativo, mas relaxado.

Nisso, percebo que no Cavalo Marinho dança-se com o máximo de esforço, mas com o mínimo de percepção desse esforço, como ressalta Barba (2009). Este esforço utilizado gera a diferença de potencial que dá mais qualidade às ações dos brincadores.

Nas oficinas também tive oportunidade de aprender a dança dos arcos, como galante. A galantaria, na brincadeira do Cavalo Marinho, é composta, geralmente, por cinco galantes, uma dama, uma pastorinha e um arrelequim, todos com arcos enfeitados com fitas coloridas. Este momento é considerado a parte mais sagrada da brincadeira no sentido da religiosidade católica, quando se faz a dança dos arcos e se canta em louvor aos Santos Reis do Oriente.

A sua dinâmica se define da seguinte forma: os galantes entram em duas filas e, entre as filas, o mestre se posiciona. E foi assim que se configurou nas oficinas de Cavalo Marinho. Oliveira (2006a, p. 313) explica melhor o ciclo da dança dos arcos: “São várias evoluções que os Galantes fazem durante esta etapa da brincadeira, numa dança com arcos enfeitados com fitas coloridas, exibindo uma dinâmica e forte resistência física, além de grande desenvoltura rítmica e grande impacto visual”.

Na oficina em São Paulo, quem se prontificou a ser o mestre dessa galantaria foi mestre Inácio Lucindo e depois Juliana Pardo. As regras para a execução da dança dos arcos (de dar voltas ou fazer manobras) foram, aos poucos, sendo entendidas pelos participantes. Íamos seguindo, a partir de códigos pré-estabelecidos, na direção que pretendiam seguir.



Tiveram momentos em que ficávamos observando mestre Inácio Lucindo dançar pelo espaço. Foi perceptível, no seu corpo ativo e nos seus movimentos precisos, o impulso presente. Era um corpo diferente do cotidiano. Tentávamos acompanhar a vitalidade e a precisão corporal na execução da dança.

Formada a galantaria<sup>56</sup>, dançamos em fila e mestre Inácio Lucindo ia à frente de cada participante mostrar e dançar com ele. Esse foi um momento importante, pois podíamos repetir os trupes, através da visualização do seu corpo, e constatar a tensão presente no *koshi*, que Alício Amaral falava sempre.

Ele ajudava quem não sabia e compartilhava com quem já tinha experiência, mostrando-o com mais propriedade. Segundo Barba (2009, p. 36-37) “*koshi*, em japonês, não indica um conceito abstrato, mas uma parte bem precisa do corpo: os quadris”.

O autor diz que, ao se deslocar com o *koshi* ativado, o ator obriga-se a juntar os pés, flexionar os joelhos e inclinar a coluna vertebral para frente da mesma forma que elimina a curva natural da lombar, causando um leve desequilíbrio do corpo:

Quando caminhamos segundo as técnicas cotidianas do corpo, os quadris seguem o movimento do caminhar. Nas técnicas extracotidianas do ator Kabuki, Nô e Kyogen, os quadris devem permanecer fixos. Para bloqueá-los, enquanto se caminha, é necessário dobrar ligeiramente os joelhos e usar o tronco como um único bloco, usando a coluna vertebral que, deste modo, pressiona para baixo. (Ibid., p.37)

Após eu ter entendido como funcionava a dança dos arcos, fiz algumas sequências presentes neste momento, como, por exemplo, nas toadas: Quando eu vim da Bahia, Queima Carvão, São Gonçalo do Amarante, Jerimum, Zabelin, Caranguejo, Queima Carvão<sup>57</sup>.

Nas oficinas em São Paulo-SP e Condado-PE, tive a oportunidade durante poucos minutos de mestrar a galantaria através do corpo, a fazer

---

<sup>56</sup> Galantaria é um grupo de Galantes que “em conjunto, executam pelo espaço da roda várias coreografias, de extrema beleza, com seus cantos e loas (versos). Geralmente, quem começa a brincar o Cavalo Marinho, entra como galante, principalmente os mais jovens e as crianças”. (Lewinsohn, 2008, p.36)

<sup>57</sup> Pode-se encontrar informação completa através de MELLO e PARDO, 2003, p.48-76.

evoluções. Exercitar esta maestria foi bastante produtivo para perceber a necessidade de decisão, precisão, percepção espacial para comandar, seja ela com ou sem deslocamento. Foi gerada uma atenção/tensão necessária para lidar com pequenas variações de movimentos. Este exercício me promoveu um refinamento da observação através do apuro do olhar e da coordenação motora, possibilitando-me mais agilidade e segurança.

Nesta experiência, através da observação da brincadeira e das oficinas, fui estimulada a começar um laboratório individual em sala de trabalho. Assim, começava a reverberar no meu corpo toda repercussão do que essas danças causavam-me, as sensações que me remetiam ao escutar a música do Cavalo Marinho, as imagens que me ocasionavam. A minha percepção dialogava com mais fluidez neste trânsito entre teatro e Cavalo Marinho, em potencialidades que buscava descobrir, caminhos para se chegar a ser uma Atriz-Brincante.

### **1.5 Laboratório Individual: uma prática a partir da brincadeira**



**Foto 10 – Gerando imagens em improvisação. Foto: Sandro Souza, 2013.**

Na primeira fase do meu laboratório individual e solitário fui construindo, segundo minhas necessidades de apropriação de elementos, o que estava experimentando nas oficinas de Cavalos Marinhos, como, por exemplo, a dança, a música, a atmosfera da brincadeira. Sempre na busca de dar possibilidade de diversas dinâmicas ao corpo, para chegar numa construção de organicidade.

Comecei o laboratório tendo como objetivo inicial a apreensão da dança do Cavalos Marinhos, juntamente com imagens e sensações que o universo da brincadeira me proporcionava.

Passei aproximadamente cinco meses neste intuito, experimentando a dança e desdobrando ao que ela me proporcionava de possibilidades rítmicas, superando limites e alcançando, aos poucos, uma organicidade. Na prática, tudo ia ganhando forma naturalmente por meio de repetição das ações. Essa repetição era o que dava vida às ações. A constância de fazê-la repetidas vezes fez com que essas formas encontrassem uma expressão própria.

Deste modo, um dos objetivos iniciais do laboratório era possibilitar a compreensão do corpo para pensá-lo como travessia da experiência. Pensando assim, Fabinho expõe a sua percepção sobre os brincadores no dia da brincadeira do Cavalos Marinhos<sup>58</sup>:

Eu acho que um brincador no dia que ele vai brincar ele fica doido, dá uma quentura por dentro. Você já amanhece cantando, vai passando o dia, quanto mais (passa) você fica animado, vai almoçar você fica batendo, seu corpo vai dando um negócio que você não sabe o que é. Quando você está perto de tomar banho pra ir, você já tá no banheiro (dançando), quando você vê um (indivíduo) na rua já começa a tirar onda.

O meu primeiro obstáculo foi vencer a coordenação motora para executar a dança, pois ela é muito rápida, não deixando o corpo pensar como se processa. Era preciso fazer até os impulsos serem entendidos. Também teve a barreira de resistência física. Inicialmente, não conseguia ficar dançando por mais de quarenta minutos.

Para sanar essas dificuldades, foi necessário trabalhar com ajuda da visualização das gravações feitas em oficinas e em brincadeiras de Cavalos Marinhos, lembrando a dança e percebendo o corpo dos brincadores no

---

<sup>58</sup> Entrevista realizada em São Bernardo do Campo – São Paulo, no Pampas Palace Hotel, no dia 14-08-2012.

momento do brinquedo. Aos poucos, meu corpo foi entendendo e se habituando aos elementos técnicos e energéticos do experimento. Com isso, o cansaço foi diminuindo e o meu corpo criando resistência muscular e aeróbica.

Tudo que fazia também era registrado através de um diário de campo. Registrava as sensações, as imagens, as dificuldades, as vitórias, as dúvidas, as impressões, entre outros.

No decorrer do laboratório, percebia uma apropriação corporal das informações repetidas e a mudança do meu corpo no entendimento de outros elementos, como, por exemplo, precisão, tensão, jogo, ritmo, musicalidade, entre outros.

O alongamento e aquecimento corporal foram mudando à medida que fui observando a necessidade de trabalho do corpo, a fim de fortalecer a musculatura, principalmente da parte inferior, como abdômen, bacia, pés e pernas, num treinamento técnico.

Segundo Burnier (2009), o treinamento técnico pode ser abordado de duas maneiras. A primeira é o aprendizado via imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas, quando o ator aprende uma técnica já codificada ou então trabalha com um conjunto de elementos extraídos de técnicas diversas. A segunda é o desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do ator, partindo-se da premissa de que em cada indivíduo existe um movimento natural, que pode ser o germe de uma técnica pessoal.

Assim, o treinamento técnico proporciona ao ator mergulhar na sua subjetividade buscando desenvolver uma presença cênica e, também, na objetividade, podendo articular essa presença cênica e associá-la em signos codificados e estruturantes. Aos poucos, fui descobrindo possibilidades de desdobramentos de treinamento com diversos ritmos, diferentes intensidades de energia e tensão muscular.

Trabalhando com a dança do Cavalo Marinho, percebi algumas equivalências com exercícios de encenadores do teatro ocidental, como, por exemplo, equilíbrio precário, enraizamento, corpo extracotidiano, concentração de energia no *koshi*, dilatação corporal, precisão, entre outros.

Foi possível perceber na dança do Cavalo Marinho o princípio de equilíbrio precário ou equilíbrio de luxo, que é definido por Barba (2009, p. 39) da seguinte forma: “sua finalidade é um equilíbrio instável. Refutando o

equilíbrio 'natural', o ator intervém no espaço com um equilíbrio 'de luxo': complexo, aparentemente supérfluo e com alto custo de energia”.

O equilíbrio precário estava sempre presente no meu laboratório, onde trabalhava no espaço em deslocamento executando-o em diferentes direções e com diversas dinâmicas numa flexão acentuada nos joelhos.

Percebia que ao executar a dança do Cavalo Marinho, era alterado o equilíbrio do corpo, produzindo um leve balançar no tronco, impulsionando-o para frente ou para os lados pela velocidade dos pés que batem no chão ou, até mesmo, por algumas pisadas se caracterizarem por variações de trançados entre as pernas, que desafiam o equilíbrio.

Fazia o exercício do enraizamento para ampliar a base do corpo, explorando a relação com pernas e pés, quadril e coluna em relação ao chão, mas pensando no centro de gravidade. Tendo uma linha imaginária em várias direções do corpo, porém sempre retas e flexíveis ligando dois pontos e que estavam interligados entre si (cabeça-cauda, ísquios-calcanhares, cabeça-escápula, entre outros), como sugere Irmgard Bartenieff nos seus princípios de movimento (FERNANDES, 2006). Juntamente com a respiração, esse enraizamento ganhava variações de ritmos e movimentos.

Em seguida, experimentava o movimento de cada articulação do corpo. Pesquisava dinâmicas e ritmos diferentes. Era bastante potente quando trabalhava com a pulsação da música do Cavalo Marinho e, logo em seguida, de música clássica, tendo um dos instrumentos como o guiador das articulações.

Por exemplo, elegia uma ou duas articulações para pulsar no momento em que escutava a batida do pandeiro na música do Cavalo Marinho, que era a minha referência escolhida. Quando as articulações eram movimentadas todas juntas, percebia que gerava um fluxo de energia ocupando todo o corpo e o espaço, mesmo quando o movimento era imperceptível.

Esse exercício trazia novas qualidades e especificidades de movimentos, gerando novas dinâmicas, ritmos e formas de articular todo o corpo, pois mesmo o foco estando em partes isoladas, todo o corpo era envolvido por consequência. Assim, era possível chegar a diferentes qualidades de movimentos pelas variações num corpo extracotidiano.

Sentia que o meu corpo entrava num nível extracotidiano, principalmente por posições e situações propostas, num constante desorganizar e reorganizar as partes do corpo, o equilíbrio, o peso, direções no espaço, gerando um corpo aberto e dilatado.

Além desses aspectos expostos anteriormente, estava sempre buscando ativar o ponto de apoio, que chamava de centro de força ou *koshi*, que se localiza abaixo do umbigo, na altura do quadril. Além do *koshi*, a imagem e a ativação através da respiração me auxiliaram na busca de tensão entre forças opostas para a realização de vários exercícios e para manter sempre uma base baixa com joelhos flexionados.

Nas experimentações, buscava sempre uma tridimensionalidade corporal na intenção de potencializar a percepção do espaço, projetando as partes do corpo em diversas direções.

Os exercícios executados e construídos, na sua grande maioria, tinham como objetivo gerar um estado de prontidão, de precisão. Assim, gerava uma ampliação da capacidade de percepção do todo. Sentia a dilatação corporal por meio da relação entre os impulsos, a base do corpo e a precisão do movimento, através de um corpo energético. Para Burnier (2009, p. 139):

O treinamento energético, como já foi visto, permite – e visa – ultrapassar os estereótipos e assim revelar a humanidade, a pessoa. Fornece informações importantes, além de apontar caminhos a seguir e resultar em um conjunto de ações físicas que, em geral, apresentam uma ligação mais profunda com o ator.

Para o autor, esse tipo de treinamento se configura num fluxo contínuo, pretendendo dinamizar as energias potentes em cada ator, visando ações mais orgânicas que diferem de uma pessoa para outra. No meu experimento com as danças do Cavalo Marinho, o importante sempre era variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, as dinâmicas dos movimentos, mas nunca parava e/ou dispersava a energia construída no corpo.

Neste processo da construção de energia no laboratório individual, pela dança rápida do Cavalo Marinho, sempre chegava ao estado de esgotamento físico. Isso ocorria quando não havia distância entre o pensamento e a realização das ações. Burnier (2009, p. 27) descreve este processo, ao falar sobre o treinamento energético:

Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, 'limpar' seu corpo de uma série de energias 'parasitas', e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais 'fresco' e mais 'orgânico' que o precedente.

E complementa:

Uma vez ultrapassada essa fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e a ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos "tornarem corpo". (op. cit.)

Nisso, ação e pensamento se davam a um só tempo no meu experimento individual. Percebi que o treinamento energético foi necessário neste trabalho para vislumbrar rupturas e comportamentos contaminados pelo cotidiano ou por outros trabalhos realizados, potencializando vivências.

O trabalho energético com as danças do Cavalo Marinho era feito através da sua velocidade acelerada ininterrupta e, depois de um tempo, parava bruscamente percebendo a respiração e controlando-a. Após algumas repetições deste procedimento, fazia a dança dos impulsos. Os impulsos geralmente se concentravam no abdômen estimulado pela música do Cavalo Marinho e seguia voluntariamente em diferentes partes do corpo, com variações de ritmos e intensidades. Com isso, meu corpo já estava em outro estado, um estado alterado, aberto à percepção dos menores movimentos.

Embora, como sugere Burnier (2009), o treinamento energético leve-me a pensar numa desautomatização do corpo, acredito que o mais produtivo neste estado é a possibilidade de ampliar a percepção em sintonia com o sensitivo. Ferracini (2006, p. 155) afirma que:

Não há absolutamente nada de imutabilidade e nem de identidade nesse estado, mas existe justamente o oposto: nesse momento estamos navegando em linhas de fuga através desses estratos e relações. Adentramos em um campo intensivo no qual estamos em devir, um devir de fluxo, uma espécie de devir que leva a outro devir, um fluxo contínuo de integração consigo mesmo e com o outro que não nos fecha a uma identidade fixa, mas, ao contrário, nos "dilui" nessa zona intensiva, abrindo-nos para relações em espiral e de vizinhança seja com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o externo.

Experimentei na prática algumas vivências intensivas, em que corpo, mente, sensação e emoção se integravam e geravam um fluxo de novas potências expressivas, explorando ações corporais e sonoras através do universo da brincadeira do Cavalo Marinho. Assim, pude vivenciar, a partir do meu laboratório prático, um trabalho técnico e energético (BURNIER, 2009) que se fundiam, na medida em que ia ampliando a vivência no meu corpo sobre elementos desta tradição. Pensar desta forma, abria-me mais a percepção sobre elementos que poderia investigar, como, por exemplo, o jogo e a comicidade, que falarei em seguida.



## 2 – CAMINHANDO: AS FIGURAS E O LABORATÓRIO EM SALA DE TRABALHO

### 2.1 A comicidade e o jogo na brincadeira do Cavalo Marinho



Foto 11 – Renato Puccini brincando com a figura La Ursa.

Foto: Flávia Gaudêncio, 2011.

Durante a minha vivência com a brincadeira do Cavalo Marinho e também no laboratório prático, percebi a comicidade e o jogo como elementos recorrentes em diversos momentos. Eles estão interligados e isso gerou, através da observação do Cavalo Marinho e do laboratório em sala de trabalho, uma ampliação dos procedimentos que adotei para trabalhar com algumas figuras desta brincadeira.

Reconhecendo esses dois termos, em total harmonia com o Cavalo Marinho, coloco-me a partir daqui a refletir sobre eles na intenção de potencializar o meu laboratório em sala de trabalho.

### 2.1.1 Comicidade: o riso na brincadeira do Cavalo Marinho

Desde o início desta pesquisa, me vi instigada a investigar a comicidade da brincadeira do Cavalo Marinho. Mas foi no estágio docente, na disciplina *Direção III e Exercício Cênico* (TEA 337), com alunos do Módulo de Direção Teatral, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), durante o primeiro semestre letivo do ano 2012, que me debrucei a refletir sobre o cômico.

A ideia era dividir conhecimentos com os alunos sobre este tema no âmbito teórico e prático. Nesse sentido, foquei no trânsito entre cultura e teatro, levantando questões sobre conceitos do cômico no teatro e na cultura, especificamente na brincadeira do Cavalo Marinho.

Na investigação sobre a comicidade me deparei com Aristóteles (1986), o primeiro filósofo a tratar sobre comédia. Ele fundamenta, no livro *Poética*, a distinção entre tragédia e comédia. Diz que a tragédia representa homens de elevada índole e a comédia os de baixa índole.

Segundo Cleise Mendes (2008), Aristóteles nesta distinção não se referia a uma visão moralista, mas, sim, à hierarquia dos papéis sociais como fator de caracterização da personagem, do ponto de vista da sua posição de poder na sociedade. Elevada e baixa índole neste caso significam heróis/deuses e homens do povo/multidão. A questão maior para alguns equívocos foram as traduções feitas para outras línguas, deixando vulnerável o sentido original do texto.

Já Bakhtin (1993) oferece ferramentas para entender o riso através do povo/multidão da Idade Média. O autor aborda o riso principalmente ligado aos festejos populares e a vida do homem medieval, em oposição ao tom sério e oficial das cerimônias da Igreja. Ele conta que o riso proporcionava

[...] uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. (BAKHTIN, 1993, p. 4-5)

Desta forma, o autor cria uma espécie de dualidade de mundo, revelando que a vida popular se renova na festa, na carnavalização como uma necessidade de transgredir as normas sociais. Assim, no Cavalo Marinho, como no carnaval, o público não é indiferente ao que está acontecendo no momento, ele vive e se mostra corporalmente de forma dinâmica.

Bergson (2001) concorda com Bakhtin (1993) quando expõe que os códigos de conduta da sociedade trazem o lado formal, rígido, hierárquico, ou seja, oficializam a visão séria da vida. Já a postura informal, descontraída, espontânea só é aceita em momentos festivos. Bergson encontra justificativa para o riso no estranhamento. É na forma não habitual da vida que ocorre o estranhamento, desviando da normalidade, das expectativas previsíveis.

No Cavalo Marinho, o riso chega ao público, através dos episódios das figuras, como um elemento que subverte a ordem pré-estabelecida, certos ritos sociais e determinadas hierarquias. Desta maneira, instaura-se a desordem, o mundo às avessas e é justamente esse “desequilíbrio” que, em última instância, leva ao riso aquilo que deveria ser sério.

Para teóricos como Bakhtin (1993), Bergson (2001) e Propp (1992), a comicidade só se realiza na relação com o outro. No Cavalo Marinho, essa relação se estabelece com outros brincadores e/ou com o público. O público é considerado um estimulador no desenvolvimento da brincadeira, como enuncia Aguinaldo Silva:

O que eu acho ruim, eu falo isso em todo canto que chego, é chegar ao terreiro e encontrar meia dúzia de pessoas. É cair um balde de água fria em cima de mim. Se desse pra ir embora pra casa eu ia embora, cabra. Mas quando chega no terreiro tá lotado de gente, que as vezes passa pequenininho pra se apresentar, não só eu não, é todo mundo, todo mundo quer se jogar ali, todo mundo quer mostrar o seu trabalho. [...] Quem traz a energia positiva, eu tenho essa visão, pra mim é o povo que tá ali assistindo o Cavalo Marinho.<sup>59</sup>

Deste modo, o riso é o estado de ressonância entre essas duas esferas: brincador e público.

A comicidade das figuras está ligada ao seu comportamento corporal, piadas executadas no momento certo da brincadeira, sua capacidade de

---

<sup>59</sup> Entrevista realizada em São Bernardo do Campo – São Paulo, no Pampas Palace Hotel, no dia 14-08-2012.

improviso, respostas rápidas às provocações do público e de outros brincadores. Esse efeito é percebido com perfeição nas frases de duplo sentido, que sempre evocam aspecto sexual através do corpo e verbalmente, chegando a causar gargalhada no público.

É nesse estranhamento que o cômico se encontra, fixando-se através da brincadeira, do jogo, do lúdico. Portanto, é nesse entrelaçamento entre as figuras, seu enredo e o público que o riso se estabelece na medida mais sincera do seu funcionamento.



**Foto 12 – Helder Vasconcelos brincando com a figura da Véia.**

**Foto: Viviane Souto Maior, 2011.**

Outro elemento típico do riso é o travestir-se, como expõe Minois (2003, p. 30): “Não se concebem mascaradas, travestimento, cenas de inversão, desordens e excessos sem o riso desbragado que, de alguma forma, imprime-lhes o selo de autenticidade”.

Esse autor, quando fala do carnaval medieval, conta que é característica desta prática o sair do limite cotidiano, assim, estabelecendo momento de brincadeira, divagações, jogo explícito. Como, por exemplo, se vê “homens

vestidos de mulher, da maneira mais caricatural possível: sedas e veludos com um boné de renda e, às vezes, um travesseiro para simular a gravidez. Outros brincam vestidos como bebês” (Ibid., p. 168).

No Cavalinho, o travestimento também tem o sentido de relativizar as hierarquias presentes no cotidiano dos brincadores, como, por exemplo, um participante colocar uma figura do sexo oposto, reverter papéis sociais, entre outros. O figureiro, como brincador “anônimo”, reinventa-se no tempo-espaço para reaparecer transfigurado, travestido e sempre dotado do mais elevado espírito de brincadeira.

Ximenes (2010), inspirado nos argumentos do filósofo francês Bergson (2001), desenvolveu com alunos do Instituto Federal de Ciências e Educação do Ceará (IFCE), participantes do Grupo de Pesquisa em Comicidade, Riso e Experimentos (CRISE), exercícios de composição, matrizes e partituras. E foi nas estratégias consagradas do potencial cômico, tais como o absurdo, inesperado, exagerado, entre outras, que se apegou para encontrar e desenvolver exercícios práticos e procedimentos para cenas cômicas.

Assim, comecei a utilizar na minha prática em sala de trabalho algumas premissas de comicidade sugeridas por Ximenes (2010), como por exemplo: o riso não deve aparecer como proposição inicial, mas sim deve surgir como consequência; ter como objetivo afetar o outro, ou seja, saber escutar opiniões do público e se realimentar com os comentários recebidos; dar pouca atenção à psicologia da personagem, deste modo procurar nos aspectos da personalidade e das emoções, possibilidades físicas a serem apresentadas, focando no material expressivo de trabalho, o corpo; criar composição física através de matrizes (estrutura codificada de gestos corporais) e partituras corporais construídas a partir de ações físicas; entre outras. Esses elementos terão maior ênfase na terceira seção, onde irei me debruçar sobre as experimentações realizadas.

Dentro deste esquema, o autor também trabalha com os três procedimentos de situações cômicas elaborados por Bergson (2001): repetição, inversão e interferência das séries.

A repetição é um dos fundamentos principais da estrutura cômica popular. Trata-se de uma situação, uma combinação de circunstâncias, que se repete em várias ocasiões. Um exemplo desse procedimento, na brincadeira do

Cavalo Marinho, é a figura do Mané Taião, que repete várias vezes a situação de procurar algo sem nunca achar e isso o torna cômico. Já na figura do Seu Ambrósio percebo o elemento da repetição no momento em que ele coloca várias figuras e fala com o Capitão, repetindo a forma, mas não o conteúdo. É essa força da repetição que faz o público perceber o teor cômico.

Já a inversão é percebida na relação de hierarquia entre dominante e dominado. As normas são quebradas provocando o riso pela inversão de papéis e valores sociais. Vejo a inversão presente no Cavalo Marinho quando Mateus e Bastião lutam com o Soldado pelo controle da propriedade/terra do Capitão. Os negros, inicialmente, expulsam o Soldado, dando-lhe muitas bexigadas. É nítida a inversão cômica que se dá neste momento da brincadeira, causando um estranhamento no público pelos papéis sociais, sendo o Soldado uma autoridade e Mateus e Bastião apenas negros empregados. E é através da inversão que o cômico se instaura.

Por último, vem a interferência das séries. Bergson (2001) aborda o quiprocó<sup>60</sup> para esse procedimento, que, neste caso, seriam situações ligadas ao equívoco. No Cavalo Marinho, percebo, dentro desse artifício, o episódio da Véia do Bambu. Ela entra na roda atrás do seu pássaro, mas é apenas um pretexto para sua real intenção, que é seduzir os homens presentes abanando a sua saia, justificando o excesso de calor que sente nas partes íntimas. Depois chega o seu marido, Véio Joaquim, à sua procura, ela se esconde. Após se encontrarem, a morte vem buscá-lo. Ele morre. Chamam o Padre para encomendar a alma do morto, mas ele não consegue por causa do assédio sexual da Véia do Bambu. Por isso, vem o Diabo buscar a alma do morto e aproveita para levar o Padre e a Véia do Bambu.

Esses procedimentos criados por Bergson e adotados por Ximenes, caracterizam-se por uma ligação direta entre causa e efeito. Seguindo esta via, é que Ximenes (2010, p. 62-63) acredita que

na medida em que a vida nos parece desviar-se, tal qual um mecanismo que se repete, que se inverte ou que se interpõe como peças de uma engrenagem, acontece o estranhamento. E rimos disso tudo, quando nossas emoções estão anestesiadas para os atos em si, mas nossos sentidos estão atentos para distração do automatismo

---

<sup>60</sup> “Equívoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra. O quiprocó é uma fonte inesgotável de situações cômicas e por vezes trágicas” (PAVIS, 2008, p.319).

dessas ações. Isto não significa que haja uma reflexão comparativa – em alguns casos pode até haver -, mas sim, a percepção de que algo na noção que temos de congruência da vida foi afetado, foi deformado.

### **2.1.2 Jogando com o Cavalo Marinho**

O estudo do jogo a partir da observação da brincadeira do Cavalo Marinho não é novidade, pois outros pesquisadores já se debruçaram sobre o assunto, como, por exemplo, Oliveira (2006b), Laranjeira (2008), Lyra (2005), entre outros. Mas a importância de trazê-lo à reflexão vem do termo Atriz-Brincante, no qual o jogo e o brincar têm o mesmo significado neste estudo.

Quando refiro-me aos termos jogo e brincadeira nesta pesquisa, para enxergar-me como Atriz-Brincante, aproximo-os do pensamento de Huizinga (2010). O autor afirma que a palavra jogo surge a partir de um “ato de concepção de inúmeras línguas” e abrange uma enorme variedade de relações, sejam elas entre animais, crianças ou adultos, abolindo limites territoriais, culturais ou raciais.

O jogo esteve presente em todos os momentos das minhas escolhas no encaminhamento desta pesquisa. Foi através dele que busquei, na observação desta tradição, mais clareza, simplicidade e determinação para a minha prática individual. Portanto, considero o jogo como parte vital das minhas escolhas, desejos, desafios.

Huizinga (2010, p. 33) define a noção de jogo como

uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”.

O autor estende a noção de jogo para pensá-lo como um elemento de construção da cultura. Por isso, considera o jogo como princípio da vida, reconhecendo-o como algo inato ao ser humano e aos animais.

A reflexão de Huizinga sobre o jogo provoca em mim um entendimento de que o mesmo surge, na sua forma significativa, como um meio que tira o indivíduo da inércia, sugerindo-lhe uma gama de sensações através de

características fundamentais, como liberdade, divertimento, limite de tempo-espço, existência de regras, repetição, ordem, tensão, intervalo do cotidiano. Já Caillois (1990) compreende o jogo com características de uma atividade livre, delimitada, incerta, improdutiva, regulamentada e fictícia.

Tanto Caillois (1990) quanto Huizinga (2010) dizem que o tempo e o espaço se limitam no jogo com um caminho de começo e de fim estabelecido:

O jogo inicia-se e, em determinado momento, “acabou”. Joga-se até que se chegue a um certo fim. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação. E há, diretamente ligada à sua limitação de tempo, uma outra característica interessante do jogo, a de se fixar imediatamente como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. (HUZINGA, 2010, p. 12)

A relação do tempo e do espaço no Cavalo Marinho se sobressai na medida em que os brincadores reservam esse tempo de jogo num espaço determinado, para a realização da brincadeira como uma extensão lúdica do cotidiano. Um tempo reservado para alinhavar o que já foi construído por uma ancestralidade festiva<sup>61</sup>.

E é através de todos os elementos da brincadeira que podemos localizar momentos explícitos do jogo. É visível perceber o jogo se estabelecendo no momento em que a brincadeira do Cavalo Marinho começa: quando o mestre olha para o banco, os músicos se olham e começam a tocar as toadas; na roda do mergulhão; entre os próprios brincadores; entre mestre e figureiros; entre mestre e o banco; entre os brincadores e seus elementos. No jogo se vivencia o limite, tanto dos jogadores quanto da cumplicidade com o público, que é constantemente convidado à ação de jogar, seja de forma direta ou indireta.

Quando Huizinga (2010) diz que o jogo cria uma suspensão da realidade, ou seja, um intervalo na vida cotidiana, ele separa, de forma dicotômica, o contexto, os praticantes, o poder de criação,

---

<sup>61</sup> “Ancestralidade festiva é, sobretudo, uma espécie de memória física, que utiliza o próprio corpo como instrumento que estrutura todos os sentidos com o intuito de reavivar, de recompor um universo de liberdade e coletividade, tendo como elementos imprescindíveis o jogo, a festa e o riso, servindo para promover uma espécie de vida transversal que, desestruturando a ordem convencional, ajuda a organizar e amenizar a lida com os sistemas de normas sociais vigentes”. (OLIVEIRA, 2006a, p. 109)



visto que não pertence à vida “comum”, ele [o jogo] se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe este mecanismo. Ele se insinua como atividade temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização. É pelo menos assim que, em primeira instância, o ele se nos apresenta: como um *intervalo* em nossa vida quotidiana. (Ibid., p.11-12)

Trazendo para a conjuntura do Cavalo Marinho, o jogo, na brincadeira, tem relação direta com o universo de quem o pratica, de quem o constrói, de quem o cria. Ou seja, essa suspensão da realidade estaria na ressignificação do universo da vida em universo de arte, sendo complementares esses dois universos, assim como no carnaval da Idade Média e Renascimento, a que se refere Bakhtin (1993, p. 7) quando diz que “[...] durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência”. E complementa, logo em seguida: “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*” (op. cit.).

Com isso, entendo que o indivíduo vai redimensionar o seu cotidiano de forma lúdica para poder vivenciar uma outra dimensão da sua realidade, tão necessária como a vida ordinária, numa vivência integrada de sensações através da festa.

Falando em festa, acredito como Huizinga (2010), que existem estreitas relações entre a festa e o jogo, pois ambas são limitadas no tempo e no espaço, e também tem regras restritas, podendo assim, validar a liberdade.

Bakhtin (1993, p. 7) define festa da seguinte forma:

As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma *forma primordial*, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo.

O autor reforça a festa como elemento vital da sociedade, motivadora de uma visão de mundo mais harmônica. Com isso, Oliveira (2006a, p. 55) faz relação de festa e jogo dizendo que “a festa e o jogo tornam-se elementos indispensáveis à manutenção e permanência de um tipo de sociedade que,

como vimos, precisa se estruturar sobre regras e condicionamentos para poder sistematizar sua sobrevivência e sua convivência”.

A brincadeira do Cavalo Marinho já vem resistindo há mais de um século pelos fazedores da brincadeira, passando por várias modificações na sua ressignificação, trazendo referências para estudos em várias áreas do conhecimento.

O Cavalo Marinho traz a ludicidade através do jogo. A poesia presente nas loas, nas toadas, nos versos, utiliza estruturas lúdicas atemporais, tais como as de perguntas e de respostas presente na brincadeira. É através da poesia que se conta uma história, revive memórias do cotidiano e se faz paralelo com os dias atuais. Tudo isso, na maioria das vezes, através de metáfora.

Já dizia Huizinga (2010, p. 7): “Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras”, mas não deixando também de materializá-las corporalmente. Como é o caso do mestre Inácio Lucindo, que adquiriu, através da brincadeira, um imenso e rico repertório de loas. Ele vai renovando, improvisando versos e indicando imagens a partir dos acontecimentos do momento e do seu repertório oral e corporal.

Outro aspecto do jogo no Cavalo Marinho é a seriedade. Os brincadores quando estão no momento de brincadeira se deixam absorver inteiramente pelo jogo, ao mesmo tempo em que não perdem o seu caráter lúdico e nem a seriedade. E essa brincadeira não está apenas conectada/restrita ao mundo da criança, e sim ao divertimento necessário ao ser humano que abrange seu mundo interno em diálogo como o mundo externo.

O que me chama atenção nesta tradição é perceber a seriedade com que o brincador a realiza, como lida com as regras rigorosas criadas para esse jogo. O brincador do Cavalo Marinho se empenha, durante a atividade da brincadeira, da mesma forma que se esforça para o trabalho cotidiano. Com isso, traz o brincar como uma atividade que desenvolve seu potencial, seus limites, sua forma de ver o mundo.

Como algo inerente à brincadeira do Cavalo Marinho, vieram-me as perguntas: se na brincadeira do Cavalo Marinho eu encontro fortemente a noção de jogo, qual a importância dele para o meu laboratório? E como ele poderá ser utilizado na prática e reflexão do meu fazer como artista da cena?

Trago como **tempo de jogo** a ideia de um corpo ligado ao sentido do jogar, a um tempo disponível para lidar com o novo, com o inesperado. É um tempo destinado a aguçar a minha sensibilidade para o momento em que estou alerta à percepção dos meus músculos, da minha pele, da minha respiração, dos meus sentidos, ou seja, uma atenção mais difusa espalhada por todo o corpo. É quando abro os meus sentidos para o instante, para o que está acontecendo no momento, como, por exemplo, para um som que vem de fora, o cheiro que a sala exala, o meu contato com o chão, o que meus olhos podem captar.

Quando estabeleço o jogo como um dos elementos da minha prática em sala de trabalho, que está bastante presente em cada experimentação, busco gerar vivências através de um fluido constante entre o universo do teatro e do Cavalinho Marinho. Coloco-me em abertura/atenção para brincar e me relacionar, travando diálogo, seja comigo mesma, com o espaço-tempo, com os objetos e/ou com o outro. E é nessa troca que o jogo se estabelece.

Com isso, abro a percepção para a escuta, o acaso, o inesperado, o imprevisto. E vou jogando com essa corrente de impulsos, apontada por Stanislavski (1995) e, mais tarde, por Grotowski (BONFITTO, 2006), capaz de impedir a cristalização e a mecanização na repetição da prática, revivendo cada momento e criando outros.

É nesta intensidade que percebo que o meu corpo muda de estado, numa troca de energia com o outro, com o espaço, com os elementos. Fico num estado de alerta. Meu corpo sai de um tônus muscular basal<sup>62</sup> e entra em um estado de maior tonicidade muscular. Como, por exemplo, antes de começar o laboratório, quando chego à sala de trabalho, sinto meu corpo em um estado de relaxamento, em descanso, meus órgãos e sistema nervoso funcionam normalmente sem minha interferência direta, ou seja, estou num estado de tônus muscular basal. A partir do momento que me preparo e me coloco num tempo de jogo, o meu corpo vai se alterando como uma linha tênue para um estado de tonicidade mais elevada em relação ao estado anterior.

---

<sup>62</sup> Em aula no dia 11-10-2011, na disciplina “Teorias do Corpo e Educação Somática”, a professora Eloisa Domenici explicou a noção de “tônus muscular basal”, que seria o momento em que o indivíduo está relaxado, ou seja, está em contração parcial dos agrupamentos musculares em estado de repouso. Mas que este estado é muito relativo para cada indivíduo, sendo diferente para todas as pessoas e em diferentes momentos.

Isso também acontece no Cavalo Marinho, quando alguns brincadores ainda sem vestimentas adequadas para apresentação da brincadeira ficam se preparando para o momento inicial. Antes da sambada eles se encontram no tônus basal. E quando começam a entrar no jogo da dança e do maguião, vão adentrando fluidamente num estado hipertônico, ou seja, entram no jogo, passando de um estado para outro.

Também entendo jogo como princípio de criação quando se propõe o encontro. Se pensarmos o teatro como arte do encontro (GROTOWSKI, 1992), é possível entender o jogo como elemento importante para se fazer teatro. É através da experiência do meu corpo sobre a brincadeira do Cavalo Marinho e do teatro que consigo instaurar um estado de poesia, uma abertura para o sensível na capacidade de criação, através de imagens, sons, elementos, sensações, enfim, um estado de brincadeira. Portanto, percebo que o jogo é um elemento mediador de diálogos entre o teatro e o Cavalo Marinho no meu laboratório em sala de trabalho.

Para tanto, o jogo que me refiro, em consonância com a brincadeira, é aquele que encontra relação entre teatro e Cavalo Marinho e, também, é o que está em convergência com a liberdade criativa, o que tem seus aspectos específicos, comportamento que geram prazer e espontaneidade, seu caráter lúdico, regras pré-definidas, entre outros.

Assim, o meu “aprender a jogar e a brincar”, nesta pesquisa, não foi pela ideia de uma racionalização, mas, sim, pelo aprendizado na própria prática, por meio da relação com o outro, comigo mesma e com o ambiente. Por isso, o meu interesse, neste trabalho, não foi criar uma cartela de jogos, mas quadros de exploração que me permitissem entender, dentro de uma unidade do fazer, o que reverberava no meu corpo numa construção de experiências sensoriais, levando-me a um estado de brincadeira.

Assim, no processo desses diálogos, trago para a minha prática o próprio domínio da experiência, através desses universos, possibilidades de estratégias para o trabalho desta Atriz-Brincante.

## 2.2 Figuras em Ação: primeiros pulsos

Foi nesta percepção de jogo que comecei a observar, mais atentamente, as figuras presentes na brincadeira do Cavalo Marinho. Inicialmente o que mais me impressionou foi a relação criada com o outro (público e brincadores), com a dança, com o espaço e, algumas, com os objetos que carregavam. O vigor da dança das figuras, com seus ritmos potentes, também foi marcante, com a sua característica mais acentuada se revelando através do corpo vivo, ágil, esperto, atento, disponível ao diálogo. Acselrad (2002, p. 103) observa que,

no Cavalo-Marinho, dentre todas as danças, a dança das figuras é aquela que apresenta o maior desafio, em termos de representação gráfica e descrição detalhada, ao pesquisador interessado em registrar padrões precisos de movimentação. Mais do que a performance baseada em desenho coreográfico específico, já que de uma forma geral elas possuem padrões de pé semelhantes e percorrem basicamente a mesma trajetória espacial dentro da roda, o que está em jogo aqui é a relação sujeito/dança.

As figuras possuem suas próprias histórias e cada figureiro emprega sua particularidade na feitura das mesmas, no momento da brincadeira.

Na minha observação, no encontro de Cavalos Marinhos no bairro Cidade Tabajara-Olinda-PE em 2010 e 2011, percebi que o que mais se estabelecia nesta tradição eram o jogo e a integração do figureiro com o público, com seus objetos, com o outro, além da improvisação que se construía no momento a brincadeira. Tenderini (2003, p. 69) acredita que,

no Cavalo Marinho existe algo interessante de observar: a relação entre figura e figureiro. [...] A brincadeira expressa a vida das pessoas que a fazem ao mesmo tempo que a vida destas pessoas é também influenciada pelo que é expressado na brincadeira. É como um espelho e seu reflexo: quando nos olhamos e nele nos vemos, ele influencia o nosso vestir, o nosso olhar, interfere em nossa atitude externa, mas também mexe internamente com nossas ações e emoções.

A autora aborda a ligação de total entrosamento entre figura e figureiro. Este entendimento está na versatilidade do figureiro e também está intimamente ligado a um gostar ou prazer de brincar o Cavalo Marinho. Um figureiro pode colocar muitas figuras numa única noite e isso se reflete no

processo de aprendizagem, no momento de imitação, trazendo sua forma particular de expressá-las. Desta forma, não existe dissociação entre a vida do brincador e as figuras que este coloca, como explicita Acselrad (2002, p. 108-109):

A figura não está na máscara, nem está no traje. Muitas são as figuras que se utilizam da mesma máscara ou do mesmo traje. A figura está no figureiro. Na sua história, na sua forma de se movimentar, de cantar, de pensar, na sua capacidade e habilidade particular para assumir vários papéis. [...] A figura é de fato uma elaboração individual e coletiva com base no prazer estético que a música, a dança e a poesia proporcionam.

Na pesquisa de campo, observei a particularidade de vários brincadores que se reflete na maneira de tocar, cantar, dançar e colocar figuras. E, pela necessidade de especificar o olhar perante o corpo e a especificidade de alguns figureiros, escolhi dois para uma observação verticalizada. São eles: Fábio Soares e Aguinaldo Silva, ambos fazem parte do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, do mestre Biu Alexandre. A seleção se deu pela dedicação à brincadeira e pela precisão e apuro técnico percebido no colocar das figuras.

A partir disto, selecionei três figuras colocadas por estes figureiros para direcionar minha atenção no trabalho prático e teórico. São elas: Seu Ambrósio, Véia do Bambu e Mané Taião. A escolha não se deu pelo seu grau de importância, mas, sim, através das minhas memórias (imagéticas e musculares) e afetos, que foi se fortalecendo, ao longo da pesquisa, de maneira sensível e objetiva. E, também, pela diversidade de suas dinâmicas corporais. Domenici (2009) explica o que seria dinâmica corporal, ao se referir à dança do Bumba-Meu-Boi do Maranhão:

A dança emerge de um jogo: novas qualidades de movimento emergem no intervalo de tempo em que o brincante explora determinada dinâmica corporal no seu “jogo”, enquanto vai matizando os movimentos em pequenas variações e criando uma paleta muito peculiar de estados tônicos no corpo. [...] Uma dinâmica corporal inclui vários matizes e pequenas variações do movimento, que podem ser de acentuação rítmica, de tonicidade corporal, ou mesmo de desenho do corpo no espaço. A diferença é que a idéia de passo isola padrões de movimento, enquanto a idéia de dinâmicas corporais os agrupa em ‘famílias’ que se organizam de forma interligada. (Ibid., p. 9-10)

Existe uma grande diversidade de dinâmicas corporais na brincadeira do Cavalo Marinho. Com isso, investigo, nas três figuras escolhidas, dinâmicas de momentos que, para mim, tornam-se propulsoras para um estado tônico apropriado à expressão e criação artística.

As dinâmicas corporais se deram não pela simples investigação das formas corporais possíveis de aplicação no estudo em sala de trabalho, mas, sim, pela individualidade das figuras que revelam a unicidade de cada uma delas. Pensando assim, as qualidades de dinâmicas dessas figuras são estruturais e repletas de significados expressivos, cujo trabalho proporciona experimentações que contribuem para o desenvolvimento da minha experiência vivida, de forma intensa, para a criação.

### 2.2.1 Seu Ambrósio: a figura, o episódio e as dinâmicas corporais



Foto 13 – Fabinho ensinando a seu filho, Breno, colocar Seu Ambrósio.

Foto: Soiane Gomes, 2011.

No Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE), do mestre Biu Alexandre, Seu Ambrósio é a primeira figura a entrar na roda. Ele é um vendedor de figuras para vários tipos de brincadeiras (como, por exemplo, Maracatu, Macumba, Ciranda) e tem a função de vender figuras de Cavalo Marinho ao Capitão para que se apresentem na festa em homenagem aos Santos Reis do Oriente. Seu Ambrósio realiza um prólogo (OLIVEIRA, 2002), anunciando as demais figuras que serão vistas durante a noite.

Usa um paletó, uma calça, lenço amarrado na cabeça, um chapéu de palha, uma máscara no rosto e uma vara no ombro com máscaras e outros adereços do Cavalo Marinho pendurados. As máscaras suspensas na vara representam as figuras que ele tem para vender.

Um dos motivos que me fez escolher Seu Ambrósio para estudo foi o fato de, ao tentar vender algumas figuras para o Capitão, ele as mostra corporalmente, através da imitação de suas características físicas. Ou seja, é através de diversas dinâmicas corporais que outras figuras se materializam por meio dele no terreiro. O interessante é que Seu Ambrósio ao mostrá-las corporalmente faz com que o público possa reconhecê-las através dos seus trejeitos, gestualidades e detalhes físicos. Érico Oliveira (2006a, p. 462) classifica-o como uma “metafigura”, uma vez que tem a função de materializar outras figuras.

Foi na pesquisa de campo em Condado-PE, no mês de dezembro de 2011, que se consolidou a escolha desta figura, através da observação, do conhecimento e da experiência. Ao ter contato com o brincador Aguinaldo Silva, solicitei dele uma oficina de figuras. Ele aceitou. E a oficina se configurou em me apresentar Seu Ambrósio corporalmente, através do seu episódio, mostrando-me as diversidades de movimentações corporais das outras figuras que existem no Cavalo Marinho.

Para colocar Seu Ambrósio, o figureiro precisa conhecer as qualidades de movimentos e gestos de outras figuras. A figura encanta pela sua agilidade na improvisação a partir de diversas dinâmicas, na dança e gestos que emprega, por isso, sua imitação tem que ser minimalista e precisa. Ele desenvolve um diálogo corporal com variadas dinâmicas no tempo e no espaço e está, a todo instante, atualizando a sua corporalidade na brincadeira.



Aguinaldo Silva revela a importância desta figura na brincadeira:

O Ambrósio dentro do Cavalinho é muito importante, porque vende todas as figuras que tem dentro do Cavalinho. É por isso que pai diz, seu Inácio diz, e que realmente é certo, o Ambrósio é uma das primeiras figuras antes do Mateus, porque ele vem vender todas as figuras. [...] Ele mostra vários ritmos e vários movimentos de corpo de cada figura. É uma figura que não pode faltar no Cavalinho, é o Ambrósio.<sup>63</sup>

Outra informação revelada por Aguinaldo Silva é que, apesar de Seu Ambrósio ter a função de apresentar corporalmente todas as figuras que irão se apresentar na noite, é necessário que sua presença no terreiro não se estenda por muito tempo, pois ela pode tornar-se cansativa, principalmente se o Cavalinho for se apresentar durante toda a noite:

[...] Não presta uma figura passar tanto tempo ali no terreiro, perde a graça, [...] se a figura passa muito tempo no terreiro a turma fica faltando paciência, fica querendo ir se embora, porque o povo quer ver figura no terreiro. E, uma figura chegou, no caso o Ambrósio, vendeu 10 ou 12 figuras, tá de bom tamanho, sem demorar, no tempo certo, pra vim outras figuras.<sup>64</sup>

Outro motivo da escolha de Seu Ambrósio refere-se às memórias revisitadas ao longo da minha vida. Uma delas se revelou através da infância. Lembro que, ainda criança, com aproximadamente cinco anos de idade, sempre passava um vendedor ambulante pela porta da minha casa, com um saco nas costas, oferecendo utensílios domésticos à venda. Eu tinha medo dele, porque existia um boato de que criança desobediente era entregue a ele para venda. E isso me apavorava ao pensar que, por algum motivo, poderia ser levada naquele saco.

Outra lembrança que me remete a Seu Ambrósio são os vendedores ambulantes, que entram nos ônibus coletivos vendendo especiarias na cidade de Salvador-Bahia, onde moro atualmente. Eles me impressionam com sua gestualidade e criatividade na forma de vender o seu produto, mostrando, cada um a seu modo, suas qualidades específicas, numa disponibilidade corporal de se relacionar com o mundo, através da expressão vocal/corporal.

---

<sup>63</sup> Fala de Aguinaldo Silva na Oficina de Figuras na cidade de Condado (Pernambuco), em 12 de dezembro de 2011.

<sup>64</sup> Idem.

O episódio começa quando o banco canta a toada de chamada<sup>65</sup> de Seu Ambrósio aguardando a sua entrada na roda. Seu Ambrósio entra dançando e se dirige ao Capitão. Com isso, o banco cessa de tocar. Ele cumprimenta o Capitão, e pergunta “por que mandou me chamar?”. O Capitão responde dizendo que mandou chamá-lo porque precisa comprar figuras para a brincadeira do Cavalo Marinho. Inicialmente, Seu Ambrósio diz que não tem figuras para Cavalo Marinho, mas depois que o Capitão insiste muito nesta solicitação, Seu Ambrósio encontra em seu saco algumas figuras de Cavalo Marinho e diz que pode mostrá-las após o pagamento. Eles negociam um preço, mas o Capitão só pagará se vir antes todas as figuras.

O Capitão autoriza, com o seu apito, o banco a tocar a toada de evolução de Seu Ambrósio para que ele mostre, através da imitação, as figuras que tem para vender. Durante a toada, Seu Ambrósio recua dançando até o limite do público, ficando sempre de frente ao banco. Deste ponto, ele vem apresentando a figura que pretende mostrar ao Capitão, utilizando seus dotes de imitação para revelá-las apenas com suas características corporais.

Finalizando a imitação, dá-se o diálogo entre os dois. Seu Ambrósio pergunta ao Capitão se conheceu a figura imitada, ele diz que não. Fala as características da figura que fez com o corpo, mas o Capitão insiste em não conhecer. Seu Ambrósio fica desapontado e faz menção que vai embora e não diz qual foi. O Capitão pede para ele voltar, pois pagará para ele dizer. Ele volta, diz qual foi e coloca mais figuras. E, assim, vai se repetindo, até Seu Ambrósio colocar a última figura que, geralmente, se finaliza com o Boi. Eles negociam como será efetuado o pagamento das figuras e, logo em seguida, Seu Ambrósio vai embora com a toada de saída<sup>66</sup>.

Não há uma quantidade fixa de imitações para Seu Ambrósio realizar na noite. Isto depende do tempo que o grupo dispõe para fazer a brincadeira. Também não há uma ordem rígida na aparição das figuras feitas por ele.

No meu laboratório individual comecei a observar na pesquisa de campo a figura de Seu Ambrósio, colocada por Fabinho, do Cavalo Marinho Estrela de

---

<sup>65</sup> “Toadas de chamada: É comum à maioria das figuras e as apresenta convidando-as a entrar na roda, ou esclarecendo suas atividades profissionais, ora ironizando algum defeito. Toadas de evolução: São as toadas nas quais as figuras desenvolvem algum tipo de dança para exibirem suas potencialidades.” (OLIVEIRA, 2006a, p.561)

<sup>66</sup> “Toadas de saída: São as toadas que indicam a hora de saída da figura, finalizando sua participação no terreiro”. (OLIVEIRA, 2006a, p. 562)

Ouro-PE. Inicialmente, na observação das suas gestualidades e dinâmicas corporais, percebi um corpo com pensamento ágil, um tempo-rítmico próprio de um vendedor ativo, numa variação de movimentos dentro de uma pulsação equivalente as batidas do coração.

A corporalidade desta figura se manifestava num espaço/tempo por meio de ações condizente a tonicidade que emprega através de desenho no espaço, da sua fluência. O seu ritmo possui uma cadência pelo som do banco no ato da dança. Entende-se por ritmo a “pulsação do tempo da ação e de seu movimento” (BURNIER, 2009, p. 45). Com isso, o trabalho de ritmo foi fundamental para entender as dinâmicas corporais do Seu Ambrósio.

Quando levei a vivência de observação desta figura para sala de experimentação, trabalhando inicialmente o seu ritmo, deparei-me com um elemento importantíssimo: a respiração. Nisso, tomei como referência a junção de movimentos corporais e sonoridade vocal num trabalho com a gravidade, no subir e descer, através de um compasso rítmico com batida equivalente a inspiração e outra à expiração.

Nesta fase o meu intuito era ter consciência da respiração como forma de liberar as tensões do corpo e, também, vivenciar práticas de movimentação para equilibrar o tônus muscular e para promover estudos sobre os eixos e o alinhamento corporal.

No início, dançar na vibração desta figura era difícil para mim, pois era necessário manter a dinâmica da respiração durante todo o tempo de execução. Ficava muito cansada e minha voz revelava a sensação de insegurança e fragilidade. Com isso, comecei a estabelecer uma maior atenção no aquecimento vocal, tentando trabalhar seus tons, cores, ressonâncias, direções, timbres, corpo.

Incluir a consciência da respiração junto com o movimento, permitiu-me perceber quando estava atropelando o próprio ritmo. Encontrar o tempo da respiração desta figura me fazia entender as possibilidades orgânicas de enfrentamento dos próprios obstáculos.

O intuito não era a imitação vocal da figura, mas, sim, descobrir equivalências através das minhas próprias imagens, dentro de um processo de investigação pessoal. Comecei a pensar na voz não apenas como uma

musculatura de pregas vocais, mas também como manifestação do meu próprio corpo, que revelava a personalidade de Seu Ambrósio.

Trabalhava o movimento corporal em vários níveis espaciais: alto, médio e baixo, dando ênfase às diferentes qualidades dos movimentos, variações dos fluxos energéticos e a respiração/vocalidade. Eram experimentadas diversas dinâmicas, em circularidade e tridimensionalidade do movimento do corpo pelo espaço.

Outro fator que me chamou atenção para trabalhar as dinâmicas corporais do Seu Ambrósio foram as suas mãos. Elas têm uma forte influência na revelação dos gestos e na imitação das outras figuras, trazendo um leque de possibilidades na construção da corporalidade das figuras, através de Seu Ambrósio. É, também, por meio das mãos que identificamos a comunicação através dos gestos, como, por exemplo, o bater da mão fechada na coxa representando a bexiga de Mateus e marcando o ritmo do samba; os arcos da dança de São Gonçalo, revelados a partir do movimento de um semicírculo, elevando as mãos de um lado a outro do corpo; a Véia do Bambu, levantando a sua saia; a Morte, representada pela imitação de uma foice; o Padre fazendo o sinal da cruz; o Cão, no soprar do fogo; o Boi, que é revelado pela imitação de um chifre; entre outros. Nesta imitação, as mãos sempre estão em conexão com os pés que se desenvolvem em sincronia, muitas vezes improvisando.

No laboratório prático, tentei trabalhar com variadas qualidades corporais, diferentes níveis e diversas formas de utilizar o espaço. Como brincadora, me permiti ter liberdade para improvisar a partir do próprio enredo de Seu Ambrósio.

Trabalhei a partir dos elementos desta figura, de seus próprios códigos, da minha memória oral/corporal, de improvisações, da relação com o outro, da comunicação simbólica. Sendo assim, na experimentação desta figura, foi criada uma interface entre brincadeira e realidade, gerando afetos, memórias e diversos estados corporais.

### 2.2.2 Véia do Bambu: a figura, o episódio e as dinâmicas corporais



Foto 14 – Véia do Bambu por Aguinaldo Silva. Foto: Soiane Gomes, 2011.

A Véia do Bambu entra na roda procurando a Ema, seu pássaro de estimação que fugiu. Com esse pretexto, ela chega à festa do Capitão e tenta seduzir as pessoas abanando sua saia ou agarrando os homens, pois é fogaosa e tem um grande apetite sexual. É casada com o Véio Joaquim, que chega, logo em seguida, procurando-a. Ele tem uma ferida na perna, que fica enrolada com um pano e que não cura nunca e, por isso, chega se arrastando. Eles se encontram e, durante a brincadeira, ele morre. É quando chegam a Morte, o Padre e o Diabo, para efetuar o desenvolvimento do enredo.

A Véia do Bambu faz parte de episódios de figuras coletivas<sup>67</sup> desta brincadeira e tem uma popularidade muito grande pelo seu grau de comicidade e de suas ações serem, muitas vezes, exageradas e engraçadas. Essa notoriedade também se dá pelo fato de ser um homem a colocar esta figura e o mesmo não ter a menor pretensão de esconder que é do sexo masculino, com

<sup>67</sup> “Episódios de figuras coletivas: São as figuras que precisam de outras para efetuar suas participações na roda, como a Véia do Bambu, que traz o Véio Joaquim (seu marido), a Morte, o Padre e o Diabo para compor sua atuação”. (OLIVEIRA, 2006a, p. 457)

suas pernas peludas expostas. Mesmo sendo colocada por um homem, a figura entra travestida de mulher, com um vestido, um lenço na cabeça, com máscara e uma bengala. Acselrad (2002, p. 110) reforça que

a Véia do Bambu é uma das figuras mais populares entre os brincadores de Cavalo-Marinho. Aqueles que a colocam gostam de explorar a graça de se fingir de mulher e tudo o que isso proporciona. É uma figura quente, como dizem alguns deles. Literalmente, inclusive. Pois quando chega na roda, a pretexto de estar procurando a Ema [...] de longe já vem abanando a saia dizendo: “Ô coceira, ô calor!”.

A escolha por estudar a Véia do Bambu se deu pelo fato de ter verdadeira paixão pelo carnaval e encontrar nesta festa figuras equivalentes a ela. Percebo na Véia do Bambu uma liberdade numa corporalidade carnavalesca, como fala Bakhtin (1993, p. 6):

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. [...] Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. [...] Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. [...] Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.

Através da simulação deste corpo alusivo ao ato sexual, ela transgride a convenção social de que este ato só pode ser realizado na privacidade, em plena intimidade e nunca exposto ao meio de uma multidão ou ao olhar de uma aglomeração. Para ela, a norma de mulher recatada é substituída pela possibilidade de expor seu desejo e prazer.

E é através da liberdade carnavalesca que a Véia do Bambu traz a comicidade, por meio da gestualidade: ao passar a mão embaixo da saia, nas suas partes íntimas e oferecer às pessoas do público para cheirar; ao tentar cobrir com seu vestido a cabeça do espectador, colocando-a no seu sexo; ao sentar no colo do público; ao agarrar os homens que vê pela frente.

O seu episódio começa a ser desenvolvido quando o banco canta a toada de chamada da Véia do Bambu. Ela entra dançando e abanando a saia, dando umbigada em Mateus e Bastião e, quando para diante de alguém, o banco cessa de tocar. Ela faz seu desenvolvimento, alegando que está com muito calor nas partes íntimas.

A figura improvisa tendo relação direta com o público. Como diz Oliveira (2006a, p. 376):

A Véia sempre corre para alguém e o agarra. A graça maior é quando a pessoa é pega desprevenida. Como a Véia do Bambu é feita por um homem, ela usa da força física para levar os homens que agarra para dentro da roda, onde acontecem os improvisos.

Após várias sequências em que ela faz seu improviso com a plateia, Mateus e Bastião ou com os músicos, Mateus trava um diálogo com a Véia, conduzindo-a para a sequência dos presentes que serão trazidos por seu marido. O banco começa a tocar a sua toada de ação<sup>68</sup>, que indica os presentes que seu marido comprou para ela. Assim, ela fica feliz, ao sentir-se adornada com cada presente que, indicado pelo banco, ganhará do marido. Esses presentes são constituídos de peças de roupas ou adereços.

Logo em seguida, entra a toada de chamada do Véio Joaquim. E, junto com a Véia do Bambu, que, inicialmente, se agacha em algum lugar para ele não a ver, fazem o desenvolvimento do episódio até eles se encontrarem. Acselrad (2002, p. 111), divide o enredo da Véia do Bambu em três momentos:

A figura da Véia do Bambu tem várias etapas. De início, mesmo com o pretexto da Ema, logo fica claro que ela veio atrás do samba e por isso tem como objetivo ficar bonita para quando o Véio Joaquim chegar [...] Num segundo momento, o Véio chega na roda [...] eles se abraçam: sentados no chão, demoradamente, um com as pernas por cima do outro [...] Num terceiro momento, ainda lasciva e provocativa, a Véia do Bambu continua agarrando os presentes, agora com o pretexto de tristeza pela morte do Véio. Até o instante em que a figura da Morte [Cão ou Diabo] “em pessoa”, cuspidando fogo, vem buscar a Véia do Bambu que sai montada nas suas costas, chicoteando-a como se esta fosse um cavalo.

Toda a minha observação da Véia do Bambu foi através do brincador Aguinaldo Silva, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro. O que tem de peculiar na observação desta figura é a comicidade. Ela explora o lado dionisíaco<sup>69</sup> e seus aspectos carnavalescos, que vêm à tona através do exagero, libido, safadeza, ousadia.

<sup>68</sup> “Toada de ação: São as toadas nas quais se desenvolvem algum tipo de conflito ou ação dramática, promovendo, ao mesmo tempo, uma dança em forma de drama ou contracena”. (OLIVEIRA, 2006a, p.561)

<sup>69</sup> Dioniso, para a mitologia grega, equivale ao deus romano Baco, o deus do vinho, da embriaguez, da fertilidade, do caos, do prazer, e que se tornou por volta do século VI a.C. o deus do teatro.

Foi a figura que tive maior dificuldade em apreender corporalmente, pela sua característica despudorada, tendo, assim, uma forte tendência para o grotesco. Nisso, encontro equivalência com o Bufão, quando Brondani (2010, p. 78) fala que “por mais que o Bufão se apresente só, ele não deixa de articular com a zombaria, a festa, o escárnio, a escatologia, o grotesco, a sexualidade, o religioso e o profano advindo do drama satírico e todas as forças que envolvem este universo bufonesco”.

Pelo fato da Véia do Bambu ser apresentada exclusivamente por homens, não existe pudor em efetuar diversas ações, como, por exemplo, sentar no colo de rapazes, colocar a cabeça dos homens em baixo da sua saia, passar a mão no sexo e depois no nariz das pessoas. Por este motivo, precisava de um impulso inicial. Tive necessidade de uma vivência mais marcante. Necessitava de uma experiência física. As imagens que tinha desta figura deveriam se tornar ação, memória, sensação agindo no meu corpo.

E foi através do desejo de superar minhas dificuldades que comecei a construir dinâmicas corporais (DOMENICI, 2009) a partir do estado de brincadeira que ela propunha. Precisei trabalhar a escuta do meu corpo tentando me livrar de pudores cotidianos, por meio de uma vivência mais efetiva em sala de trabalho. Assim, o trabalho com a Véia do Bambu teve início na prática e foi sendo construído no próprio fazer.

A atenção à experimentação de descobertas de estados corporais desta figura foi direcionada à produção das minhas imagens, feitas a partir da imitação do figureiro Aguinaldo Silva. Este brincador, em entrevista, discorre sobre a diferença de um brincador para outro:

Ah, a Véia do Bambu, tem umas que é mais fogaosa, né, depende da pessoa que vai fazer. Tem aquelas mais cansadas, no caso, um idoso vai botar o papel da Véia, jamais ele vai fazer o que eu faço, mas se botar uma pessoa mais jovem do que eu, mesmo que ele não tenha aquela experiência, mas o corpo dele é muito mais ligeiro que o meu.<sup>70</sup>

Logo em seguida, Aguinaldo Silva expõe que “o maior problema de você botar figuras é você fazer seu próprio verso, improvisar”<sup>71</sup>. Com isso, comecei a improvisar adentrando-me no universo da Véia do Bambu e, inspirada nas suas

---

<sup>70</sup> Entrevista em anexo.

<sup>71</sup> Idem.



características, iniciei a exploração de imagens e dinâmicas dos quatro elementos da natureza: terra, água, fogo e ar, descobrindo formas de humanizar no meu corpo essas novas informações. Como, por exemplo, desvendar, através da imagem da água, dinâmicas que surgiam a partir dela, seus sons, seus movimentos, dando uma corporalidade para esta figura. A dinâmica corporal mais presente, para mim, nesta figura, é sua sinuosidade, tanto na voz quanto no movimento marcante de abanar a saia.

Em seguida, através da linguagem de carnavalização, comecei a trabalhar a movimentação do baixo ventre, citado por Bakhtin (1993), na intenção de buscar imagens e ações do carnaval que remetesse ao corpo desta figura. Isso gerava um estado diferenciado no meu corpo.

Esses elementos foram imprescindíveis para o desenvolvimento de força muscular, sons diversos, densidades e estados corporais diferenciados. Este processo de imagem, percepção e ação acontecia de maneira dinâmica, transformando o meu corpo de modo sensível, físico e energético.

Por fim, passei a executar movimentos mais livres, percebendo como era construída a Véia do Bambu no meu corpo. A palavra era reação e extensão da movimentação. Aos poucos, a imagem ia tomando corpo, transformando-me, metamorfoseando-me. E foi no contato com o público que as improvisações foram se fortalecendo.

### **2.2.3 Mané Taião: a figura, o episódio e as dinâmicas corporais**

Mané Taião é uma figura que representa o abestalhado da cidade, faz rir por seu jeito abobalhado, ao catar lixo no chão e gaguejar. Murphy (2008, p. 57) descreve as características desta figura: “Mané Taião, o idiota da vila, incerto até de seu próprio nome, e que dá uma série de respostas cômicas para perguntas simples do Capitão e de Mateus”.

Mas, mesmo nesta condição de bobó, ele consegue zombar do Capitão, como por exemplo, no diálogo estabelecido:

Capitão – Oh Seu Mané, o senhor tem muié?

Mané Taião – Lá em casa tem uma.

Capitão – É sua?

Mané Taião – Não, é sua, pirua!

Muitas vezes, ao ser considerado bobo, disfarça sua esperteza, astúcia e inteligência, tendo, assim, originalidade e espontaneidade para caçoar dos outros. Verifiquei essa esperteza do Mané Taião ao assistir a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro<sup>72</sup>, onde esta figura elogiava as pernas de uma moça do público, fazendo todos darem risadas.

Estudando esta figura, lembro-me de Amácio Mazzaropi<sup>73</sup>, ator e cineasta brasileiro, que conquistou a admiração com suas personagens comediantes, ao passar a imagem de um caipira que parecia bobo, mas que se revelava num misto de inocência, inteligência e espontaneidade.

A escolha do Mané Taião se deu pela afetividade, pois esta foi a primeira figura que tive a oportunidade de experimentar corporalmente. Isto ocorreu quando participei do curso de Cavalo Marinho em São Paulo-SP, com a Cia. Mundu Rodá e Mestre Inácio Lucindo. Esta foi sugerida por Alício Amaral, que me explicou como era o seu enredo e sua gestualidade. Tive, também, supervisão e orientação do mestre Inácio Lucindo. Naquele momento de experiência, percebi no meu corpo uma crescente sensação de brincadeira que ocorria integrada naquela vivência e, também, com o público que assistia. Uma grande fluência e troca de energia como fluxo e radiação (BURNIER, 2009).

A figura de Mané Taião entra na roda quando começa a tocar a sua toada. Sua dança consiste em levantar uma perna e bater palmas em baixo dela, alternadamente, dentro do ritmo. No Cavalo Marinho Estrela de Ouro, esta figura é executada por Aguinaldo Silva. Ele usa um chapéu, uma máscara, as pernas da calça são arregaçadas, o paletó é amarrado, transversalmente, ao corpo pelas mangas.

O episódio de Mané Taião começa quando o banco canta e toca a toada de chamada desta figura. Ele entra na roda dançando e desenvolve seu

---

<sup>72</sup> Evento Conexão Cavalo Marinho ocorreu em Condado (Pernambuco) no dia 10 de dezembro de 2011. Este evento aconteceu na rua e em praça pública desta cidade, teve a sua realização de 08 a 11 de dezembro de 2011. Para maiores informações, verificar o site: [www.conexaocavalomarinho.blogspot.com](http://www.conexaocavalomarinho.blogspot.com).

<sup>73</sup> Verificado no site: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Amacio\\_Mazzaropi](http://pt.wikipedia.org/wiki/Amacio_Mazzaropi). Data de consulta: 11-05-2012.

improvisado no momento da toada: anda procurando algo, catando lixo, mexendo com as pessoas, pulando. O Capitão chama-o, mas ele não escuta e continua procurando algo. Mateus e Bastião vão atrás dele, dando-lhe bexigadas, até ele ir falar com o Capitão.

Os diálogos consistem em o Capitão fazer perguntas e Mané Taião respondê-las sempre gaguejando. As respostas estão sempre em duplo sentido, não respondendo diretamente a pergunta do Capitão. Como, por exemplo:

C: Seu Mané, o senhor tem mãe?

M.T: Não. Tenho manha.

C: Tiro na espora

C: Seu Mané, o senhor tem pai?

M.T: Não. Tenho paia.

C: Toca fogo.

C: Seu Mané, o senhor tem filho?

M.T: Uma vez fi um. Lá em casa tem cesto, um samburá, um balaio, um caçua, um jereré. E olha a mãe (mostra a barriga grávida)

C: A mãe do menino.

Por fim, o banco toca a toada de saída de Mané Taião, que sai debaixo de bexigadas.

Inspirei-me no Mané Taião do figureiro Aguinaldo Silva. Foquei em três dinâmicas corporais dessa figura. A primeira está ligada a ação de catar algo pelo espaço físico, seja do chão ou de outras pessoas. Isso, não na intenção de roubar, mas de procurar algo que nem ele mesmo sabe o que é. Procura coisas e/ou objetos que poderá encontrar pelo chão e, também, brinca com o público, interagindo diretamente e surpreendendo-o. E isso fica bastante evidente na sua fala quando diz “eu só queria achar!”.

Outra dinâmica corporal está ligada diretamente à voz. Ele gagueja quando vai falar com o Capitão e isso lhe proporciona um corpo apropriado para essas interrupções e com voz em *staccato* (do italiano destacado), com

pequenos golpes no diafragma, colocando a ressonância na parte superior da cabeça. Além de empregar maior atenção na dicção, para obter o *staccato* com muita clareza, comecei a utilizar dinâmicas variadas, destacando algumas palavras que mais desejava.

E a última dinâmica corporal está ligada a movimentação no momento da dança do Mané Taião. Ao dançar, levanta uma perna e bate palmas em baixo dela e vai alternando dentro do ritmo da toada. Outro momento é o movimento que classifiquei de zigue-zague, ou seja, uma sequência de segmentos lineares, alternando quanto à direção. Seria caminhar descrevendo linhas sinuosas.

### **2.3. Estado de Brincadeira: um mar para se mergulhar**

A partir da observação em campo da brincadeira do Cavalo Marinho e pesquisando as dinâmicas corporais das figuras escolhidas para estudo, comecei a refletir sobre o estado de brincadeira dos brincadores e os possíveis elementos que colaboram para a construção deste estado.

Na observação da brincadeira em campo, era visível para mim um estado diferenciado, um estado de envolvimento dos participantes, apresentando, ao mesmo tempo, brincadeira e jogo entre seus pares e com o público. Com isso, veio-me algumas perguntas iniciais: como se constitui esse estado de brincadeira? Como eles conseguem compor um estado “vivo” por, aproximadamente, oito horas ininterruptas? Quais elementos compõem esse estado?

No Cavalo Marinho, o pensamento sobre o aprendizado deste corpo, como já foi dito anteriormente, se constrói na vivência diária, um corpo que pensa na fluência do dia-a-dia, um corpo integrado ao ambiente e que está diretamente marcado por uma ancestralidade festiva (OLIVEIRA, 2006).

Este estado de corpo do brincar, no momento da brincadeira, lembra-me Ferracini (2006) quando fala que o atuante em estado cênico cria um determinado comportamento que os deixa em um estado “entre”. Um corpo não apenas “mecânico” e não somente “vivo”, nem um corpo apenas cotidiano ou

somente extracotidiano. Deseja-se um corpo orgânico<sup>74</sup>, que se alimenta da sua própria potencialidade, criando e recriando este estado cênico. Esse autor entende estado cênico como “o momento específico em que o ator se encontra na ação de atuação juntamente com o público e com todos os elementos que compõem a cena” (Ibid., p. 31).

A busca do entendimento desta organicidade do brincador do Cavalo Marinho, no momento da brincadeira, surgiu também pelo desejo de pesquisar elementos que possam contribuir na percepção de um estado de brincadeira para o meu laboratório prático.

Lewinsohn (2008) afirma que estado de brincadeira é uma característica própria dos brincadores. Portanto, ative-me a investigar o corpo dos participantes desta tradição. Oliveira (2006a) percebeu, na vivência e experiência com o Cavalo Marinho Estrela de Ouro, um conjunto de técnicas corporais constantes nesta brincadeira, que chamou de corpus espetacular. Ele defende que corpus espetacular é um complexo de ações estruturadas e codificadas que tece um conjunto de unidade corporal, gestual e expressiva, dividindo-o em quatro características recorrentes: virtuosismo, codificação e liberdade improvisacional, eficácia, transmissão.

O virtuosismo está atrelado, na prática do Cavalo Marinho, a várias formas e componentes da brincadeira, como na dança, música, vocalidade. Percebi visivelmente esta característica no corpo do brincador que supera limites, potencializando a vivência no jogo, como, por exemplo, no momento da dança, com seu alto grau de complexidade, que elucida o diferencial de cada figureiro.

Na música, o virtuosismo é exposto pela estrutura rítmica e melódica da própria brincadeira, que tem uma pulsação forte e constante. E, também, na vocalidade, em formas específicas de falar, nas sonoridades, nas melodias e no improviso de cada brincador.

Já a codificação é garantida através de suas regras pré-estabelecidas, que dão espaço à liberdade improvisacional, sendo um elemento inerente a

---

<sup>74</sup> “Por orgânico entenda-se uma capacidade de encontrar e “dinamizar um determinado fluxo de vida, uma corrente quase biológica de impulsos””. (Grotowski, 1992, p. 02, apud Ferracini, 2003, p.111)

esta brincadeira, que pode ser observado no campo verbal, gestual e relacional.

Para atingir as características anteriores (virtuosismo, codificação e liberdade improvisacional), é preciso viabilizar a eficácia desses elementos, gerando a resistência e precisão necessárias ao corpo. O corpo eficaz é aquele que tem exatidão no movimento, sem gastar energia desnecessária.

A última característica é a transmissão que é repassada e assimilada de forma corporal e/ou oral, ou seja, através da prática empírica, sendo, a grande maioria dos brincadores, sem escolarização. Mas, a geração atual que tem acesso à educação formal, começa também a ter essa transmissão através do registro escrito de elementos que compõem a brincadeira.

Segundo Oliveira (2006a, p. 580), é através do corpo e de sua energia vital “que os demais elementos adquirem sua razão de existir e, assim, se vislumbra o ato de celebração metafórica da vida, que é o homem metamorfoseado”. Assim, essas características se situam entre a subjetividade e a objetividade, a fantasia e a realidade, expressão e a comunicação, criando experiências aos participantes e um espaço potencial entre o indivíduo e o meio.

Neste sentido, acredito que essas características de corpus espetacular, sugerido por Oliveira (2006a), contribuem para se pensar num estado de brincadeira, pois seria o próprio movimento do jogo que estaria sendo realizado. Movimento no qual o indivíduo articula o seu imaginário para a essencial perpetuação da brincadeira pelo próprio fazer e pela transmissão. Creio, também, que elas são um meio à “resistência de um comportamento restaurado, que, através da reiteração, se renova, criando variadas nuances, integrando divertimento e jogo” (MANHÃES, 2010, p. 3).

Ainda na busca de possíveis meios que compõem esse estado de brincadeira, Orlando (2011) contribui para pensá-los trazendo três elementos dessa composição. O primeiro elemento é a música, a pulsação. Ela é passada para o corpo por meio de vibrações e o conduz a manter-se “vivo”, realimentando-se. Sua concentração deve estar focada em acompanhar e se alimentar pela energia que o pulso da música sugere. Ela apresenta uma imagem poética, propondo qualidade energética para a potência corporal.

É através da música que os brincadores identificam momentos do próprio brinquedo. E é, também, através dela que acontecem as mudanças de dinâmicas corporais (DOMENICI, 2009). E isso fica muito claro na fala do mestre Inácio Lucindo<sup>75</sup>:

Aí o Cavalo Marinho tem gracejo, você entender isso, você é uma pessoa do Cavalo Marinho, você entender a vida da cultura é bom demais, você entender o que é que manda tocar, o que é que tá tocando aqui, já tá chamando você, você gravou aqui (na cabeça), já tá chamando o Pisa Pilão você saber, aquela toada ali é do feijão queimou você saber, a toada do Baibaça, você saber o verso que o rabequista tá tocando [...].

A música é executada ao vivo no momento da brincadeira. Com isso, percebo que ela é uma ferramenta vital para que o Cavalo Marinho aconteça, tão importante quanto a palavra e os movimentos. É por meio da pulsação das toadas que encontro caminhos para desenvolver, no meu laboratório individual, possibilidades que me levem, através do improviso, a um possível estado de brincadeira no meu corpo.

Outro elemento é a concentração, que está enraizada nas relações internas e externas. Ou seja, o dentro e fora, subjetiva e objetiva. Ela precisa estar dentro, focada nos elementos do espaço, dentro do universo da brincadeira, e na sua própria atuação. E, também, fora, na relação com o público e com o todo. Fabinho, em entrevista, expõe a sua visão sobre a conexão com o público, trazendo à tona a sua relação da concentração na brincadeira:

É que todo mundo tem que tá ligado naquele momento ali. [...] Mas sempre teve intervenção com o público e para o público, tem um momento de tudo. Tem hora que você chega, pega alguém, uma figura traz. Você faz uma piada aqui e aponta para fulaninho ali. O cabra só vai rir se ele estiver ligado aqui. [...] Isso é que faz ser uma coisa boa. Você tem que está ligado em tudo. [...] Agora, imagina, eu digo uma piada aqui (vira apenas para frente), nem o povo do banco vai rir, nada, e como é que o povo vai rir? Eu acredito nisso.<sup>76</sup>

Para Fabinho, a experiência com a brincadeira é perceptível no momento do improviso, pois, quanto maior o conhecimento da brincadeira, maior será a utilização de elementos em seu repertório, de forma criativa e

---

<sup>75</sup> Entrevista em anexo.

<sup>76</sup> Idem.

pontual, sabendo lidar com diversas situações, fazendo o brincador chegar nesse estado de brincadeira.

Com isso, acredito que a concentração é um dos grandes trunfos para perceber e criar relação comigo mesma, com o outro e com o meio. É através desta que consigo estar livre para o imprevisto, para o inesperado.

O último elemento sugerido por Orlando (2011) é a vontade de brincar. É visível a relação que os brincadores têm com o Cavalinho de respeito, cuidado, vontade de brincar, de participar, de sair das regras do cotidiano, de extravasar, o momento da puia<sup>77</sup>, da munganga, de fazer graça. Fabinho confirma a hipótese do autor dizendo que

a grande história que eu tenho é brincar, você vai pra brincar, você não vai pra brincar só pro povo de fora, você vai brincar pro povo da brincadeira, essa é a questão. Só que você tem que ser bom, pra que você brinque pra ali, mas que todo mundo entre naquele jogo que acontece. [...] Eu acho que uma das coisas é você brincar na brincadeira, brincar com seu povo.<sup>78</sup>

Portanto, o brincador traz em si uma dialogia entre o presente e o passado, contando histórias de outro tempo, dialogando com temas atuais e mostrando situações do cotidiano. Este estado de vida dos brincadores vai ganhando dimensões diferenciadas, ganhando distintos significados. E este diálogo vai se atualizando no presente e se encontrando num espaço que me afeta através do imaginário. Assim, vou localizando minha poética através deste estado de brincadeira.

Com o foco no estado de brincadeira que alimenta a atuação do brincador, sei que a divisão desses elementos, na prática, não pode ocorrer, eles estão imbricados num todo. Essa é apenas uma forma didática de análise. E, também, não pretendo definir, fixar padrões ou regras desses elementos, nem criar verdades absolutas. Ao contrário, apenas busco organizar um breve pensamento sobre o estado de brincadeira dos participantes do Cavalinho. Até porque os brincadores desta tradição estão sempre renovando a brincadeira, mesmo dentro de uma estrutura pré-estabelecida, transformando e sendo transformados por suas práticas espetaculares, numa fonte inesgotável de devir.

---

<sup>77</sup> Expressões verbais de duplo sentido.

<sup>78</sup> Entrevista em anexo.



Diante do exposto, percebo que o estado de brincadeira se dá na própria vivência da brincadeira, um estado de potência vital e latente, que ocorre entre a estabilidade e a instabilidade e que se renova, a cada momento, na própria experiência, como expõe Lewinsohn (2008, p. 127-128):

Esse aparente paradoxo entre estabilidade e instabilidade talvez seja justamente a grande riqueza que pode servir de chave para compreender o estado de brincadeira [...]. Ou seja, é por meio da tradição que se chega à inovação, é por meio da repetição que se atinge a liberdade, é por meio de regras estabelecidas que se chega ao improvável, é por meio de códigos precisos que se chega ao estado brincante, é por meio de uma estabilidade que se chega à instabilidade, à calma e à segurança para se lidar com o inesperado.

E estas consonâncias estão presentes na vivência do indivíduo, na memória corporal e na sua expressividade.



**Foto 15 – Flávia Gaudêncio em criação no laboratório individual.**

**Foto: Sandro Souza, 2013.**

Refletir sobre o estado de brincadeira a partir do corpo dos participantes do Cavalinho, fez-me perceber como ele pode acontecer no momento do Cavalinho, através desses elementos imbricados, por meio de camadas sobrepostas que constituem uma única pele. A meu ver, existe uma atitude

corporal, verbal e relacional diferente, um *élan*<sup>79</sup> ativado a todo o momento, numa relação dual com o público, criando uma atmosfera pertinente para a ocasião.

---

<sup>79</sup> “Um *élan* é traduzido para o português como ‘impulso, arremesso, arrebatamento, movimento apaixonado, ardor, entusiasmo, ímpeto’... O *élan* de uma ação pode ser entendido como seu ‘sopro de vida’, ou seu ‘impulso vital’, algo de enigmático, de conhecido, porém não sabido, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações” (BURNIER, 2009, p. 40).

### 3. CAMINHOS TRILHADOS: experimentando contar histórias

#### 3.1 Memória em Criação/Experimentação



**Foto 16 – Flávia Gaudêncio dançando suas memórias da cana.**

**Foto: Alessandra Nohvais, 2013.**

O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo “lembrar”. (Anne Bogart)

Dando seguimento ao laboratório prático e passando, agora, para o terceiro momento da pesquisa, que é criar ações cênicas através de improvisações, das minhas memórias e do universo da brincadeira do Cavalo

Marinho, surgiram três curtas experimentações, as quais intitulei de *Chegando à brincadeira*, *Brincando com a Memória da Cana* e *Andanças em Processo*.

Vale ressaltar que com essas experimentações, salvo *Andanças em Processo*, não tive inicialmente a intenção de estimular montagens espetaculares com fins comerciais. O meu objetivo de investigação, neste momento, não é o resultado cênico em si, mas sim, o processo de criação utilizado para alcançar a reflexão na interface entre elementos do teatro e Cavalos Marinho. Assim, aulas abertas ou aula-espetáculo podem ser futuramente concebidas, apresentando os resultados da pesquisa, na intenção de ampliar as discussões e gerar a reflexão sobre suas diversas possibilidades de diálogo entre teatro e Cavalos Marinho.

O intuito deste terceiro momento é promover uma reflexão sobre as sensações que a brincadeira causou em mim a partir das memórias, vivências e metáforas observadas no contexto da comunidade do Cavalos Marinho e, também, como as dinâmicas corporais das figuras escolhidas me deram subsídios para a criação cênica durante o laboratório.

Após todo o período de pesquisa de campo, recorri às minhas memórias em sala de ensaio para criar improvisações<sup>80</sup>, a partir de imagens e sensações do contexto da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Com diversos estímulos, as memórias se revelaram dentro de uma tradução da expressividade corporal e das lembranças vividas, já que passei toda minha infância no interior de Pernambuco.

Para Hall (2006, p. 88), tradução

descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades.

Pensando desta forma, encontro-me numa convergência entre tradição e tradução, onde transito, num ir e vir constante, através das minhas memórias.

---

<sup>80</sup> Improvisação é a “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventando” no calor da ação” (PAVIS, 2008, p.205).

Giddens (1990, p. 37-38 apud HALL, 2006, p. 14-15) argumenta que “tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes”.

Já Salman Rushdie (1991 apud HALL, 2006, p.89) diz que “a palavra tradução [...] vem, etimologicamente, do latim, significando ‘transferir’; ‘transportar entre fronteiras’. Escritores, como ele, que pertencem a dois mundos ao mesmo tempo, tendo sido transportados através do mundo [...], são homens traduzidos”.

É, também, a partir deste olhar que trago o termo atriz-brincante, resignificando o meu fazer artístico nas fronteiras entre teatro e Cavalo Marinho, brincadeira e seriedade, liberdade e regra, previsível e imprevisível. Reconheço-me como uma atriz que não tem fórmula e que se diverte na brincadeira da experiência cênica. Portanto, conduzo o corpo-memória<sup>81</sup> a adentrar num fluxo criativo, acionando o imaginário e pesquisando estados corporais em relação ao que vi e senti.

Pensando no termo memória, Bergson (1990) entende-a através de duas tendências distintas de viver a temporalidade no cotidiano: a primeira é a memória hábito, que está voltada para a adaptação ao mundo e aos mecanismos motores, que estariam diretamente ligados a hábitos sociais do cotidiano. “Essa memória-hábito faz com que haja uma certa adequação do corpo ao tempo presente e nos situe no cotidiano como um ser ‘adaptado’” (FERRACINI, 2006, p. 121).

Neste caso, lembro-me da memória corporal dos brincadores do Cavalo Marinho, no momento da brincadeira, tendo alguns o registro da movimentação do trabalho no corte-da-cana, que reverbera no momento da dança, e outros, mais novos, refletem a memória corporal do convívio na comunidade e os seus costumes. É importante ressaltar que, mesmo percebendo este corpo coletivo numa memória hábito, encontro claramente a individualidade perante o conjunto e a consciência dos movimentos da dança.

---

<sup>81</sup> “Corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a ‘totalidade do nosso ser’, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida”. (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 174).

A segunda é a memória de lembranças que encaminha para o tempo vivido e a viver. São as imagens que propagam as lembranças independentes e acumuladas de eventos passados. Está atrelada a uma memória de experimentação e não apenas a uma adaptação.

Refletindo sobre os escritos de Bergson (1990), encontro a interseção de duas tendências no confluir desta pesquisa. Encontro minhas memórias do vivido, através da pesquisa de campo, no processo de experimentações em cena. Pois a memória corporal atuou de maneira definitiva através de imagens, entrevistas e relatórios da observação do cotidiano dos brincadores, permeando as representações dessas memórias no meu corpo e traçando um esboço de sensações provocadas pelas imagens ganhando formas. A memória seria, então, uma forte base aglutinadora de sensações e imagens.

Para Bergson (1990), a memória é a atualização do passado, uma recriação do passado no momento presente. Desta forma, compreendo que, na repetição das cenas criadas, as improvisações foram pautadas no fazer sempre “o novo”, atualizando, recriando cada momento revisitado, como afirma Ferracini (2006, p. 120):

Ao mesmo tempo que o corpo é um todo “presente”, ele também é um passado vivido, que se torna presente no corpo, a cada instante. O presente não é algo que passa para ser transformado em outro instante presente, mas o presente se acumula nesse passado e é levado ao futuro imediato juntamente com todo o passado anterior.

As experiências no processo de criação e re-significação dessas memórias adquiridas, fez-me permear outros caminhos na descoberta de ações e na busca do estado brincante para esta atriz-brincante, como irei explicitar em seguida.

A partir de agora, pretendo apresentar um breve panorama das minhas experimentações curtas de criação, impressões e sensações que considero mais importantes. E, também, como se deu o processo de amadurecimento da minha compreensão sobre a prática em sala de ensaio.

### 3.1.1 Memórias: *Chegando à Brincadeira*



Foto 17 – Flávia Gaudêncio construindo espaço imaginário.

Foto: Alessandra Nohvais, 2013.

A primeira experimentação neste fluxo, que intitulei *Chegando à Brincadeira*, surgiu através das minhas lembranças e memórias das sensações que tive ao ver, pessoalmente, a brincadeira do Cavalo Marinho pela primeira vez<sup>82</sup>.

Criar o experimento através de improvisação deste momento foi um meio sensível de comunicar, resignificar, refletir e expressar o que há de memória no meu corpo diante de uma determinada ocasião muito significativa para mim. A minha intenção era “despertar a memória, não lembranças reprimidas, mas a memória ontológica liberando uma potência de vida de uma força quase infinita” (FERRACINI, 2006, p. 202).

Revisitar, em sala de ensaio, a memória de momentos vividos foi essencial para a criação cênica. Foi também através do mergulho nas

---

<sup>82</sup> Verificar na introdução a descrição deste momento.

lembranças, experimentando movimentos e entendendo como elas reverberavam em mim, que fui liberando corporalmente tudo que senti, sentia e sinto. Desta forma, a improvisação foi tomando forma e conta do meu corpo.

Algumas memórias da comunidade da Zona da Mata Norte de Pernambuco se misturavam com as memórias vividas na minha infância, como, por exemplo, o cheiro forte da cana-de-açúcar queimada, a sensação do tempo dilatado, a poeira que subia através de um vento forte de meio dia, as estrelas brilhando no céu, a brincadeira no chão de terra.

Em experimentação, a música foi essencial na reconstrução das imagens e sensações revisitadas através do meu corpo. Neste momento, também vieram se fundir memórias de Condado-PE e as minhas mais recentes. Lembrei-me do dia em que conheci um açude desta comunidade. A imagem que tenho deste momento é o rio rodeado de mato refletindo, nas suas águas, as nuvens e o azul do céu iluminado. Senti, na improvisação, a sensação de entrar naquela água gelada, a mesma do município de Ibicoara-BA, local que frequentei recentemente.

Trabalhei com imagens de algumas palavras que me remetia àquele universo (como, por exemplo, noite, vento, poeira, estrela, areia, cavalo), na intenção de perceber como elas se reverberavam no meu corpo. As palavras se transformavam em dinâmicas corporais, através de imagens corporais, sonoras, olfativas, visuais, táteis. Tive o cuidado de fugir dos estereótipos e das soluções fáceis na improvisação, quando se fala da zona canavieira, ou seja, falar de seca, de pobreza, de miséria, de exploração, entre outros.

A improvisação realizada fazia com que o meu corpo reverberasse ações dançadas, já que não existia um roteiro pré-definido, apenas palavras soltas. E eram as sensações que iam surgindo nesta relação, enquanto jogo, em diálogos não verbais. Assim, eu ativava as imagens que ficaram impregnadas no meu corpo, a capacidade de jogo e de invenção.

Através das palavras pré-definidas que me remetiam ao universo desejado, começaram a surgir, como ações principais, reconhecimento de lugares, que se materializavam por meio de uma série de ações físicas. Como por exemplo, o cheiro do local, o tocar o outro, o espaço, os objetos, bater o pé no chão, ver a cana balançando, brincar no chão de terra batida, entre outras.



Visitando as memórias vividas, sentia-me remetida a outro espaço, outro tempo criado por mim, a momentos lúdicos preenchidos de um estado de jogo. Desta forma, o jogo, como potência presente na minha experimentação, está pautado em regras específicas na intenção de gerar a liberdade improvisacional. Ele é a interseção entre tensão e relaxamento, divertimento e seriedade, liberdade e regra, previsível e imprevisível, ordem e desordem.

Na improvisação, o jogo surgia como um acontecimento vivo, um revelar-se, uma potência de geração de sentidos, trazendo o acaso, o fluxo e a ludicidade, através das experiências vividas com fluidez e concentração.

O importante para mim, no momento de improviso, era deixar as palavras se materializarem no meu corpo, sem a intenção de criar personagens. E tudo ia acontecendo sem nada previamente pensado ou definido, como expõe Spolin (2003, p. 18): “A improvisação só pode nascer do encontro e atuação no presente, que está em constante transformação”.

Neste caso, improvisar é jogar articulando vários elementos (corpo, voz, ação, espaço, tempo, público, entre outros) para estabelecer e compor uma experimentação através da experiência. Então, na improvisação a ideia de jogo está intrínseca como forma de organizar e brincar através das memórias. Spolin (2003, p. 341) define improvisação como “jogar um jogo, predispor-se a solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo”. Pavis (2008) traz a ideia de jogo dramático como forma de improvisação coletiva, de acordo com um tema anteriormente escolhido.

Assim, na experimentação prática, trabalhando com os elementos do jogo e do improviso, na interface do teatro e do Cavalinho Marinho, percebi que me encontrava num entre-lugar, num estado de brincadeira, dentro de uma memória atualizada. Era nesse fluxo, entre memória e corpo, que encontrava o equilíbrio de criação da atriz-brincante, revelado num tempo de jogo.

Nessa experimentação foram construídas ações físicas a partir de estímulos sonoros, de palavras sugeridas por mim e de diversos ritmos no corpo. A ação física, segundo Bonfitto (2006), foi uma expressão empregada, primeiramente, por Stanislavski e que influenciou autores, diretores e coreógrafos do século XX. Burnier (2009, p. 35) considera a ação física como “a menor partícula viva do texto do ator” e afirma que a sequência dessas ações físicas compõe a partitura corporal do artista.

Esse autor ainda identifica que

há de se levar em conta que uma ação física pode ser vista isoladamente, ou como o conjunto de informações que formam o signo global de uma única ação física. [...] Neste sentido, uma linha de ações físicas é uma sucessão de signos que serão lidos e interpretados pelos espectadores. [...] O signo global, tanto de uma única ação física como de uma linha de ações, é de importância primordial, pois, não se decompondo em sinais, permite penetrar um universo incomparavelmente mais amplo e complexo. (Ibid., p.37)

Assim, ia transformando imagem em ação e ação em imagem, com a minha corporalidade que agia e reagia. Percebia-a com todos os sentidos, materializando-a em uma variação de ritmos, direções, impulsos, formas, níveis. A minha intenção, na criação de ações físicas, era chegar a uma organicidade, manter “viva” cada ação encontrada. Burnier (2009, p. 53) define organicidade da seguinte forma:

a palavra organicidade vem de órgão, relaciona-se com o que é orgânico (de *organicus*), que diz respeito aos órgãos e aos seres organizados. A organicidade é algo que pede um nível de organização interna extremamente complexo. [...] Para se obter uma organicidade em uma ação física, ou em uma sequência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações.

Na medida em que fui experimentando a criação de ações físicas, fui, aos poucos, conquistando uma espontaneidade orgânica, uma harmonia dentro de um tempo e espaço determinado. O que era dançado pelo corpo, agora era dançado no corpo.

A construção do experimento *Chegando à Brincadeira* foi preenchida de memórias do vivido, que se transformou em poesia corporal através de releituras, recheadas de imagens, lembranças e sensações. Encarei este momento de experimentação como uma melodia de significados e afetividade. Como diz Barba (1994, p. 119), “a memória é a canção que cantamos para nós mesmos. É a vereda de hieróglifos e perfumes com os quais nos aproximamos de nós mesmos”.

### 3.1.2 Trabalhando com Metáforas: *Brincando com a Memória da Cana*

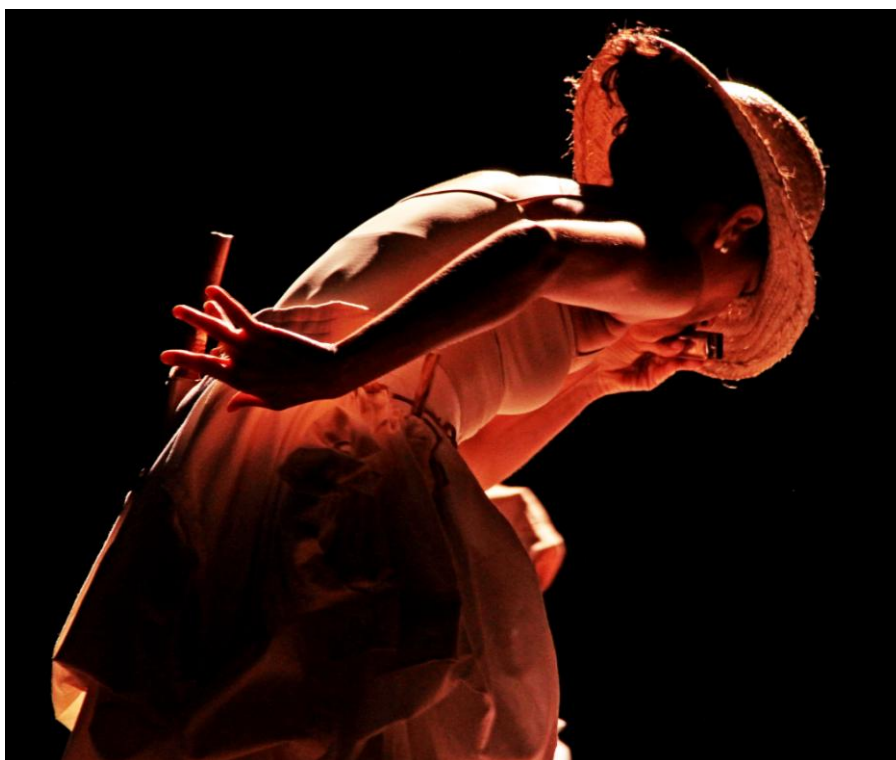


Foto 18 – Flávia Gaudêncio na relação com instrumento musical.

Foto: Alessandra Nohvais, 2013.

Dando continuidade à pesquisa das minhas experiências práticas, em sala de trabalho, depois de refletir sobre algumas metáforas presentes no Cavalo Marinho, busquei trabalhar diversas ações que me levassem às mudanças de estados corporais, através de metáforas.

Algumas delas foram: trotar do cavalo, trabalhar no roçado, queima da cana antes da colheita, cortar cana, pegar um “moio” de cana, cavar um buraco na terra; também algumas como enraizamento dos pés, ouvir o espaço, amassar a terra, sentir o ritmo, ampliar o olhar, entre outras. Elas se constituíram na relação com a brincadeira e no convívio com a comunidade de Condado-PE, através da música, canto, dança, indumentária/vestuário, o local

onde acontece a brincadeira, a culinária, a fala, a forma de pensar e de se relacionar com o mundo.

Percebi que as metáforas também emergem do imaginário simbólico desse contexto e que se materializam na própria brincadeira como algo inseparável do corpo que dança, dando suporte à permanência da brincadeira. Metáfora, segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p. 1126), “consiste na transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o do objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado”.

No campo da linguística cognitiva, George Lakoff e Mark Johnson (2002) fizeram um estudo aprofundado sobre a metáfora, definindo-a como parte fundamental da nossa maneira de pensar e agir no mundo, independente da cultura, pois é através dela que nos expressamos.

Eles, em sua obra *Metáforas da Vida Cotidiana*, expõem que a metáfora não deve ser percebida apenas pela linguagem verbal, mas também como ações e pensamentos, na medida em que todo sistema conceitual no qual pensamos e agimos passa a ser concebido como procedimento metafórico por natureza.

Ou seja, ela não estaria restrita ao campo das palavras, mas estaria intimamente ligada tanto ao pensamento quanto à ação. Pude constatar isso quando Aguinaldo Silva fala do trupé: “o trupé é aquilo que a gente faz com o pé (mostra corporalmente, batendo forte o pé no chão)”<sup>83</sup>.

George Lakoff e Mark Johnson (2002) mostram que recorremos às metáforas a fim de manifestar nossas experiências subjetivas, através de imagens recorrentes daquilo que é indizível. Com isso, as imagens estão impregnadas no nosso dia a dia, desenvolvendo-se nas experiências sensório-motoras, dando materialidade ao pensamento.

Acreditam que ela pode desempenhar influências sobre o nosso pensamento e, também, sobre o nosso comportamento, reveladas de diversas maneiras e capazes de reger nossas ações. Os autores também defendem a ideia de que a metáfora faz parte do cotidiano do indivíduo, ainda que esse

---

<sup>83</sup> Entrevista com Aguinaldo Silva realizada em São Bernardo do Campo-São Paulo, no dia 14-08-2012.

pense que pode viver sem ela. Segundo os autores, é a partir dela que o mundo se organiza e se internaliza nos corpos.

Ainda refletindo sobre metáfora na brincadeira, percebo que ela também serve para romper com a própria ordem social na tradição do Cavalo Marinho, através do seu enredo, quando busca alternativas para fugir de situações do cotidiano. Neste momento, os brincadores reservam um tempo propício para borrarem suas identidades com as identidades de figuras presentes no contexto daquela sociedade, seja através de figuras humanas, animais, fantásticas e/ou bonecos.

Desta forma, transvestem-se na brincadeira de Capitão (dono das terras), Soldado da Gurita (soldado da cidade), Seu Ambrósio (vendedor de brincadeiras), Mané Taião (abestalhado da cidade), Vila Nova (varredor de rua da cidade), entre outros, mas continuam sendo, no cotidiano, aposentados, estudantes, biscateiros, pedreiros, etc. É uma forma de não só assumir o desejo de encarnar essas figuras, mas, também, de mergulhar no imaginário simbólico desta comunidade. E tudo isso repercute de forma palpável no corpo que dança e que reforça a perpetuação da história do Cavalo Marinho.

Já nas minhas experimentações em sala de trabalho, as improvisações foram derivadas de metáforas que geraram movimentações e dinâmicas corporais diversas. O que interessava, no momento de criação, não eram apenas questões estéticas, mas a relação da metáfora como estímulo de trabalho para potencializar a organicidade da experimentação. E a importância dos estímulos, como diz Grotowski (apud FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 202), foi fonte de inspiração para o meu trabalho:

Provavelmente não se pode dizer, de modo geral, que alguns estímulos sejam bons e outros não. Nos anos em que nos dedicamos a essas pesquisas estritamente profissionais, procurávamos simplesmente o estímulo eficaz. [...] Um bom estímulo era tudo aquilo que nos jogava na ação com todos nós mesmos, ao contrário, um mau estímulo era aquele que nos dividia em consciência e corpo. [...] Era algo – independentemente do campo de que se tomava – que, se nos referíamos a ele, nos ajudava a agir na nossa inteireza.

As dinâmicas corporais, o alinhamento e a tonicidade do meu corpo assumiam uma maior sustentação do centro de gravidade no momento de deslocamento e durante as transferências de peso. E foi através dessas

experimentações que surgiu a composição da cena que chamei *Brincando com a Memória da Cana*.

Este experimento começou a surgir a partir da reflexão dos movimentos da dança do Cavalo Marinho: de onde surgiu a dança da brincadeira do Cavalo Marinho? Qual a relação do movimento do trabalho cotidiano (área rural) com o movimento da brincadeira?

Como já explicitarei anteriormente, a brincadeira do Cavalo Marinho está diretamente ligada ao universo da localidade rural da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Portanto, seria totalmente pertinente fazer a relação da dança com o trabalho no roçado/cana-de-açúcar.

Assim, comecei a pensar como era a vida de um boia-fria e relacioná-la a algumas metáforas escutadas no contexto do Cavalo Marinho. Como, por exemplo, as ditas por Aguinaldo Silva<sup>84</sup>: “[...] é cair um balde de água fria em cima de mim”; “[...] ele joga muito duro”; “andar como um trotar do cavalo”.

Trabalhando com as algumas ações, como, por exemplo trabalhar no roçado, cortar cana, cavar um buraco na terra, entre outras, percebi novas possibilidades sonoras e musicais do corpo, chegando a uma força poética. Assim, apostei em construir improvisações através de metáforas, imagens e ações corporais, sem tentar pensá-las racionalmente, o que me conduziu para o território da experiência. Desta forma, Ferracini e Cunha (2010, p.3) afirmam que,

como se pode perceber, a metáfora se afasta do raciocínio lógico-objetivo e pode lançar o corpo em um pensar-em-ação. A metáfora de trabalho estabelece uma nova lógica não-intelectual: a lógica da prática corpórea; a lógica de uma potência de sensação-peixe-no-aquário.

Comecei a pensar no meu corpo como movimento de um corpo-sonoro no espaço e no jogo, dando ênfase à potencialidade de ritmo, sonoridade e musicalidade. Meyerhold teve a música como referência fundamental para o seu teatro. Para Chaves (2010, p. 34)<sup>85</sup>:

---

<sup>84</sup> Entrevista com Aguinaldo Silva realizada em São Bernardo do Campo-São Paulo, no dia 14-08-2012.

<sup>85</sup> CHAVES, Yedda. **Meyerhold na Contemporaneidade: algumas reflexões e estudos de caso**. Disponível em: [www.eca.usp.br/salapreta/pdf05/sp05\\_03.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/pdf05/sp05_03.pdf). Acesso em: 19 set. 2010.

os estudos no campo musical envolvem, neste sentido, movimento, a sua velocidade, o seu ritmo e os seus acentos, elementos, por sua vez, intrinsecamente ligados ao problema da intencionalidade, captados através justamente do desenho musical do movimento segundo Meyerhold.

Segundo a autora, para Meyerhold, a música possibilita ao ator reagir a diferentes ritmos (internos ou externos), provocando diferentes impulsos. A noção de ritmo está conectada com a ideia de tempo. Por isso, Burnier (2009, p. 45) expõe que

o ritmo é sobretudo a *pulsação* do tempo da ação e de seu movimento. Embora o ritmo se manifeste mais claramente por meio do movimento, determinando sua dinâmica (e conseqüentemente a da ação), ele pode existir separado do movimento da ação.

Com isso, foram criadas diferentes experimentações com dinâmicas de ritmo, o que Decroux chamou de dinamoritmo:

O dinamoritmo é a inter-relação de força, quantidade, duração e intensidade. Poderíamos, no entanto, defini-lo de uma outra maneira, menos técnica e talvez menos precisa [...], mas que pode ser mais estimulante para o ator: o dinamoritmo é a musicalidade ou a densidade musical do movimento. (Ibid., p.46)

Trabalhando desta forma, percebi que o ritmo e a musicalidade já estavam presentes no meu corpo. A percepção do mesmo fez-me enxergar mais uma possibilidade funcional na criação de pequenas partituras. Na construção corporal das metáforas (como, por exemplo, andar no chão como se pisasse em ovos; dançar como uma rosa que mergulha na cana; sons que germinam do mato, entre outras), senti que meu corpo se preenchia de um ritmo conduzido pela sonoridade empregada e que me trazia imagens mais claras do que eu estava propondo.

As metáforas provocavam mudanças no meu corpo, na organização e na qualidade do movimento, desenvolvendo um fluxo simbólico de sensações e memórias ligadas à experiência, na intenção de atingir uma tonicidade corporal bastante elevada e uma intensa dilatação de presença. Para Ferracini (2006, p. 207),

quando um ator se faz PRESENTE significa que ele está se lançando ao mesmo tempo em que lança os espectadores em um território

virtualizado, um território no qual sua técnica formatizada e sua mecânica corpórea estará (in)visível. [...] A presença do ator não é produção, mas (in)produção, diluição, capacidade que esse corpo possui em se lançar, ele mesmo e os espectadores, em zonas de contágio e turbulência, criando e gerando a presença dessa zona virtual e intensiva.

Essa relação dinâmica se estabeleceu através da vivificação do universo simbólico, desencadeando um fluxo de memórias, imagens e sensações ligadas à experiência com a brincadeira do Cavalo Marinho, seu contexto e a minha memória autobiográfica, como sugere Domenici (2004).

Nisso, essas memórias alteraram a percepção de um tempo linear (passado e presente) e se presentificaram, não na lembrança de uma nostalgia, mas como expressão do instante atualizado, renovando-se no próprio fazer. O resultado é um grande fluxo de informações sobre um estado de prontidão corporal com a qualidade de percepção, tensão e atenção em alerta.

### 3.1.3 Criação da Figura Frô: *Andanças em Processo*



Foto 19 – Flávia Gaudêncio brincando de Frô.

Foto: Alessandra Nohvais, 2013.



Após o intenso trabalho com as figuras do Seu Ambrósio, Veia do Bambu e Mané Taião, veio a vontade de construir uma nova figura baseada na corporalidade destas, passando pela dança do Cavalinho Marinho, dinâmicas corporais das três figuras e minhas memórias pessoais desta tradição.

Inicialmente, escolhi um tema para ter como base nas minhas improvisações: a arte da sobrevivência. A ideia para a experimentação era criar uma vendedora de variedades que, com seu matulão repleto de bugigangas, revisitava memórias, através de histórias contadas a cada objeto retirado de sua misteriosa sacola. A intenção era ter uma relação direta com o público, abrindo-se para o instante, o inesperado, o acaso e deixando latente a atenção extrema para a arte do encontro.

Uma referência forte nesta escolha foi perceber a quantidade de vendedores ambulantes nos ônibus coletivos na cidade de Salvador. Ficava impressionada com as suas gestualidades ao criar dinâmicas entre o corpo e o espaço físico, utilizando a criatividade de forma diferente, divertida e descontraída na venda seus produtos.

A experimentação deste processo de criação estava pautada na palavra brincadeira. Era importante pôr em prática um caminho de desdobramento corporal significativo, envolvendo a sutileza dos gestos, do jogo, das diversas dinâmicas corporais, em diálogo com alguns objetos cênicos, com o público, com o espaço, na busca de compreender, na prática, o estado de brincadeira.

Neste íterim, fui contemplada pelo edital *Temporada Verão Cênico 2013*, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, na categoria *Cenas Curtas*, para realizar, na cidade de Salvador-BA, duas apresentações, durante o mês de janeiro, com a experimentação *Andanças em Processo*. As localidades destinadas para essas apresentações foram: Praça Quincas Berro D'Água, no Pelourinho, no dia 07 de janeiro de 2013; e a área externa do Cine-Teatro Solar Boa Vista, no bairro de Brotas, no dia 23 de janeiro do mesmo ano.

Para ter um apoio colaborativo na criação do experimento e por ter tido outros encontros felizes em trabalhos artísticos, convidei Érico José<sup>86</sup> para me

---

<sup>86</sup> Érico José Souza de Oliveira (nome artístico: Érico José) é ator e encenador. Tem experiência na área de artes, com ênfase em encenação e direção de ator. Atualmente é professor adjunto 2 da Universidade Federal da Bahia.

auxiliar na direção. A escolha deste diretor também se deu pelo acompanhamento da minha investigação prática e teórica, sendo o orientador desta pesquisa, onde assistiu algumas vezes as minhas experimentações em sala de trabalho. Em seguida, convidei Vinícius Lírio<sup>87</sup> para fazer a assistência de direção, que teve como motivo maior o afeto e competência comprovada na área artística.

Em sala de ensaio, fazia o alongamento corporal já concentrada na respiração e na percepção do corpo. Tentava, neste momento, perceber, de forma imagética, a sua organização enquanto musculatura e fluidos, dentro de um determinado esforço. Aos poucos, ia executando movimentos mais livres, percebendo como eles se contraíam e se expandiam na alteração do meu corpo. Nisso, acrescentando sonorização no exercício, a fim de aguçar o trabalho do corpo com rítmica, voz, expressão.

Em seguida, trabalhava a dança do Cavalo Marinho e as dinâmicas corporais das três figuras, separadamente, experimentando-as. Investigava seus movimentos, suas dinâmicas, seus desequilíbrios, suas vocalidades, suas rítmicas. Buscava, nessas improvisações, a memória da brincadeira, a fim de explorar seus elementos e gerar possibilidades novas de descobertas para mim. Foram elas que me deram alicerce para a corporalidade de uma nova figura e, também, a capacidade de ressignificar as sensações, símbolos, imagens, memórias. E tudo isso sempre na busca de uma atmosfera de festa.

A descoberta e composição da criação de uma nova figura se deu de forma crescente. Iniciou-se com a sobreposição das três figuras escolhidas do Cavalo Marinho, numa dinâmica de combinações e alternâncias.

Busquei, através das dinâmicas corporais de Seu Ambrósio, que é um negociante, inserir no meu corpo a agilidade de um vendedor de variedades. Outro fator importante foi a atenção dada às mãos, as quais, em alguns momentos, revelavam os gestos da própria ação que desejava.

Já da Veia do Bambu, busquei trazer o universo do carnaval como força ativa de criação. Referente à avidez sexual desta figura, procurei transformá-la, através de potência corporal, em empatia com o público. Neste processo de

---

<sup>87</sup> Vinícius Lírio é ator, encenador e professor de teatro. Tem experiência na área de artes cênicas, com ênfase em encenação e arte-educação. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

descoberta, a carnavalização e o cômico estavam sempre presentes, pois, como é peculiar ao folguedo do Cavalo Marinho, buscava espaço para o caráter festivo e a alegria do riso. Assim, procurei causar em mim uma ruptura das normas sociais e das hierarquias, a que se refere Bakhtin (1993, p. 9) quando fala do carnaval da Idade Média e do Renascimento:

Essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência.

E, nesta relação, surgiram algumas dinâmicas corporais de Mané Taião. Nisso, investi, dentro de uma ingenuidade disfarçada, na direção do trabalho do duplo sentido na venda dos produtos, o que é peculiar também às três figuras.

O que encontrei em comum às figuras e trabalhei para adquirir foi exercitar os diversos níveis espaciais (alto, médio e baixo), dando ênfase às qualidades dos movimentos, à tridimensionalidade do corpo no espaço e à comicidade, revelada em vários momentos da brincadeira.

Assim fui compondo o corpo desta figura que dei o nome de *Frô*. As improvisações a revelaram uma mulher bastante popular que, ao se sentir à vontade nos lugares por onde passa, vai até as pessoas vender seus produtos. Nesta venda, ela conta histórias, dá outras conotações aos seus produtos, cria outras formas de convencer o cliente a comprar, etc.

Durante o desenvolvimento da experimentação, nos primeiros encontros com Érico José, foi sugerido utilizar no rosto uma máscara neutra no intuito de perceber a dilatação corporal e ressaltar a construção de um corpo que já era máscara. Nisso, não encontrei dificuldades na inserção deste elemento, pois já vinha experimentando, em sala de ensaio, trabalhar com o rosto coberto, na intenção de, ao ocultar o rosto, haver mudança deste referencial, deslocando a atenção para todo o corpo. E isso se intensificava quando dava atenção especial à coluna, que me trazia uma fluidez no corpo e no espaço.

Nestes exercícios estava sempre atenta à respiração, deixando-me influenciar pelas sugestões, a partir de visualizações que vinham de imagens e sensações. Utilizei algumas técnicas no trabalho com máscara, como, por

exemplo: olhar com precisão e foco para vários lugares do ambiente; olhar com o nariz ou com toda a cabeça; mobilizar todo o corpo no recebimento de estímulos (sonoros, visuais, imagens); conscientizar e segmentar diversas partes do corpo, entre outros (TRIGO, 2005).

Ao colocar a máscara, todo meu corpo se intensificava através do nível de atenção e concentração que já o permeava, deixando mais claros os movimentos. Sentia que meus impulsos eram determinados pela relação e interação com o espaço, com os objetos e com os presentes na sala de ensaio, fazendo-se necessário para a construção de uma dramaturgia corporal. Era através das trocas que reagia a estímulos dados, dentro de um tripé básico: olhar, receber e agir.

Dando seguimento à construção de uma máscara expressiva apropriada para a figura construída, convidei Cláudio Machado<sup>88</sup> para assistir aos ensaios e construir, junto conosco, a máscara expressiva para esta figura. Após sua observação dos ensaios, ficou acertado que ele traria diferentes máscaras expressivas para experimentar em exercícios em sala de trabalho. E assim foi feito.

Após fazer todo o aquecimento corporal, pude ver algumas máscaras de diferentes formas e expressões, que ele tinha trazido. Fui em busca da que mais me identifiquei. Experimentei quatro. Foi ali, recorrendo às máscaras prontas, que escolhemos provisoriamente a máscara de Frô. E, desta forma, foi-se dando endossamento a esta figura, numa criação em desenvolvimento.

Os sons, ruídos e músicas forma de suma importância para a reação deste corpo-máscara. Era através deles que sentia uma fluência no encaminhamento do ritmo e das possíveis pausas que, no momento de improvisação, geravam diversas ações. Assim, consegui criar um ritmo corporal próprio para a figura criada.

Improvisei com objetos simples trazidos de casa, como, por exemplo, apito, pentes, imagem de santo, pedra, lenço, entre outros, no intuito de perceber o que poderia surgir de dramaturgia para a construção de um roteiro. O meu interesse, desde o início, era trabalhar apenas com estrutura de episódios, como é comum na brincadeira do Cavalo Marinho, mesmo sabendo

---

<sup>88</sup> Cláudio Machado é ator, encenador e integrante do Grupo Vilavox. Atualmente assina a direção do espetáculo *A Arca de Trancoso*, do dramaturgo pernambucano Luiz Felipe Botelho.

que surgiriam dificuldades em trabalhar desta forma, pois trazia ranço de uma estrutura de texto dramático. Mas, lancei-me neste desafio. A dramaturgia estaria inscrita no meu corpo, acessando o improvisado, o acaso, o jogo, a musicalidade, a troca com o público.

O que estava em voga era o jogo. O que interessava era estar pautada em regras específicas, na intenção de ter liberdade improvisacional, principalmente, na relação com o público. Érico e Vinícius sugeriram ter um leque de histórias e, na relação com o público, tirar um objeto da bolsa ou do corpo, contar uma fábula/história e dar diferentes funções a este objeto. Teria, então, um roteiro pré-estabelecido, podendo criar, improvisar e brincar.

A voz desta figura surgiu concomitantemente com o trabalho corporal, trazendo o cruzamento das vozes das figuras estudadas e das memórias e imagens do convívio na comunidade de Condado-PE. Nisso, a voz sofreu alteração adequando a figura criada, sendo ela, também, um reflexo e resultado da ação destes fatores.

Inicialmente trabalhei com o *grammelot*, na perspectiva de poder contar histórias ou até mesmo me comunicar com o outro, dentro de um conjunto, de maneira uníssona.

*Grammelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell'arte* e italianizada pelos venezianos, que pronunciava *gramloto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo. (FO, 1998, p. 97)

O intuito era experimentar a relação gesto-palavra, nascida a partir do *grammelot*, contribuindo para uma síntese da gestualidade e da articulação de um conjunto de sons que não têm significado. A palavra, neste caso, não teria apenas a função de criar uma “língua pessoal”, produzida por sons articulados, que não tem significado, mas uma extensão e reação de todo o corpo.

Érico José sugeriu que a voz desta figura permeasse entre o *grammelot* e a fala convencional. Inicialmente não encontrava motivação para agir desta forma, até mesmo não sentia uma fluidez nesta mesclagem. Com o tempo, comecei a relacionar essa situação a minhas andanças pelos povoados da Bahia.

Algumas pessoas falam tão rápido ou de forma inteligível para mim, que, muitas vezes, não conseguia entender claramente o que estava sendo dito. Era preciso uma atenção redobrada para haver um diálogo. E foi a partir das minhas memórias, afetos e sensações, que a voz surgiu dentro de um todo, dando vocalidade à respiração que confluía com os movimentos de um corpo sonoro.

Outro elemento, trabalhando dentro do processo de experimentação, foi o corpo no espaço. Falo do corpo no espaço cênico<sup>89</sup>. O ator japonês Yoshi Oida, no livro *O Ator Invisível* (2001), ao falar sobre palco, revela que, em japonês, palco e corpo tem a mesma raiz de ideograma. Para ele, o palco tem relação direta com o corpo, construindo-se mutuamente através do ritmo, sonoridade, relação com o público, jogo, imagem.

Já que a pretensão era trabalhar num espaço tridimensional, foi bastante ressaltado por Vinícius Lírío a necessidade da percepção do corpo no espaço e pensar na qualidade deste deslocamento. Assim, pensando como Laban, “não é mais somente o espaço que contém o corpo e o define, mas também o corpo passa a construir e definir o espaço” (BONFITTO, 2006, p. 54). Era importante perceber as direções, planos, velocidades, tempo-ritmo, para se estabelecer relação.

Neste trabalho, por ser pautado nas improvisações de episódios, não há marcas definidas de atuação, podendo sempre mudar de deslocamentos do eixo, trabalhando em diversas direções e cruzamentos, para permear toda a roda em várias dinâmicas, que ajudam a musicalidade da cena e do corpo.

A indumentária foi sendo construída aos poucos na composição da figura, com acessórios e vestimentas que exploram o imaginário do universo da brincadeira do Cavalo Marinho. Como exemplo, a escolha do paletó veio através, a meu ver, da sua significação subjetiva, transmitindo a imagem de elegância, prestígio, influência, respeito, conhecimento, além de ser um elemento utilizado pela maioria das figuras do Cavalo Marinho. Já a saia florida vem da inspiração da Veia do Bambu, colocada pelo figureiro Aguinaldo Silva, que usa um vestido florido ou blusa e saia florida.

---

<sup>89</sup> “Espaço Cênico – é o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público”(PAVIS, 2008, p.132).

Embora o corpo desta figura tenha surgido através da construção de algumas dinâmicas corporais de outras três figuras, procurei dar-lhe unidade, isto é, compreendi que esta deve ser parte de um conjunto, nada pode ser visivelmente fragmentado, mas, sim, uma orquestração corporal dentro de um estado de brincadeira desta Atriz-Brincante.

Percebo que o resultado da construção gerou um corpo latente de intensidade festiva, ganhando dimensão, intensificando e disseminando este corpo-voz de Frô pelo espaço. E foi assim que se findou esta última fase da pesquisa, abrindo-se para vários outros desejos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



Foto 20 – Despedida da figura Frô. Foto: Alessandra Nohvais, 2013.

A pesquisa desta dissertação, empreendida por mim, foi consequência de uma aliança entre a elaboração teórica e a experimentação prática em sala de trabalho. A finalidade foi trazer a discussão deste estudo para articular dois modos de operar a geração de conhecimento: investigação acadêmica e experimentação laboratorial.

A consequência mais evidente desta pesquisa foi a experiência através de experimentações práticas em sala de trabalho, organizada na divisão de três momentos descritos e refletidos na presente dissertação. Os três momentos foram: 1) observação, apreensão da dança e música do Cavalo Marinho; 2) conhecimento e escolha de três figuras desta tradição, estudando as suas dinâmicas corporais no processo de aprendizagem; 3) processo de (re)criação do apreendido anteriormente. Todos os encontros e apreciação da brincadeira foram norteadores das etapas desta pesquisa. É importante



ressaltar que esses momentos aconteceram simultaneamente, sem hierarquia de classificação.

A experiência de campo me proporcionou conhecer alguns mestres e brincadores, na sua relação com a vida cotidiana e com a brincadeira. Realizei encontros com o intuito de ampliar as relações e trocas entre pesquisadora/artista, mestres, brincadores e todo o seu entorno. Também tive o objetivo de promover conversas e escutas sobre saberes e fazeres. Nesta relação, foram construídos diálogos entre as memórias corporais e afetivas.

Ao refletir sobre o corpo do brincador do Cavalo Marinho e meu interesse em conhecer o contexto desta cultura popular, debrucei-me sobre o processo de aprendizagem dos participantes da brincadeira. Constatei que não se pode compreender a brincadeira desassociada do universo cotidiano dos brincadores. Assim, foi necessário adotar uma perspectiva que estreitasse a relação entre vida e arte, uma vez que o trânsito entre a brincadeira e seu entorno se mostra intenso e constante.

Portanto, o meu processo de aprendizagem se consolidou no contato com os brincadores, na convivência com mestres e brincadores, no contexto desta tradição, nas entrevistas, em oficinas que participei e na própria vivência da brincadeira. Durante todo o processo, sempre estive atenta às imagens, às sensações e às memórias que estas experiências causaram a mim.

E, no caminhar deste trabalho, foi experimentado um laboratório prático com a apreensão da dança, da música e de três figuras do Cavalo Marinho: Seu Ambrósio, Véia do Bambu e Mané Taião. Constatei, no meu corpo, diferentes qualidades e especificidades de movimentos, gerando diversas dinâmicas corporais (DOMENICI, 2009).

Neste íterim, a comicidade e o jogo foram elementos importantes e recorrentes no desenvolvimento do laboratório em sala de trabalho. A comicidade na brincadeira foi discutida através do pensamento de Bakhtin (1993), Bergson (2001), Minois (2003), Ximenes (2010), entre outros.

Trago visões e procedimentos de situações cômicas adotadas por esses autores e ressalto o que é peculiar à brincadeira: piada, frases de duplo sentido, improviso, respostas rápidas, travestimento, inversão de papéis sociais, entre outros.

O jogo também foi alvo de importantes reflexões neste trabalho, sendo um dos fortes motivos que determinou o título desta pesquisa. Trago aspectos percebidos no jogo do Cavalo Marinho (como, por exemplo, a brincadeira, a seriedade, a ludicidade, o espaço-tempo determinado, entre outros), que estiveram presentes em todos os momentos do laboratório prático. Neste sentido, considero o jogo parte vital das minhas escolhas e desafios neste processo.

Busquei gerar vivências e mediar diálogos na minha prática entre o universo do teatro e do Cavalo Marinho, colocando-me sempre atenta para brincar e me relacionar. Assim, estabeleci uma constante troca no jogo, abrindo a percepção para a escuta, o acaso, o inesperado, o imprevisto. Através da experiência era instaurado, no meu corpo, um estado de brincadeira para a criação.

As figuras do Cavalo Marinho foram de grande importância para este trabalho. Através das três figuras escolhidas percebi cada uma com suas dinâmicas corporais, expressando sentidos através de suas formas de ver o mundo.

Diante do vivido, foram ressaltados desejos e necessidades de experimentações, vontade de me revelar através da (re)significação das minhas memórias traçando improvisações que se revelaram num processo de três criações. São elas: *Chegando à Brincadeira*, *Brincando com a Memória da Cana* e *Andanças em Processo*.

Cada processo teve seus diferentes encaminhamentos. O primeiro experimento surgiu através das minhas lembranças e memórias da primeira vez que vi, pessoalmente, a brincadeira do Cavalo Marinho. A criação deste momento foi o meio de expressar o que tinha adquirido de memória no meu corpo e, também, memórias em consonância com a minha infância, no interior de Pernambuco.

Em seguida, trabalhei com metáforas recolhidas no próprio contexto desta tradição, que me motivaram movimentações e dinâmicas corporais diversas, seguindo o proposto por Domenici (2009). E, a partir dessas experimentações, foi gerada a composição *Brincando com a Memória da Cana*. Assim, o ritmo e a musicalidade complementaram a minha percepção de

possibilidades em pequenas partituras, intensificando um fluxo de imagens, sensações, percepção, tensão, atenção.

E, por fim, criei um pequeno experimento, chamado *Andanças em Processo*, a partir da investigação de dinâmicas corporais das três figuras estudadas e das minhas memórias do Cavalo Marinho, com o tema a arte da sobrevivência. O que mais me arrebatou, neste momento, foi trabalhar, a partir de regras específicas, uma liberdade improvisacional na relação com o público, tendo apenas um roteiro determinado. Nisso, experimentei uma orquestração corporal, dentro de um estado de brincadeira desta atriz-brincante.

Todos esses momentos laboratoriais foram desenvolvidos através da vivência corporal individual. Esse percurso foi construído a partir da interlocução da pesquisadora, no campo das investigações da arte do espetáculo, e o diálogo com memórias coletivas e individuais que envolveram mestres e brincadores do Cavalo Marinho. Tudo isso com o objetivo de pensar caminhos possíveis para uma Atriz-Brincante.

Para se chegar a uma Atriz-Brincante percorri diversos caminhos conceituais. Primeiro, a escolha do nome veio através do contato com os próprios brincadores, especialmente quando um brincador fez a distinção das palavras brincador e brincante. Depois, quando associei o jogo como elemento recorrente do teatro e do Cavalo Marinho.

Coloco-me no lugar de uma Atriz-Brincante, quando me encontro no rompimento das fronteiras entre teatro e cultura popular, nos limites entre representar e vivenciar, teatro e dança, jogo e brincadeira. Afinal, para mim a grande contribuição neste processo foi a possibilidade de me enxergar num espaço de cruzamento dessas duas culturas (teatro e Cavalo Marinho), cujas influências se articulam no meu trabalho.

Nesta dinâmica, fui ao encontro de uma organicidade que contribuiu para a percepção de um estado de brincadeira no laboratório prático. Foi através de pesquisadores como Oliveira (2006), Lewinsohn (2008) e Orlando (2011), que encontrei algumas características deste estado de brincadeira.

Tento fazer, nas considerações deste primeiro momento de pesquisa, um olhar para o estado de brincadeira ainda em descoberta. Assim, vou encontrando pontos em comum entre essas culturas, linhas nesses espaços de saber/fazer, valorizando a minha experiência e o que adquiri como

pertencimento. Tudo isso inserido no meu corpo como um mosaico de vivências, no processo de criação.

Posso considerar que esta pesquisa contribuiu para pensar em possibilidades de composição e atributos de uma Atriz-Brincante, termo que permeou todo o meu pensar na busca de um estado poético, de relação, um estado de brincadeira se concretizando na própria vivência.

Creio que a maior contribuição deste processo se dá na exposição dos aspectos particulares da minha experiência e reflexão sobre elementos do Cavalo Marinho, para a instrumentalização do meu fazer artístico, na busca de me reconhecer como uma Atriz-Brincante. Logo, vejo-me como aquela que brinca, ao mesmo tempo em que joga, no ato da vivência, conduzindo o lúdico para o fazer artístico.

Ao longo da dissertação foram apresentadas reflexões sobre alguns elementos advindos da linguagem teatral e do universo do Cavalo Marinho. Foi proposto um modo específico e particular de utilização desses elementos dentro de experimentações em sala de trabalho. Assim, o laboratório realizado, durante este processo, mostrou-se extremamente fecundo e bastante apropriado à investigação no âmbito da experimentação cênica, principalmente em estudos que se concentram na observação e pesquisa participante de uma tradição popular brasileira, neste caso, o Cavalo Marinho.

No que concerne aos resultados alcançados com esta pesquisa, foi apresentado o processo de investigação em campo, oficinas e laboratórios em sala de trabalho, exibindo a metodologia adotada na travessia da experiência e na intersecção de elementos do Cavalo Marinho e do teatro.

Mais do que apresentar considerações de caráter final, esta dissertação aponta um caminho percorrido e possível, sendo que, muitas vezes, não foi fácil apresentar os trajetos trilhados em um processo que me move e, conseqüentemente, comove-me. A ideia desta atriz-brincante é justamente assinalar a riqueza do diálogo entre elementos do teatro e do universo do Cavalo Marinho.

Acredito que este foi o primeiro passo de tantos que ainda podem ser trilhados. E foi a partir desse caminhar que surgiram desejos de aprofundar, mais ainda, a pesquisa com as figuras do Cavalo Marinho. E, assim, sigo este aprendizado em movimento, em contínua transformação, como um rio que

segue seu percurso e nunca se repete, sendo, portanto, repleto de descobertas. Sei que a minha investigação não se findará nesta dissertação. A pesquisa continuará a fluir através de novos horizontes, universos e possibilidades.

## REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. **“Viva Pareia!” A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho.** Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução direta do Grego com introdução e índices por Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes.** São Paulo: Editora Hucitec / Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Canoa de Papel – tratado de Antropologia Teatral.** 2ªed. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

\_\_\_\_\_; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator – dicionário de antropologia teatral.** São Paulo/Campinas: Hucitec/UNICAMP, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. **Folgedos e Danças de Pernambuco.** Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor – As Ações Físicas como Eixo: de Stanislavski a Barba.** 2006.

BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos Populares do Nordeste.** 2ªed. Recife: Ed. Massangana, 2007.

BRONDANI, Joice Aglae. **Varda Che Bauccho! Transcursos Fluviais de uma Pesquisatriz: Bufão, Commedia Dell’arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro.** 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAILLOIS, Roger. **Os homens e os jogos: a máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1990.

CAJAÍBA, Cláudio. **Atmosfera e recepção numa experiência com o teatro na Alemanha**. Revista Sala Preta (USP), v.8, p.21-34, 2008.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DOMENICI, Eloisa Leite. **A experiência corpórea como fundamento da comunicação**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas**. In: Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Nº 23. Salvador: Universidade Federal da Bahia – Escola de Teatro/Escola de Dança, 2009.

\_\_\_\_\_. **O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo**. In: Pro-Posições, v.21, n.02. Campinas, maio/agosto. 2010.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ªed. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: corpos em criação**. São Paulo: FAPESP, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Corpo Cotidiano e o Corpo Subjétil: relações**. In: Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII), Florianópolis, 2003a.

\_\_\_\_\_. **O trabalho do ator e a Zona de Turbulência**. In: **Revista Sala Preta**, nº3. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, 2003b.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Ed. SENAC. 1999.

FORTIN, Sylvie. **Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança.** Tradução: Márcia Strazacappa. In: Caderno do GIPE-CIT, n.02. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, fevereiro/1999.

GREINER, Christine. **O corpo – pistas para estudos interdisciplinares.** 2ªed. São Paulo: ANNABLUME, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** 4ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUARALDO, Lineu Gabriel. **Na mata tem esperança! Encontros com o corpo sambador no cavalo marinho.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.** 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáfora da vida cotidiana.** Campinas-SP: EDUC, Mercado de Letras, 2002.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Corpo, Cavalo Marinho e Dramaturgia a partir da Investigação do Grupo Peleja.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2008.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo.** Petrópolis: Vozes, 2010.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator-Brincante; no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Mito Rasgado: Performance e Cavalo Marinho na Cena In processo.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2005.

MELLO JÚNIOR, Alício do Amaral; PARDO, Juliana Teles. **O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco.** Brasília: Ministério da Educação/Programa Bolsa Vitae, 2003.

MENDES, Aline Knepper; CARDOSO, Fernando Luiz; SACOMORI, Cínara. **Neurônios-espelho.** In: Neurociências. Vol.4, n.2, Rio de Janeiro: Atlântica Editora, março/abril de 2008.



MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MICHAELIS: **Dicionário Escolar Inglês**. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MURPHY, John Patrick. **Cavalo-Marinho pernambucano**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2001.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)**. Recife: SESC, 2006a.

OLIVEIRA, Mariana Silva. **O Jogo da Cena do Cavalo Marinho: diálogos entre teatro e brincadeira**. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006b.

ORLANDO, Ricardo Luis Tejado. **O Estado-Brincante e o Teatro de Rua: um encontro de potências poéticas**. Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC - FAPESP), Unicamp, 2011.

PAREYSON, Luigui. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006.

PROPP, Vlademir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um Papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

TENDERINI, Helena Maria. **Na Pisada do Galope – Cavalos Marinhos na fronteira traçada entre brincadeira e realidade.** Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

TRIGO, Isa Maria Faria. **No pulso do ator: treinamento e criação de máscaras na Bahia.** Tese (doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

XIMENES, Fernando Lira. **O ator risível – procedimentos para as cenas cômicas.** Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.

## INTERNET

BARROSO, Oswald. **Teatro como Encantamento: bois e reis de caretas.** Disponível em: [www.oswaldbarroso.com.br](http://www.oswaldbarroso.com.br). Visitado em: 16-06-2010.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Disponível em: [www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19\\_04\\_JORGE\\_LARROSA\\_BONDIA.pdf](http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf). Acessado em: 26-05-2011.

CHAVES, Yedda. **Meyerhold na Contemporaneidade: algumas reflexões e estudos de caso.** Disponível em: [www.eca.usp.br/salapreta/pdf05/sp05\\_03.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/pdf05/sp05_03.pdf). Visitado em: 19-09-10.

FERRACINI, Renato; CUNHA, Erica. **A Potência das Metáforas de Trabalho.** Memória ABRACE, 2011. Acessado em: 18-02-2013. Disponível em: [www.portalabrace.org](http://www.portalabrace.org)

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: **Revista Cena.** Trad. Helena Maria Mello. Nº7. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961/0>. Acessado em: 01-04-2012.

KUYPERS, Patricia. **Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard.** O Percevejo Online. V.2, n.2 (2010). Dossiê Corpo Cênico. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **A performance do corpo brincante**. 2010. Disponível em: [www.portalabrace.org/.../estudosperformance](http://www.portalabrace.org/.../estudosperformance). Acessado em: 23-04-2013.

## **ANEXOS**

## ANEXO I

### TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS COM BRINCADORES E MESTRE DE CAVALO MARINHO

#### ENTREVISTA COM AGUINALDO EM SÃO BERNARDO DO CAMPO – SÃO PAULO, NO PAMPAS PALACE HOTEL, NO DIA 14-08-2012.

Flávia = Aguinaldo, fala um pouco sobre você, da sua entrada no Cavalo Marinho e da sua trajetória na brincadeira até hoje.

Aguinaldo = Meu nome é Aguinaldo Roberto da Silva, sou filho de mestre Biu (Alexandre), moro em Condado-Pernambuco, você sabe que eu moro lá. A minha historia no Cavalo Marinho, a minha trajetória começou, eu tinha meus 12 anos. Seu Inácio convidou meu pai pra ser contra-mestre dele e mandou chamar os dois filhos, eu e o Eraldo, que ele (hoje) não brinca o cavalo m., é afastado da brincadeira. Meu irmão aceitou pra brincar de galante. Eu fui brincar de dama. Eu achei muito ruim, já falei varias vezes, as vezes quando vou fazer oficina, eu conto essa minha entrada no cavalo m. Então, muita vergonha porque a cidade pequenininha, todo mundo conhece todo mundo, e eu passei a usar um vestido de uma menina. Então, ia brincar todo duro, cabeça baixa, com vergonha, os babados pra frente. E seu Inácio com o jeitinho dele, né, bem maneirim “ui ui ui daminha, levanta o rosto daminha, solta o braço daminha”. O meu braço ficava pra trás. E aí, com o passar do tempo eu fui perdendo a vergonha, e fui mais adiante, né, cada vez me interessou, na verdade me apaixonei pelo Cavalo Marinho, né, como uma moça se apaixona por um rapaz e o rapaz pela moça. E aí, terminei o ano, findou-se o ano, não tinha muito treino no c.m. não, mas sabia algumas coisas, né? Bem, seu Inácio foi simhora pra Camutanga, Ferreira, pra´quele fim de mundo e pai formou um Cavalo Marinho Estrela de Ouro. Aí fui brincar de dama no C.M. do meu pai, brinquei mais dois anos de dama. Aí passei para Areliquim, galante e fui subindo. E teve um ano que eu passei pra ser contra-mestre do meu pai. E sempre me interessando ali, as figuras que chegava no terreiro, as conversas que tinha entre o Capitão com o figureiro, o Mateus com o Capitão. Então, eu me liguei bem nisso aí. Foi tão tal que eu não me interessei pelo estudo, até na escola eu falava muito sobre Cavalo Marim, né. E então, é, eu tenho uma paixão muito forte pelo Maracatu (Rural), quando eu vejo o maracatu com o pessoal brincando, brincando de caboclo, e aquilo ali me chamou atenção também, e me apaixonei por aquilo ali, só que a gente, terminou não brincando. Quando foi no outro ano seguinte, em cima do carnaval a gente pintou, improvisamos uma arrumação e fomos brincar. Aí pronto, comecei a brincar Maracatu também. Mas falando sobre o Cavalo Marim, eu já comecei a botar figuras no Cavalo Marinho de Seu Inácio, aquelas mais fáceis.

Flávia = quais as mais fáceis?

Aguinaldo = As mais fáceis, no caso: Sambaqui que eu botava, o Chorão. As figuras bobinhas que não falava quase nada. Mas com o passar do tempo a gente vai aprendendo as coisas, então, quando eu tava com mais de 5 anos, de 4 a 5 anos de Cavalo Marinho já botava outras figuras, né? Mas, o momento mais difícil foi quando pai abandonou a família, é que na verdade eu não quero falar, é porque é assim, ele é muito mulherengo, esse foi o motivo dele abandonar a família, e ai o c.m. ficou parado durante 2 ou 3 anos foi assim.

Então, quando ele falou de vender o c.m. apareceu 2 pessoas interessadas a comprar: o finado Toni Décio e Tó, lá de Condado. Só que ele falou pra mim e pra meu cunhado, que já faleceu, pra gente tomar conta do c.m., assumir com aquilo ali, só que o c.m. era dele, e a gente não aceitou, porque não dava de jeito nenhum, nem aceitou eu, nem o meu cunhado. Aí mãe foi e comprou. Mãe tava com 80 conto guardado, 80 mirréis em casa e eu tava com 20, completou os 100. Fui a noite na casa dele, comprei, paguei. Eu me lembro como se fosse hoje, ele pegou 10 contos mandou eu entregar a meu irmão, 20 contos na verdade, 10 a um e 10 a outro, que era Risoaldo, que a gente chama de Pino e Marcos, que era o mais novinho que tinha. Me deu uns pedaço de fita e um tapete de surrão. E daí a gente foi buscar as coisas na casa da ex-sogra dele, quando chegemos lá que olhemos, cabra, deu disgosto de ver, só tava a armação, tava servindo como casa de pombo, estava com muita fezes de pombo. Então, era duas mascaras que tinha .... Ai, fomos refazer tudo de novo. Então, seu Martelo caiu de dentro, é, Onório trabalhou muito, além de trabalhar na cana, mas quando chegava corria pra mata ia fazer uma coisa, fazia outra, era ele pra um lado eu pra outro, seu Martelo pra outro lado. seu Martelo ia pra mata com Onório atrás de espora, atrás de salabáia, um monte de coisa e fizemos algumas mascaras e peguemos a fazer um cavalo marinho e trabalhar em cima do c.m. Tinha um homem que já faleceu que tinha uma loja lá de tecido, ele doou todo tecido, uns 3 anos ou 4 ele doava os tecidos. Então, a gente fez uma roupa, eu me lembro que o primeiro traje que a gente fez é uma camisa cetim, da cor dessa tua blusa aí, azuzim claro, azuzim cor do céu, igual daquele peitoral de Juliana e calça branca, o peitoral era vermelho, ficou um traje de arreentar, cabra, ficou muito bonito. Aí, o meu cunhado chegou assim e disse “Aguinaldo você vai mestrar o Cavalo Marinho”, aí eu disse “não dá certo não, quem vai é você, porque você é mais velho do que eu no c.m., você tem experiência, eu não tenho, eu não vou não”. Eu já tinha vergonha, né, fiquei com mais vergonha ainda. “Não, mas você vai, tem que fazer, eu vou ser o seu contra-mestre e estou ali pra botar figuras e ajudar no banco”. Ai seu Martelo me deu a maior força, é, seu Antônio Teles deu o maior apoio, encontrei Salu uma vez a gente conversando, ele me deu maior apoio, ele disse “Vá cabra, você faz, você é novo, mas sabe o que tá fazendo”, encontrei com seu Inácio uma vez, ele disse, porque a gente já se conhecia seu Inácio, por ser meu primeiro mestre, mas não tinha tanto papo de conversa, então, conversando eu falei pra ele, ele disse “não, vá filho, é pra você fazer, faça do seu jeito, ninguém nasce aprendido não”. Então, eu tive grande apoio, aquela força de vontade. Então, vamos fazer. Tivemos 3 ensaios, na verdade 2 ensaio e 1 geral. Tinha uma coreia de muita criança brincando que chamava o c.m. dos meninos, não chamava Estrela de Ouro não, chamava c.m. dos meninos, “vamos ver o c.m. dos meninos hoje? Bóra”. E quando foi no dia do ensaio geral, me lembro como se fosse hoje, na praça da ciranda, a gente foi contratado por uma mulher que já faleceu, então, a praça lotou cabra, acho que o povo foi naquela ansiedade de ver mesmo “vamos ver se os meninos brinca mesmo, faz mesmo ou não”. Na primeira noite amanhecemos o dia e o povo gostou sem eu ter aquela experiência do c.m.

Flávia = você já estava mestrando...

Aguinaldo = Eu já tava mestrando, né. E daí, apesar de ter Onório ao meu lado, era o meu cunhado que já faleceu, com a experiência dele, seu Antônio Teles, com a experiência dele, e seu Martelo e com outras pessoas que já tinha

experiência,... deu pra fazer tranqüilo. Então, fui vendo aquilo ali que pai continuou, porque ele fez o c.m. dele através do c.m. de Batista, e foi aquele ali que eu fiz. Se eu tivesse continuado no jeito do c.m. de seu Inácio eu teria seguido aquele caminho, mas não, seguimos esse, de onde ele começou e deixou, onde a gente continuou. E passemos um bom tempo com o c.m., aí chegou um ponto onde ele começou a andar, andar (apresentações em vários lugares). Aí teve uma pequena desavença entre eu e o meu cunhado, o Onório, a gente brincava o c.m. em Olinda, eu me lembro, e tinha uma meia dúzia de pessoas assistindo, então quando terminou os arcos, eu tava me arrumando pra botar a veia, ele subiu onde tava o camarim, onde a gente chama de tolda. Ele subiu e disse “Aguinaldo não tem ninguém brincando, só tem 2 pessoas no terreiro”, ele quis dizer que era ele e seu Martelo, e eu disse “e o pessoal do banco?”, agora ele se referiu aos galantes que estava afastado do terreiro. Eu falei “cabra, a gente não tem culpa, porque não deu ninguém pra assistir o c.m., não foi divulgado, não anunciaram. Ta bom, não tem ninguém brincando não?”. eu gosto de defender eu e o grupo, e pra defender o grupo eu levo muita cipoadá. Disse “tá bom, já que não tem ninguém brincando”, tirei o traje e não fui brincar mais. Eu fiquei um pouco chateado com isso. Saí, me afastei. Foi quando pai estava com um c.m. lá em Goiana, me chamou pra Goiana, eu fui, brinquei umas vezes lá. Neste entre meio, meu cunhado adoeceu, terminou falecendo. Ele faleceu na sexta e o enterro foi no sábado, no sábado a gente ia pra um encontro de mestres na casa de Salu, em Tabajara (Olinda-PE). E fomos, foi sair do cemitério e a combe já tava lá pra pegar a gente, fomos simhora, brinquemos a noite toda. No domingo era festa de Sebastião de Condado, a gente fomos brincar na festa, aí brinquemos, continuou o c.m. Fomos brincar um c.m. no Poço da Panela, o rapaz foi anunciar o meu nome, anunciou mestre Grimário. Eu disse “eu não sou Grimario, eu sou Aguinaldo”. Ele pediu desculpas, falou o meu nome. Meu irmão me disse, “Aguinaldo vamos fazer um negócio, vamos tirar o teu nome de frente e botar o nome de pai que é diferente”, pai entrou pra brincar com a gente como figureiro, né, um componente qualquer no c.m., e ficou aí até hoje.

Digo pra você que o c.m. é difícil é. Eu sei muita coisa do c.m., mas eu não tenho a experiência de seu Inácio tem, pai tem, outros mestres tem, mas graças a Deus, seu de um bocado de coisa e faço oficina em um monte de lugar, cabra, São Paulo faz 9 anos seguidos, graças a Deus, porque faz 12 anos que a gente conhece o Juliana e Alicio, Rio de Janeiro, Curitiba, Belo Horizonte, Brasília. E através de estar trabalhando na cana, trabalhei muito na cana, já sofri muito, daí chegou um casal de pessoas lá em casa, quer dizer, não chegou nem na minha casa, chegou procurando mestre Biu (Alexandre), aí perguntou a minha mulher, perguntou “onde é a casa de mestre Biu Alexandre, mestre do C.m.?”, “Ah, é meu sogro”. Aí mandaram em chamar, eu tava na casa da minha cunhada, pertinho. “Ah, eu sou a Juliana, eu queria conversar com o mestre Biu”. “Então vamos lá”. “Entre aqui no carro”. Eu não ia entrar, não conhecia ninguém e era pertinho, né? Aí seguimos, teve lá, conversou bastante. Daí é que pegou conhecimento, amizade, eles fizeram um trabalho muito bom lá em Condado... Foram eles que me tiraram da paia da cana, no caso eu agradeço primeiramente a Deus, depois a eles dois, hoje eu não trabalho na cana, faz 10 anos mais ou menos, que foi daí que veio o meu conhecimento de vim aqui pra São Paulo, de conhecer varias pessoas e as pessoas irem lá em Condado ir a minha procura. O povo tem aquela visão de

eu como mestre, mas eu não tenho essa visão, então, quer pesquisar, quer saber a historia do c.m. vá lá em Camutanga, procure mestre Inácio, que é um grande mestre, ou vá na casa de pai. Eu tenho um jeito de receber as pessoas, então cada pessoa tem uma visão diferente de outro, cada um conta a sua historia, eu tenho a minha historia, Fabinho tem a dele, pai tem a dele, Grimario tem a dele, então, cada pessoa tem a sua historia, como ele aprendeu, a idade que ele começou a brincar, então cada um tem sua historia e visão diferente do outro.

Flávia = Tenho uma dúvida: existe diferença na dança entre trupé, pisada e tombo?

Aguinaldo = tem diferença.

Flavia = Qual a diferença? Porque pra mim era tudo trupé. Mas depois percebi que tem o tombo do maguio, tem a pisada.

Aguinaldo = o trupé é aquilo que a gente faz com o pé: tara ta, tara ta (mostra batendo forte o pé no chão). Tombo é o jeito que da no corpo, é como diz 'tomba mais não cai'. O trupé é como um cavalo vai trotando.

Flávia = Você falou uma coisa bem interessante na oficina, quando perguntei: qual o seu preparo? Você disse: não me preparo. Mas, Juliana também falou que o seu corpo já tem um preparo que veio do trabalho na cana. Quando você entra no c.m. você percebe a mudança do seu corpo antes e depois? Você percebe que ele muda? Ou você acha que não muda?

Aguinaldo = Boa pergunta, até aqui ninguém perguntou isso aí não, mas assim, tô em casa tranquilo, aí uma pessoa liga pra mim, ou vem me avisar que tem uma apresentação, uma sambada. Onde é e a hora, é só o que pergunto. Aí chegou o dia, chegou a hora, peguei as minhas coisinhas de brincar, vou embora. Se for um lugar estranho que eu não conheço, olho o movimento, dou uma olhada no terreiro, às vezes tem pessoas conhecidas que fica conversando. Meu preparo é tranqüilo cabra. Bem, tem uma coisa que eu faço, que não é nada de segredo, até pra iniciar a oficina eu faço, não sei nem se você observou que eu sempre faço, quando saiu de casa a primeira coisa que faço é me benzer, nada mais.

Flávia = O que você mais gosta na brincadeira? tem algo que você...

Aguinaldo = algum personagem? Quer saber isso?

Flávia = é

Aguinaldo = Cavalo Marinho eu gosto dele completo.

Flávia = Mas, não tem alguma coisa mais do que outra que você gosta...

Aguinaldo = Tem. Eu gosto dele completo, mas tem figuras que eu gosto, tem outras que eu não gosto. Tem um tal de Cobrador cabra, o papel é bonito, mas eu não gosto, porque o cabra tem que rir sem graça, tem ele mesmo tem que fazer papelada dele mesmo, aquele negocio sem jeito e eu não gosto deste papel. O Caboclo de Aruba ele é bonito e o povo gosta muito, mas eu não gosto porque ele é muito penoso e demora muito no terreiro. Mas a figura que eu mais gosto, seja eu fazendo ou Grimário fazendo esse papel, seja o filho de Salu Maciel, eu vi o finado Batista fazendo, é o papel da Veia, ela demora porque tem muitas figuras ali no terreiro, começa com a Ema, a Veia, o Veio, a Morte, o Padre e o Cão. Acho esse papel muito bonito, sou apaixonado por esse papel, mas gosto muito do papel do Ambrósio, Mané do Baile, o Baibaça acho bonito, mas não gosto muito não. O Mané Taião é muito bonito cabra, muito bonito. Tem muita figura boa que não apresenta, não faz, assim o Véio Friento é bom, Véio Cacundo é um papel bom. Então, tem muitas figuras



bonitas que vale a pena. O papel do Cavalo eu já não gosto, porque a gente chega de rosto limpo, eu gosto com o rosto coberto com a máscara.

Flávia = Você coloca várias figuras, né?

Aguinaldo = Olha as figuras que eu já apresentei, não vou falar de tudo porque não vou me lembrar de tudo, Ambrósio, Soldado, Empata Samba, Mané do Baile, papel do Bode, Mané Taião, Carcundo, Veio Friento, Mané do Motor, tudo isso que já fiz, já apresentei, a Margarida, Zé Pequenino, papel da Onça, papel da Veia (do Bambu), do Veio (Joaquim), de Morte, do Diabo. Então, tudo isso foi figura que eu já apresentei no terreiro. Só que hoje ta assim, Fabinho faz isso, Aguinaldo faz isso. Já fiz o Mané da Garrafa, a Lica, o Pisa Pilão, o Varre Cidade.

Flavia = Como é colocar figuras já que você disse que não gosta de estar de cara limpa? Como você aprendeu?

Aguinaldo = Eu aprendi vendo, foi vendo. Os outros fazendo aquela figura ali no terreiro e eu observando. O que mais fez eu aprender foi quando pai saiu de casa, a gente comprou e formamos um c.m., e começou ali. Apesar que eu já sabia algumas coisas, mas me interessei mais ainda. Como agora está aquele grupo fechado e só tem 2 figureiros, na verdade o c.m. tem que ter 3 figureiros, as vezes tem figuras que sai 2 juntos, enquanto esses dois estão no terreiro se apresentando, tem o outro que está na tolda se arrumando, mas, como eu e Fabinho dá pra fazer, estamos segurando. Também a gente manda os meninos, um dos galantes botar figuras, ele diz “não sei fazer”, a gente dá uma dica e manda fazer. Isso já dá um descanso bom pra gente. Tem o Nego Quitanda que é uma figura muito boa, então é eu e Fabinho, mas já tem menino que já faz esse papel.

Flávia = Como é colocar figuras, porque você muda a voz...

Aguinaldo = Eu não mudo, o que faz a voz mudar é a máscara, ta entendendo. Aqui eu to falando normal, a minha voz é essa, mas se vou botar uma figura e botar uma mascara no rosto, claro que a voz muda. O que mais devia mudar a voz era na hora da Veia, mas eu não mudo.

Flávia = o corpo muda?

Aguinaldo = Claro que muda, porque cada figura tem aquele jeito de chegar. Às vezes o povo fala muito sobre a máscara, né? Me perguntam “pra que essa mascara dar, pra qual figura?”, quando eu vou fazer a minha mascara, eu já faço pensando que vai dar pra quatro figuras. As vezes tem ali 5 ou 6 mascaras, então aquela mascara ali dá pra apresentar durante a noite 3 ou 4 figuras, uma mascara só, mudou o nome da figura, mas eu posso vir com o Pisa Pilão, Vila Nova, Mané Taião, com uma mascara só. Só que a gente tem mascara a vontade, eu já faço pensando nisso, então quando vou fazer a mascara do Soldado, pinto todas elas, depois de pronto fico olhando assim, procuro aquela mascara que tem aquele ar fechado, como se fosse uma pessoa já braba, esse dá certinho pra o Soldado. Já o Pisa Pilão tem que ser um negócio mais fechado, o Vila Nova, o Cobrador, tem também. O Mané Taião tem que ser aquele negócio mais aberto, então eu faço a boca da máscara, faço aquele corte maior, com a língua na mascara, dá pra mesma coisa, faço uma cara mais contente, então eu faço baseado nisso aí.

Flávia = Quando você coloca uma figura você vira a figura, como por exemplo, o Soldado da Gurita. Como é?

Aguinaldo = Estou ali como o Soldado do Cavalo Marinho, então, eu chegou do meu jeito, seu Inácio ele tem o jeito dele de brincar, pai tem o jeito dele,

Fabinho tem o jeito dele. É uma coisa que eu vejo assim em Fabinho que ele discorda muito com as palavras dos mestres, ele joga muito duro, isso vem dele a um tempão. A gente estava lá no outro hotel e o cara chegou pra mim e falou “eu vejo, o menino é bom, disposto e animado, mas eu vejo que ele joga muito duro”. Eu não estou criticando o meu sobrinho, estou dizendo o que a pessoa me falou, eu tô vendo que ele quer passar por cima dos mestres, ele não quer concordar com as palavras dos mestres, ele quer concordar com a palavra dele mesmo, que não é assim. A pessoa disse pra mim e pra seu Inácio, ainda bem que nesta hora eu não estava só. Mas, é o jeito dele cabra, porque ele acha assim, porque ele tem leitura, vive na cidade, está vivendo com varias pessoas que participam de vários grupos, então ele ouve muita conversa e quanto mais a gente ouve conversa e sai andando pelo mundo, conversando com um e outro, seja de c.m., maracatu, peça de teatro, ele tá ouvindo muita conversa, então, com aquilo ali ele está aprendendo muito, aí se o mestre vai conversando, ele bate muito de frente com meu pai, o avô dele, pai fica meio estressado, seu Inácio não fica estressado, mas dá aquela freada boa, ele fica calado, ele fica na dele, deixa ele solto lá.

Flávia = O que diferencia uma figura da outra? Seria o jeito?

Aguinaldo = A diferença tá em varias coisas, assim, muda de paletó, muda de mascara, os passos da dança pode ser o mesmo, mas tem umas que pode dar uma diferença, mas a maior diferença está na poesia, nos versos que ele diz, até no nome porque se tem um Soldado, é soldado, Mané Taião é taião, Mané do Baile é do baile, então, só no nome já tem a diferença grande. O paletó a mascara é importante pra isso também.

Flávia = Como é o jeito, queria saber as características de seu Ambrósio. Como é seu Ambrósio?

Aguinaldo = O Ambrósio quem faz é aquela pessoa que bota, né? Então, eu tenho o meu jeito de fazer aquele papel do Ambrósio, Fabinho já tem aquele jeito, pai já é outro, tá entendendo? A diferença está no corpo da pessoal.

Flávia = Mas como é, ele é um vendedor...

Aguinaldo = Ele é um vendedor de figuras. O Capitão está precisando de algumas figuras e ele é um viajante que vende figuras, ele anda muito.

Flávia = Ele fala devagar, como é a história dele?

Aguinaldo = Cavalinho a conversa é ligeira, né? Difícil ter uma figura pra falar devagar.

Flávia = Ele é muito esperto...

Aguinaldo = E tem o negocio de puia, uma jogada de puia, se não tiver cuidado, se o cabra engolir, ficar calado engoliu aquela piada.

Flávia = Já o Mané Taião é diferente do Ambrósio.

Aguinaldo = É diferente, e muito diferente. O Mané Taião é uma pessoa que é abestalhado, cabra. Não tem uma pessoa que é ruim do juízo, um abestalhado da rua? Então, é o Mané Taião, uma pessoa abestalhada. Ele fica procurando “só queria achar”, “miaeiro”, isso é piada, “e o caneco enferrujado”, isso é piada.

Flávia = Já a Veia do Bambu é a safada...

Aguinaldo = Ah, a Veia do Bambu tem umas que é mais fogosa, né, depende da pessoa que vai fazer. Tem aquelas mais cansadas, no caso, um idoso vai botar o papel da Veia, jamais ele vai fazer o que eu faço, mas se botar uma pessoa mais jovem do que eu, mesmo que ele não tenha aquela experiência, mas o corpo dele é muito mais ligeiro que o meu, tá entendendo? Esse aqui faz

de um jeito, você pode olhar Grimário botando a Veia, veja Pedrinho e veja eu, Aguinaldo, tem diferença grande. Só que a historia é a mesma, tá entendendo? Flávia = você me dá alguma dica pra eu botar figuras?

Aguinaldo = Esse é o maior problema. Mas estamos aqui pra isso. O maior problema de você botar figuras é você fazer seu próprio verso, improvisar. Seu Inácio é o maior poeta. Eu improviso algumas, mas também tenho muita coisa decorada.

Flávia = Qual a graça do figureiro, o que faz o Cavalo Marinho ser engraçado?

Aguinaldo = Acho que é quase tudo. Porque assim, se tiver um bom toadeiro, um banco quente, já é bom, o povo gosta, se tiver um Mateus que saiba fazer palhaçada, gracejo pra o povo rir, já é bom, o povo acha bom; um figureiro que sabe botar uma mascara na cara e chegar no terreiro e fazer o trabalho dele bonito, o povo acha bom. O galante o povo acha bonito, o trabalho, a evolução que faz ali, se sabe dançar o povo diz assim “esse aí sabe dançar, dança bem”, mas duas pessoas na figura que saiba fazer o trabalho, isso é bom demais.

Flávia = E a relação com o público, para vocês que estão colocando figuras...

Aguinaldo = A relação com o publico é bom, não é ruim. O que eu acho ruim, eu falo isso em todo canto que chego, é chegar ao terreiro e encontrar meia dúzia de pessoas. É cair um balde de água fria em cima de mim. Se desse pra ir embora pra casa eu ia embora, cabra. Mas quando chega no terreiro tá lotado de gente, que as vezes passa pequenininho pra se apresentar, não só eu não, é todo mundo, todo mundo quer se jogar ali, todo mundo quer mostrar o seu trabalho. Pra falar em público, eu me lembro, não sei se já falei isso pra você ou não, já falei em vários lugares já, a gente foi brincar um Cavalo Marinho na festa de reis de Carpina (PE), a festa grande, Carpina é grande não é pequena, e quando chegamos lá botaram a gente pra brincar, a rua passa aqui, o centro (mostra como o mapa), aqui assim tinha aquele balão de ar que as crianças pulavam dentro, tapando toda a visão, aqui era a rodagem e quando a gente estava se apresentando aqui, a dama estava aqui, o carro passava aqui (bem próximo dela, ao lado), vendo a hora do carro bater nas pessoas. Então, se tinha 6 pessoas assistindo tinha muito. E quando chegamos lá, tinha um som lá e o cara não veio ligar o som. Aí pai começou “aí, oi”, disse “oi meu filho, faça o que você quiser ai, o que quiser fazer você faça, tome conta aí, tá nas suas mãos”, atravessou a rua e deitou no calçadão lá, ficou deitado lá no chão. Parecia que a gente tava no velório, pense numa coisa ruim, e antes eu disse pra ele “pai, procure o dono da festa pra arrumar um lugar melhor pra a gente se apresentar, porque aqui não dá pra gente”. Sabe o que ele falou pra mim? “oi meu filho, se botarem a gente pra brincar lá nos córregos, nas canas, a gente vai, o negocio é pegar o dinheiro”, eu disse “ah, não, comigo não, nessa hora não quero saber de dinheiro não mestre Biu, o negócio é mostrar nosso trabalho”, a gente nunca tinha ido no lugar, era a primeira vez, disse “faça o que você quiser aí”. Enquanto estávamos cá, aquilo bem... como se tivesse tomado um café bem amargoso, sem açúcar, você acha ruim, então, era a gente cá do c.m. Antônio Teles era o rabequista da gente, e aí a gente tá cantando, “Que estrela é aquela, que alumeia lá no mar, que alumeia lá no mar”. Enquanto a gente tava cantando isso, chegou três senhores, disse assim “quem é o dono do Cavalo Marinho?”, eu me aproximei: - Boa noite – Boa noite – O que deseja? – Quem é o dono do Cavalo Marinho? – Sou eu. Pai tava lá arriado. – Você vai brincar até que horas? Era pra gente brincar até 2horas da manhã, eu disse que ia brincar até 12horas, diminui duas

horas. Ele disse – tá bom, tá certo, após as 12 horas chego aqui pra você pegar o cheque. Tá bom? – Tá bom. Eu disse: - Posso lhe falar um negocio? – Pode, pode ficar a vontade. – Dá pro senhor arrumar um lugar melhor pra gente se apresentar, porque aqui não tá dando pra gente, tá vendo aqui, os carros passando, capaz de bater numa pessoa. – Quem foi que botou vocês aqui? – Eu não sei. Chegamos aqui estava programado pra aqui. – E o som? Por que não ligou? Os cabras não vieram ligar não? – Não, não veio. Antes do Cavalinho se apresentar demos uma voltinha na rua, e vimos o reisado, o reisado estava assim (lotado de gente). Ele disse assim – Você viu o local que o reisado está se apresentando? – Vi. – Olha, o reisado daqui a pouco pára, ajunte seu povo e as coisas da brincadeira de vocês, quando o reisado terminar vocês apresentam lá, tá certo? Cabra, fui no céu e voltei. Ai eu disse “Olha aí Pino, meu irmão, pai não resolve porra nenhuma, mas eu resolvi agora”. No que eu olhei pra trás assim, pai já estava atrás de mim já, também calado tava calado ficou. Pouco tempo terminou o reisado e o povo saiu (dispersou). Aí bota o banco do Cavalinho, e cadê o povo? “que azar é esse”, só no meu coração. Ai o povo do banco sentou. O som tava ligado, quando os meninos do banco começou a tocar e cantar, foi mesmo que bulir numa casa de maribondo, mesmo que bulir num formigueiro. Se no reisado deu gente, no Cavalinho deu mais gente ainda, cada parte que a gente fazia o povo aplaudia, e o povo muito bem educado, segurança aos lados, foi muito bom. E aí quando terminou a dança dos arcos, terminando o Cavalinho, Fabinho chega com a espada, Baibaça, toada do Baibaça, “como é que é? Quem vai botar”, “Vovô”. Olhe jovem, pai entrou no c.m. parecia um menino de 18 anos, para quem estava chorando no calçadão. Então, ele diz que não, mas enquanto estava aqui com meia dúzia de pessoas, podia amanhecer o dia ali, mas quando viu aquela quantidade de gente, o público que deu, no instante o homem ficou bom e brincamos até 01 hora da manhã.

Flávia = Então, o publico influencia...

Aguinaldo = Quem traz a energia positiva, eu tenho essa visão, pra mim é o povo que tá ali assistindo o Cavalinho.

Flávia = Pra a gente fechar este bate-papo, a última pergunta. Eu vejo que tem muita gente de teatro, dança, música e outras áreas pesquisando o Cavalinho. Eu quero saber a sua opinião, o que você acha das pessoas aprendendo o Cavalinho com você, com os mestres pra fazer recriação. Isso é ruim?

Aguinaldo = Tem umas pessoas que vale a pena a gente trabalhar, já tem outras que não. E a gente já tá meio cismado com isso, e Fabinho bate muito sobre isso aí. Graças a Deus, eu não tenho do que reclamar, até porque as pessoas que tá chegando tá sendo sincera. Tem outras pessoas que dá aquele vacilo. Por isso, que falei onde dei oficina outro dia, eu falei “as pessoas que tão indo lá em Pernambuco, na casa de cada mestre, vê as condições do mestre, aqueles que já se foi dessa vida pra outra, o mestre de hoje vive doente, no caso do mestre Antônio Teles muito mal o cabra anda, vejo pai hoje já com problema do coração, isso já preocupa ele e a gente, e as pessoas que é aproximado a ele. Isso já deixa a gente um pouco preocupado, com a mosca na orelha. E as pessoas que chega pra pesquisar na fonte, pesquisa tudo aquilo ali e vai simhora. Mas tem algumas pessoas que estão sendo sinceros.

O chato que as vezes as pessoas querem beber na fonte e não diz o nome do mestre que ele aprendeu. Não diz que aprendeu com mestre Inácio, Risoaldo,

Aguinaldo, Antônio Teles, então, acho que se tu bebeu na fonte, fala o nome do mestre, fala do nome do sambador já que tu bebesse na fonte.

Eu conheço uma pessoa que vai muito lá em casa e quando cheguei aqui, uma pessoa falou assim “eu faço oficina com sicrano”, não vou dizer se é homem ou se é mulher, “e fala muito com seu nome”. Tudo bem, bebeu na fonte, mas falou no meu nome, falou no meu nome falou no Estrela de Ouro.

Eu sofro muito com isso, porque não tenho leitura.

Flávia = Teve algum trabalho que foi inspirado no Cavalo Marinho e você não gostou?

Aguinaldo = Eu assisti um espetáculo, uma apresentação no ano passado no Brincante, com um negocio de colher, batendo e cantando “quero ver queimar carvão, quero ver carvão queimar, quero ver levanta pêra, quero ver pêra voar”, com uma colher batendo na perna. Esse aí, sinceramente, eu ignorei um pouco, pra mim, não falei pra ninguém, tô falando aqui agora. Eu fiquei muito chateado com isso. Eu já vi vários grupos apresentar em cima do Cavalo Marinho, mas são pessoas que vem acompanhando a gente a tempo, mas esse grupo vi não. O único Cavalo Marinho de seu Inácio e a gente.

Flávia = O que você não gostou foi a forma ou a letra que estava errada?

Aguinaldo = Não é pela letra, foi o trabalho que eles inventaram e botaram aquela historia do Cavalo Marinho ali no meio. Eles podiam botar outra música com aquilo ali, mas não aquilo ali com a história do Cavalo Marinho, que não tinha nada haver, não achei graça nenhuma. Mas cada um com a sua invenção.

Flávia = É isso, muitíssimo obrigada!!

Aguinaldo = Obrigada você!!!!

### **ENTREVISTA COM FABIO SOARES DA SILVA EM SÃO BERNARDO DO CAMPO – SÃO PAULO, NO PAMPAS PALACE HOTEL, NO DIA 14-08-2012.**

Flávia = Fabinho, fala um pouco da sua história no Cavalo Marinho, por favor.

Fabinho = Eu sou Fabio Soares da Silva, conhecido por Fabinho, filho de uma filha do mestre Biu Alexandre. Minha história com Cavalo Marinho começou desde pequeno, eu entro no c.m., começo a brincar o c.m. com 18 anos, antes eu tinha brincado acho que uma vez, ou duas escondido do meu pai, porque ele não queria que eu brincasse. Mas a minha vida toda, não só minha, mas a de todo mundo que morou na rua do Maranhão, onde minha avó mora até hoje, era Cavalo Marinho. A brincadeira era Cavalo Marinho, quando acabava, Maracatu, a gente fazia surrão com lata de leite, botava pedra, meu tio botava pra mim, a gente saia pela rua aguiada com fita de poça. Ai eu entrei no Cavalo Marinho, comecei a brincar pra lá, pra cá. Quando eu entrei no Cavalo Marinho, muita coisa eu já conhecia, porque a vida da minha mãe, quando pai saia, era cantar Cavalo Marinho, ela ficava me falando do Caboclo do Aruba, só que eu fiquei imaginando como era que a pessoa pisava no vidro e não se cortava. Ela dizia “mas pai pisa”, eu “mas como é isso mãe”, ela dizia “não sei não”. A primeira vez que vi um Cavalo Marinho completo eu tinha 16 anos, quando vi completo do começo ao fim. Quando eu era menorzinho minha avó me levava para a festa de São Sebastião quando tinha lá em Condado, aí me pegava lá em casa, sabia que eu gostava, aí me levava. Aí padrinho (Aguinaldo) botava o Soldado e Onório respondia, aí quando padrinho deixava a espada com

Onório, eu pegava a espada e ficava dançando lá, batendo a espada e dançando. Aí teve um dia que pai chegou e ficou olhando, eu baixei a cabeça, devolvi a espada e fiquei lá. Depois deste dia fiquei todo morgado,... Ai cresci, pai disse que eu só brincava quando tivesse de maior, quando eu tivesse 18 anos, aí eu guardei, guardei... minha mãe me agudou muito, se não fosse minha mãe eu não tava brincando. Eu brinco hoje por causa da minha mãe, se não fosse ela eu não brincava não. Hoje eu entendo porque meu pai não queria que eu brincasse, não é por conta da brincadeira. Eu e meus irmãos, a gente cresceu, ele falando que queria e não teve nada, mas queria que os filhos tivessem alguma coisa na vida e se eu fosse brincar Cavalito Marinho eu não ia ter nada, porque quem brinca, e é realidade, naquele tempo era, corta cana, trabalhar no roçado dos outros, essas coisas, e ele não queria, como ele tinha sofrido muito na vida, queria que a gente estudasse pra ser alguém, só que não saiu da minha cabeça não.

Flávia = Eu queria saber Fabinho, qual a diferença entre trupé, tombo e pisada? Tem alguma diferença?

Fabinho = Tem sim. Trupé já tá dizendo, tudo que você bate (demonstra com as mãos em cima da cama, como um trote de cavalo). Tudo isso aqui é trupé. O tombo, todo passo que você faz de tombo você já tomba. E a pisada é mais linha é mais linha que você fica quando vai pra lá vem pra cá, isso é pisada. Muita gente não sabe disso, muita gente pensa que tudo é pisada ou trupé. Não, existe a diferença trupé, pisada e tombo.

Flávia = Você sente diferença do seu corpo na brincadeira, já que você é ligado à dança contemporânea também, antes e depois do Grial?

Fabinho = Eu acho que hoje eu brinco melhor do que eu brincava antes, mas não é porque estou no Grial, ao contrário disso. É porque eu tenho 8 anos de brincadeira, esse tempo aí, é aquela história que você vai aprendendo. Começou, começou, eu era grosso, ruim mesmo. Eu comecei a perceber, quando eu vou passar, quando tem aula alguma coisa, que eu fui passar para um grupo Checoslováquia, sei lá, que não falava português, aí eu pensei “como é que eu vou ensinar pra esse cara o passo que eu não sei falar?”. Aí fiquei fazendo, tentei cortar um passo por pedacinho, na hora assim, até desenvolver isso. Mas eu não percebo meu corpo diferente não.

Flávia = Dizem que o merguio é o aquecimento de vocês para depois colocar as figuras. O que você acha disso?

Fabinho = Eu não concordo quando se fala aquecimento. O maguio não é o aquecimento, longe disso. O aquecimento não é sempre a primeira coisa que você faz? Um bailarino, um ator chega faz (improvisa um exercício vocal) aquece a voz, vai alongar o corpo, senta antes de fazer. No Cavalito Marinho quando você chega que o banco toca, você começa a pular, depois que vem o maguio, como que isso é um aquecimento? É o aquecimento do aquecimento? Eu não concordo com isso. Agora, eu acho que um brincador, no dia que ele vai brincar ele fica doido, dá uma quentura por dentro, você já amanhece cantando, vai passando o dia, quanto mais (passa) você fica animado, vai almoçar você fica batendo, seu corpo vai dando um negócio que você não sabe o que é, quando você está perto de tomar banho pra ir, você já tá no banheiro (dançando), quando você vê um (pessoa) na rua já começa a tirar onda. Pra mim, se tiver um aquecimento, é isso aí. Mas, quando chega não tem isso de aquecer. E você vê que as coisas vai acontecendo, o maguio... a derradeira musica ‘aqui não tem merguiador’, é totalmente diferente da primeira ‘nazaré

pediguió', que todo mundo é mais tranqüilo, e no decorrer você vai até ir, e também não é proposital não, é uma coisa que (vai)... Não acredito que tenha esse aquecimento não.

Flávia = Tem alguma coisa que você mais gosta não brincadeira?

Fabinho = Tudo.

Flávia = Você coloca várias figuras, né?

Fabinho = Eu dou uma enganadinha.

Flávia = Quais as que você coloca?

Fabinho = Rapaz, sei não, nunca contei não.

Flávia = São várias?

Fabinho = É.

Flávia = Então, quais as que você não coloca? Seria mais fácil falar assim?

Fabinho = Eu não boto Vaqueiro, eu não boto Doutor, tem muitas que eu não boto (risos).

Flávia = O que é colocar figuras? O que você sente? Porque muda a voz, o corpo...

Fabinho = Veja bem, acho que a gente tem um grande professor que é mestre Biu (Alexandre), dos figureiros que eu já vi ninguém chegou perto, e tá difícil nascer pra chegar nos pés de seu Biu. Veja, é uma coisa que, a grande historia que eu tenho é brincar, você vai pra brincar, você não vai pra brincar só pro povo de fora, você vai brincar pro povo da brincadeira, essa é a questão. Só que você tem que ser bom, pra que você brinque pra ali, mas que todo mundo entre naquele jogo que acontece. Estou reproduzindo é muitas coisas que seu Biu falou, eu fiquei com isso na cabeça. Aquilo muito explicadinho não é uma figura, por isso que eu falo, figura de Cavalo Marinho teoricamente é muito fácil, qualquer ator grava na memória vários textos de 5 ou 6 paginas, vai pegar o Doutor e o Valentão, que são as coisas mais longas, vai decorar muito fácil, mas o fazer, como é, como não é, isso aí que é complicado. Eu acho que uma das coisas é você brincar na brincadeira, brincar com seu povo.

Flávia = Pra você, o que difere de uma figura da outra? Você quando coloca a figura muda a voz, não é? Por exemplo, Ambrósio...

Fabinho = Vai muito do que eu escutei, do que eu ouvi. Eu puxo mais pro lado de mestre Biu, que ele tem uma safadeza, porque o Ambrósio ele bota pra cima do Capitão mesmo, ele tinha uma safadeza que eu sempre achei bonito, ele e Rodinha brincava muito, tirava muita presepada. Não sei definir, mas eu me inspirei muito no Ambrósio que ele bota, que é um presepeiro, brincalhão, que vai pra lá, vem pra cá. E essa coisa de mudar a voz, eu não sei explicar não, é coisa que acontece. Já me perguntaram várias vezes, mas não sei.

Flávia = O que difere uma figura da outra?

Fabinho = O jeito. O jeito de falar, de andar. Porque você não pode fazer nunca um Valentão como você faz um Soldado, de forma alguma. Um Valentão já é mais velho, o Soldado já tá num vigor. Mesmo o Valentão sendo arrojado, ele não pode ser aquele diferente.

Flávia = Quais as características de Seu Ambrósio? É Seu Ambrósio ou Mestre Ambrósio?

Fabinho = Não, é Seu Ambrósio. (passou um tempo pensando). É porque eu não gosto de rotular não, sabe?

Flávia = Qual a dica que você me dá pra eu colocar figuras?

Fabinho = Rapaz, eu não sou a favor de mulher colocar figuras não. Eu sou totalmente contra mulher botar figuras. Porque se você for fazer isso em cena,

isso aí, tudo bem, tranquilo, é coisa de cena que você vai trabalhar, tudo bem. Mas pra botar figura, eu acho que a brincadeira do Cavalo Marinho perde, porque todas as loas de c.m. é loa de homem pra mulher, não tem nunca de mulher pra homem, tem o duplo sentido de um homem sempre querer ferrar o outro. Eu respeito muito seu Martelo, mas quando tá brincando eu pego a espada e (enfia entre as pernas), que eu nunca vou fazer isso (fora da brincadeira), mas eu botando uma figura eu faço, porque é dá figura, eu vi isso aí. E eu acho que uma mulher botar uma figura dessa, qualquer figura, perde o sentido, igual ontem a menina lá (fala da oficina na UNESP de Cavalo Marinho, onde Monique, uma aluna, coloca Bastião com seu Martelo de Mateus. Ela fez uma brincadeira de duplo sentido), eu não me acostumo com isso não. Eu não vou dizer o que você vai ter, porque eu não concordo com nenhuma mulher botando figuras. Mesmo as de loa, porque é outra coisa, “não, mas o Veio Friento não tem nada”, mas tudo é uma conquista de um homem pra uma mulher, ou uma mulher vai conquistar outra mulher? Aí já leva outra coisa. A gente é criado num mundo machista, pra mim o Cavalo Marinho não é machista, é masculino. Foi criado assim, um homem com outro o povo dá risada, uma mulher com outra (faz cara de estranheza). E, além disso, a brincadeira é tudo de homem porque, agora é tranquilo, mas antigamente gente morria, era briga, era bêbado, você tinha que está empunho lá, porque senão chegava um cara e acabava com o Cavalo Marinho. E com mulher? Ninguém vai tá nem aí, vai chegar e acaba e pronto. Por isso, que eu acho que pra conservar a brincadeira mesmo...

Flávia = Você não mudou nada do Colóquio pra cá. Lembro que você teve esta discussão com Nicinha...

Fabinho = Não, não mudei não. Eu falo sempre com Nicinha que todo mundo fala isso quando eu digo. A gente tranquilo, a gente conversa, ela tem a mente dela que acha que pode fazer, e eu continuo achando que não pode, e cada vez mais que eu vejo, eu digo que não pode.

Flávia = Qual a graça do figureiro no Cavalo Marinho? Onde está a graça? O que faz o Cavalo Marinho ser engraçado?

Fabinho = É a brincadeira. Se você vai pra brincar é diferente. Se você vai fazer uma apresentação, se você vai como se você quer aparecer “eu vou hoje porque vai fulaninho”, não vai acontecer nada, você tem que ir pra brincar e com seu povo, são 22 você brinca pros 22, que isso vai passar. Tem figureiro que chega hoje em dia e faz a loa do Soldado “Sou um Soldado da Gurita, Soldado veio dispensado, boto um apito na boca, e chamo pelo delegado, se Capitão me de licença, dois nêgo” (fala bem devagar e bem explicado). Um negócio na rua que todo mundo fala rápido. Não é isso, não tem. Se você for pra Casa da Cultura vai ser bom, porque dizem que o povo que mora no interior fala rápido, vai ser bom pra aquele povo, porque eu não concordo isso não, pra mim tem que ser do mesmo jeito. (fala a loa do Soldado bem rápido, quase não entendível). É isso. Você não tem que pensar no povo, tem que segurar o povo, mas não desse jeito falando explicadinho, porque não é assim. Acho graça está aí...

Flávia = Na ligeireza...

Fabinho = No duplo sentido, que é diferente de safadeza, de pornografia. A Veia do Bambu levanta a saia, mas não senta no colo de ninguém. A Veia do Bambu se treme, ela não quebra a mão. É uma Véia não é um viado. Não é uma mulher que seduz ninguém é uma veia. Quem quer se agarrar com uma



veia? Veia não quebra nem a mão desse jeito, veia é veia. Ela quer pegar tudo. São essas coisas. Aparentemente é muito bonita. Pra mim, o que segura essa graça é o duplo sentido e essa brincadeira do povo com o povo.

Flávia = E a relação com o público? O Cavalinho e a relação com o público.

Fabinho = A questão do público, como assim?

Flávia = Vocês falam que brincam entre vocês, não é? A intenção é de brincar pra aquelas 22 pessoas, pra se divertir...

Fabinho = Mas como são pra aquelas ali, não significa que é só fechado, não, não é isso. É que todo mundo tem que tá ligado naquele momento ali. Vou generalizar logo, porque não fica muito solto. Mas sempre teve intervenção com o público e para o público, tem um momento de tudo. Tem hora que você chega, pega alguém, uma figura traz. Você faz uma piada aqui e aponta para fulaninho ali. O cabra só vai rir se ele estiver ligado aqui.

Flávia = O que faz um bom figureiro? O que é um bom brincador?

Fabinho = Rapaz, não tem resposta não. A pessoa é ou não é. Não sei. Essa resposta (pergunta) foi que Helder me fez no Colóquio. Foi mais ou menos isso “como é que a gente sabe que a pessoa sabe Cavalinho?”. Eu disse “eu não sei não, eu sei dizer quando a pessoa não sabe. Quem não sabe eu sei, mas dizer quem sabe eu não sei”. Gugu, Gugu é um dos melhores galantes que eu já vi, tapeia pra botar figura assim que não fala, mas não toca, tá entendendo? Mas isso não significa que uma pessoa que brinca de galante tem que (saber) não, conheço gente que começou novo e que vai morrer velho brincando de galante ainda, tem isso. Não se sabe não. Pessoas que começam a brincar, quando é novinho é bonitinho, mas quando vai crescendo você ver que não (continua e nem aprende). Isso vai muito da identificação da pessoa com a brincadeira.

Flávia = Certo, agora na questão do teatro. O que você acha da relação do Cavalinho com o teatro, com a dança...

Fabinho = Veja, tem dois lados da moeda. Tem o lado bom e tem o lado ruim. O lado bom é que com esse enxame de povo, a divulgação não só do Cavalinho, mas também do Maracatu (Rural), as brincadeiras todo mundo está conhecendo, porque 10 anos atrás ninguém sabia que tinha Cavalinho em Condado, em Aliança, em Itaquitanga, ninguém sabia. Isso aí é o lado bom. Aí tem seu Inácio que tá fazendo o espetáculo A Barca, eu que estou no Grial, tem Aguinaldo, tem seu Biu, tem um monte de gente da brincadeira envolvido em alguma coisa, tanto em teatro como em dança. Tem Grimário que tá no grupo de teatro, o filho dele também. O outro lado, é que existe muito equívoco, são pessoas que vão fazer uma aula, duas aulas, três aulas, vão pra brincadeira e se torna amigo de um brincador e vai embora. O que Aguinaldo falou que a pessoa vai fazer um grupo, eu não concordo. Aí essa pessoa chega e dar aula de Cavalinho, de Maracatu, eu não concordo, porque a pessoa nem aprendeu. Ela dar aula do que ela assimilou e criar uma aula não dizendo que é c.m., totalmente tranquilo, mas essa pessoa dar uma aula dizendo “não, aqui é aula de Cavalinho, que eu aprendi”, não aprendeu, porque até a gente que brinca não aprendeu. A gente que brinca, todos os brincadores de velho a novo, “você sabe?” “não”. Mas isso não é farsa não, é verdade mesmo. Porque tem coisa que seu Biu sabe, seu Inácio não sabe, seu Martelo sabe, esse aqui não sabe. Ninguém nunca sabe tudo. Ele sabe desse jeito, esse sabe desse jeito, e cada um é assim, ninguém sabe. Aí vai pra dança, um

dança de um jeito, outro dança de outro jeito. Aí uma pessoa faz uma aula, pode passar 5 anos, 6 anos, aí dar aula de Cavalinho e Maracatu, isso eu sou totalmente contra. Isso pra mim é uma farsa, esse é o problema. Como a brincadeira tem força, é muito mais fácil você ganhar alguma coisa (patrocínio, edital, dinheiro) sabendo dar uma aula, você que tem uma formação acadêmica e sabe dançar Cavalinho, é muito mais fácil pra você conseguir dar uma aula. Mas é muito mais complicado pra Aguinaldo, ou pra eu, pra seu Inácio e dar uma aula. Por quê? Se aquela pessoa aprendeu comigo, com Aguinaldo, seu Inácio, com seu Biu, já viu o misto de todo mundo e ainda por cima é um acadêmico, vai dar aula de Cavalinho, eu não tô dizendo que é má fé das universidades não, mas é mais fácil comprar porque vai tá uma pessoa acadêmica ali dando aula pros acadêmicos. Isso é complicado. E muita gente que vem se aproveita de uma coisa e outra, isso com a dança, fora as outras coisas que vem de projeto e coloca o nome do cara, vai fazer isso, e no final das contas você não ganha nada. Ganham com o nome da sua brincadeira, ganham com seu nome e você não ganha nada. De uma porcentagem de 100 mil, você ganha 1.500. Aparentemente é bom, mas não. Numa porcentagem de 100 mil a brincadeira ganha 4 (mil). E aí? Pra mim, a divulgação é muito boa, essa oportunidade que aparece pra quem brinca tá sendo bom, mas as vezes isso não tá compensando esse outro lado não.

Flávia = Percebo que já duas vezes que você se refere ao termo popular, dizendo: “eu não gosto dessa palavra popular”. Então, o que é cultura popular pra você?

Fabinho = O que é cultura popular? É uma coisa do povo, o que vem do povo. Pare e pense: que povo? Quantos Cavalinhos existem? Quantos existiam? É do povo. Condado, terra do Cavalinho. Que povo de Condado que brinca Cavalinho? Você conta no dedo as pessoas que brincam, as pessoas que sabem, os mestres você conta no dedo. Não dá nem uma mão hoje, você sabe quem são. Aí é popular, por que é popular? Porque eu venho, posso filmar, posso levar, faço o que eu quiser, vou na casa de seu Inácio filmo 2 horas, 3 horas, ele fala, fala, fala, faço um espetáculo pra mim, faço alguma coisa, aí não é popular, aí tem dono. Você vai no teatro, você paga, pra vim assistir, pra ver tudo, aí isso aqui não é popular, mas ali eu fui. Por quê? Por que são duas moedas diferentes? Isso é que eu não concordo. Outra coisa, se é popular não é todo mundo daquela cidade que faz, existe uma meia dúzia de pessoas que faz, como que aquilo é popular, e só tem naquele lugar. Uma coisa popular pra mim é calça jeans, onde você for, qualquer lugar do Brasil tem calça jeans, de rico a pobre, aí isso é uma coisa popular. Popular só por que é do pobre? Aí é popular.

Flávia = Popular pra você seria o que está no Brasil todo...

Fabinho = Popular pra mim é uma coisa em comum em todo o mundo. Luiz Gonzaga é popular, porque todo mundo conhece Luiz Gonzaga, todo mundo, de novo a velho, já ouviu falar. Mas essas brincadeiras não são, nem Cavalinho, nem Maracatu, nem Caboclinho. Não sei nomear isso, mas pra mim é uma coisa que tem dono, não é uma coisa banal que é popular, é uma coisa que tem dono igual a uma peça de teatro.

Flávia = Como você chama? Seria manifestação...

Fabinho = Eu não sei, sei que é uma coisa que tem dono. A minha questão com a coisa popular é, o que eu entendo de popular é uma coisa assim banal, que todo mundo tá lá brincando e o cara pode chegar assim, levar e não tem

dono. Eu entendo esse popular como uma coisa sem dono. Mas, pra mim é ao contrário, é uma coisa que tem dono. O povo leva a ser popular porque é uma coisa muito rica, toda a brincadeira é muito rica, muito forte, aí se apropriam.

Flávia = O seu avô, mestre Biu Alexandre, chama de popular, não é? Ou o popular é uma questão sua?

Fabinho = Veja bem, a questão de cultura popular, de brincante, de incorporar, questão de canavieiro, isso é de agora a pouco. Eu só vim escutar cultura popular depois que entrei no Grial, brincante depois que entrei no Grial. E se o povo lá falava eu nem (percebia). Eu lembro forte na minha cabeça quando eu cheguei no Grial falou cultura popular, brincante, eu nem sabia o que era brincante. Eu perguntei a Paula “Paula o que é brincante?”, ela disse “né vocês”, “como?”, “vocês que brincam Cavalo Marinho”, não sabia. Hoje em dia todo mundo fala brincante pra tá nesse, e quem só fala brincante são os acadêmicos, porque quem tiver filmagem de 6 anos, 7 anos atrás, nenhum mestre, nenhum brincador vai falar a palavra brincante, nem cultura popular.

Flávia = Chama o brinquedo de folguedo?

Fabinho = É, brincadeira. A brincadeira é isso, a brincadeira é isso,...

Flávia = Tem algum trabalho inspirado no Cavalo Marinho que você achou equivocados?

Fabinho = Vi, meu Deus do céu, lembrei (lembra de um fato). Assim que Paula me convidou pra ir pro Grial, na primeira semana, aí fui fazer aula, fiquei na casa de um cidadão lá. Aí fui assistir um programa que passava depois do almoço. Aí, o nome Criarte, “vai ter daqui a pouco o grupo Criarte com apresentação de Cavalo Marinho”. Aí eu disse “oia, vou ver, vou assistir”. Sem mentira nenhuma, vou até me levantar pra fazer, era isso aqui (faz com o corpo o movimento como se fosse um robô, uma máquina fazendo trupé com as mãos estivas na frente do corpo). Eu tinha acabado de chegar em Recife, a primeira semana, eu disse “meu Deus do céu isso existe, existe?”, não é assim. Essa pra mim foi o cúmulo do absurdo, de ver de mãozinha, isso essa era uma célula do espetáculo que eles tinham lá de cultura popular. Mas tem muita coisa, não espetáculo, mas dança, você vai fazer Marieta nego bota o braço lá na frente, não existe veio, essas coisas assim...

Flávia = Obrigadíssima Fabinho!

Fabinho = Beleza!

### **ENTREVISTA COM MESTRE INÁCIO LUCINDO EM SÃO BERNARDO DO CAMPO – SÃO PAULO, NA Câmara de Cultura Antonino Assumpção, NO DIA 04 MAIO DE 2011.**

Flávia = Fala um pouco do que é o Cavalo Marinho para o senhor.

Seu Inácio = É assim, o seguinte. Eu entrei no c.m. por paixão, por paixão no c.m., porque eu trabalhava no Engenho Bangüê, era menino e muito criança, eu tinha 9 anos de idade, aí fui olhar o c.m., cheguei no c.m. e fiquei apaixonado pelo c.m. Apaixonado pelo c.m. eu fiquei enveivido (envolvido) no meu coração aquele c.m., aquela coisa e eu no c.m. quando estava no c.m., olhando o c.m., aí disse que eu brincava o c.m., se eu fosse brincar eu brincava o c.m.. Aí nesse entre mão Mateus viu que eu disse que brincava o c.m. Aí

quando terminou o c.m., todo supapo, toda a história, entendo o trupé, tudo, aí Mateus falou para o mestre João Pedro, disse “Inácio da Silva tá ali dizendo que se fosse brincar o c.m. brinca, tá apaixonado por c.m.”, ele disse “Inácio é enxerido”, eu tenho esse nome de enxerido, “como Inácio é enxerido?” “Inácio é enxerido, num disse que brinca o c.m.? chama Inácio cá”. Aí eu vou, chego e digo “opa senhor” “opa, tudo bem?”, eu disse “tudo bom”, “diga enxerido?”, disse “tá certo, sou enxerido mesmo” “mas enxerido diga, tudo bom?” “tudo bom meu fio (filho)” “você disse que brincava c.m.?” “eu disse que brincava o c.m. e brinco” “o que você acha do c.m.?” “me apaixonei por c.m., no meu peito, gravou no meu coração, eu achei que é uma satisfação, muito linda e especial e se eu entrar no c.m., eu entro pra sambá”, ele disse “tá certo, então sábado você vem brincar c.m. de dama, quer brincar?”, eu disse “quero”. Aí eu vim mimbora pra casa no caminho imaginando, pedi a nossa senhora da guia, nossa senhora do amparo, a nossa senhora do desterro, a santo Antônio viajante e a nossa senhora da guia que Deus fosse louvado todo na minha companhia, que eu fosse pedir o vestido a dona Mocinha, senhora do Engenho Paraná, ela comprasse o vestido e fizesse uma roupa pra eu brincar. Aí quando eu falei com ela, na segunda feira eu falei com ela “dona Mocinha eu quero ter uma conversa com a senhora”, ela disse “diga meu fio”. Quando ela disse assim ‘diga meu fio’, eu disse pronto, fio abençoado, com o poder de Jesus Cristo, eu sei que é uma coisa boa, e no meio não vai ter feitiço. Aí eu fui, entrei e disse “dona Mocinha eu queria um vestido, que eu queria brincar o c.m., que era a minha vontade brincar o c.m.”, ela disse “eu vou comprar o seu vestido”, “a senhora vai comprar o meu vestido, que eu vou pra mata cortar um cipó-canela e fazer o arco”, ela disse “vá”. Aí ela foi pra Aliança, na Aliança comprou o pano e comprou um sapato conga, naquele tempo, fez o vestido e eu fui pra Chã Grande comprei um chapéu de palha, comprei os papé (papel) de seda e levei para o engenho, junto com ela eu fiz o arco e fiz o chapéu, botei dois espelhos do lado do chapéu quebrado, no meio tem uma rosa, fiz um vestido bonito, me preparei pra brincar. Quando foi no sábado eu saí no c.m.. Quando chegou o primeiro brincante do c.m., o segundo foi eu, que era dama. Aí seu João Pedro disse “já chegou enxerido?”, disse “já cheguei e vou brincar”. Aí cheguei no c.m., aí entrei assim todo bacana olhando a história, daqui a pouco deu início ao c.m. e fui sambar. Aí sambemos no Engenho São Bento na casa de João Pedro junto de Antônio Guiá (Aguiar), foi um c.m. da boca da noite até a barra quebrar. Bem cedo, por volta de 5h da manhã, saiu o Vaqueiro, saiu o Boi e saiu o Doutor da Medicina receitando o Boi, saiu Pacaia, odenencia do Doutor e quando acabar saiu uma roda grande, na roda grande eu já cantei bonito, foi quando eu cantei pra... eu vou embora curió, mamãe do céu me ajudai, que parei de arriba ninguém vai, oh Mané do lolo eu queria mais, eu queria, eu queria, eu queria mais”, aí foi onde eu fiz um verso “eu corpo cana, eu amarro cana, dou três nó, tá amarradinho, foi você que me ensinou, a namorar que eu não sabia”. Aí fiz isso tudo num coco de roda no c.m., aí o c.m. terminou aí seu João disse “o c.m. sábo (sábado) é na Rosária”. Aí no sábado fui brincar na Rosária, eu fiz duas noite de brincadeira na Rosária. Aí quando c.m. terminou disse “c.m. é na Foima, do lado de Paragaçu”, aí eu fui brincar na Foima do lado de Paragaçu, quando terminou ele disse “o c.m. sábado é em Tupaoca na casa de Florenço”, viemos pra Tupaoca, na casa de Florenço, Senhora do Ó, município de Aliança, na frente da igreja católica, na porta de um bar de seu Florenço. Chegemos lá, fomos

formar o c.m. seu João Pedro assentou, assentou aqui, sentou lá, ficou tudo sentado, ele todo de palestra, todo perequeté, e eu também no c.m. todo contente, uma menina do outro lado, olhando pra eu e eu olhando pra ela, fui brincar de dama, fui vestir vestido, mas tava olhando a menina. Aí ele (João Pedro) levantou-se “aí, ui, aí que dor”, chamou João Piriú “vem vá”, aí João Piriú foi que era o galante veio, disse “você vai ministrar o c.m.”, ele disse “não vou mestrar, porque não sei”, disse “mas rapaz, tantos anos”, aí ele virou rapidinho, não ligou pra ele porque disse que não ia fazer, eu tenho uma história quando a pessoa diz que não vai fazer porque não é na primeira proposta que dá as costas. Aí ele disse “vem cá Zé Mariano”, aí Zé Mariano olhou e foi, disse “mestra o c.m.”, Zé Mariano disse “não mestre não, porque pra mim não tem jeito”. Ele virou e disse “vem cá Severino Dantas, como é?”, ele disse “não dá pra mim não senhor, só dá pra (apontando com o dedo para seu Inácio)”, “pro enxerido, é?”. Aí ele olhou assim disse “enxerido, faz favor, vem cá”, eu fui e disse “o que é que há seu João?”, ele disse “c.m. dá pra brincar?”, eu disse “dá sim senhor”, “o que é que você vai fazer com o c.m. primeiramente?”, eu disse “seu João, primeiramente no c.m. o que eu vou fazer é pedir o banco, bota no terreiro, chamar o rabequista, chamar o pandeirista, chamar o menino do reco-reco e dou inicio ao c.m., segunda parte Mateus, Bastião e Catirina, e Soldado da Gurita, dou inicio ao c.m., eu disse “tá bom?”, ele disse “tá bom. E depois?”, disse “depois o aico, e depois do aico seu Barbaça, o senhor é que bota o Barbaça”, “você vai colocar o Barbaça?”, “vou sim”, “você sabe?”, “já está gravado. Depois do Barbaça, eu vou ser o Cavaleiro, vou me vestir no cavalo e vou brincar que eu sou cavaleiro. Quando eu for Cavaleiro eu brinco no cavalo, quando sair do cavalo, me arretirar, seu João, pra frente um pouco, deixo os outros botar figura que Inácio Fulo que vai botar, e quando Inácio Fulo butá duas figuras, eu volto no Veio Friento assumindo o seu lugar, ele disse “é?”, eu disse “é!”, aí quando eu butá o Véio Friento, assumindo o seu lugar, aí todo mundo fica brincando e a brincadeira dá geral. Ele disse “e agora?”, eu disse “quando for 4h da madrugada, pra 4:30 eu vou botar o Vaqueiro e vou atender o Boi, eu vou atender a roda grande e a despedida”. Nisso, uma mulher me chamou “venha cá seu Inácio”, fui, cheguei perto dela disse “diga moça o que é que deseja”, disse “sabe onde é Condado?”, “sei”, “quero c.m. pra Condado sábado. Tem contrato pra algum canto?”, eu disse “tem não”, “quero c.m. pra Condado sábado, quanto é?”, “o c.m. pra Condado é 15 mirreís”, “está ajustado, na rua do Capim, sabe onde é?”, eu disse “sei. A senhora é dona Anestina?”, ela disse “como você sabe?”, eu disse “depende, né? A senhora é dona Ernestina, irmã do seu João Leiro, barraqueiro de Cana Brava de Aliança e mora junto de Martelo”, ela disse “rapaz, já vai aí, você sabe mesmo”, eu disse “eu sei”, “então, sábado você chega lá por 15 mirreís?”, “chego”. Aceitei o c.m., ficou tudo guiado, aí eu voltei o dono da casa me chamou, me deu 10 mirreís, eu peguei e entreguei a João Pedro, ele olhou e perguntou “c.m. sábado é aonde?”, “c.m. sábado é em dona Ernestina, na rua do Capim, irmã de seu João Leiro, quando der 6:30h pra 7:00h tem que ta em Condado”, ele disse “quanto é o c.m. de Condado?”, “é 15 mirreís”, ele disse “oh Inácio, como é que o c.m. é 15 mirreís?”, “oh seu João eu vou pra frente, não vou pra trás”.

Aí, quando chegou final do ano, o c.m. acabou, aí encostei o c.m., aí eu fiquei ativo com o c.m., ele disse “Inácio, quando for no dia de Santana aí começa o c.m. São Bento de Santana, dê inicio ao c.m. pra colocar pra frente”, eu disse

“ta certo seu João”, eu morava perto dele, e não quis dá mal gosto a ele, nem quis dá demonstração a ele, a gente tem que fazer meio pra cá, aí eu peguei e me mudei pra Gamileira, procurei um pessoal, enxertei uma turma de gente, marquei um lugar, quando ele juntou pra brincar em São Bento, eu já tava no município de Itambé, aí formei o meu no município de Itambé, no engenho Gamileira, aí formei o c.m., brinquei o primeiro sábado, brinquei o segundo e o terceiro, quando foi no quarto sábado eu dei um ensaio geral no c.m., eu já tinha Cavallo, já tinha Boi, já tinha figura, já tinha Burra, todo galante com sua roupa, tudo prontinho, os trajes do Caboclo de Aruba, pra eu sambar o Caboclo de Aruba, pisar no vidro, deitar no vidro, Deus me deu a providencia, força e ciência. Aí eu entrei no c.m. e meti a sola, brinquei o ano todinho em Gamileira, aí quando foi no outro ano levei o c.m. para o Engenho Joconde, naquele tempo a gente se mudava de um engenho pro outro, aí fui pra Joconde e foi meu c.m. na Encruzinhada, município de Ferreiro. Aí eu passei 6 anos no c.m. de Joconde, de Joconde eu mudei pra Ferreiro, aí construí o c.m. em Ferreiro, aí fiquei e sustentei o c.m. Naquele tempo do c.m. que comecei a brincar, o nome do c.m. era Boi Chatim, era o Boi Chatim de Inácio Lucindo da Silva. Aí foi dando tempo, quando o povo foi mudando o c.m., foi modificando a história, aí eu disse “o c.m. agora não é mais Boi Chatim, c.m. agora é Estrela do Oriente”, aí eu fui na delegacia, porque a gente andava com licença, quando eu assinei, aí eu disse eu disse “agora é c.m. Estrela do Oriente”, eu andava com a licença, botava ela no bolso, onde chegava brincando, a policia chegava fazendo coletaço, chegava “quem é o mestre?”, “mestre Inácio”, aí chegava “tem licença?”, “tem senhor” “então, pode brincar”.

Flávia – A licença era dada aonde?

Seu Inácio – era dada na delegacia. “Tem licença, pode brincar”, aí era escrito na delegacia, era pagado no direito, botava no bolso, aí quando o cabra chamava podia brincar. Se o senhor de engenho falasse “vamos bota um c.m. aqui”, se o morador “mas eu não quero”, “eu tenho licença, posso brincar, o morador chamou, não tenho culpa, eu vim brincar porque fui chamado e contratado, e se o senhor mandar parar, eu paro, mas tenho licença da delegacia, o senhor paga o contrato e eu volto”, aí ele dizia “não, então pode brincar”. Aí ficou c.m., eu fiquei levando, desde 9 anos de idade que eu brinco, hoje eu tenho 74 anos de idade, é minha beleza é a cultura, é minha satisfação, é meu coração especial, a cultura é uma luz, todo mundo pode cuidar, a cultura é providência, da força celestia, agora a cultura é um proveito, que é da gente se aproveitar, agora o município de Pernambuco, que a roda toda girar, a gente dá valor a cultura, dependendo do lugar, o povo todo conhece, a cultura o que é que dar, mas os homem não quer dá dereito, deixa a gente se rebolar, mas a gente faz a força, se une pra sambar, eles bota o nome nos estado, bota o nome em todo canto, grava na prefeitura que tem uma cultura que o c.m. é uma coisa, tem um cantador de viola, tem brincador de ciranda, tem brincador de coco, mas ele não querem valorizar, mas não dá cobertura que o cabra merece. Mas assim devagarzinho eu vou levando o c.m., eu tenho em casa a roupa pra vestir e 35 pessoas de roupa, eu fui brincar em Condado no dia... e assim eu vivo brincando, todo mundo gosta de mim, todo mundo se agrada, e eu vou dizer que os brincantes é luz, paz e prazer, quem ama o brinquedo, ama boa satisfação, ama uma gravadora, gravada no coração, porque a cultura é imagem da vida, e é a vida da ação, quando eu vejo um pandeiro pegado na minha mão, um Mateus na minha frente, um

bucado de galante, e o c.m. hoje está com paz, o c.m. hoje está com luz, o c.m. está hoje com vitória, o c.m. hoje tinha sonora, hoje é que tem sonora, se o c.m. tinha perfume, hoje é que tem perfume, quintura e calor, porque c.m. quando eu brinquei, galante era homem, dama era homem, Catirina era homem, hoje o c.m. eu boto na frente do meu c.m. uma menina pra brincar de galante, pra puxar arco, eu boto um galante de frente de mulé... Hoje o c.m. tem imagem da vida, c.m. tem um colosso especiá, por quê? Onde tem mulé tem tudo, onde não tem mulé não tem nada, uma festa sem mulé, é uma festa acabada, é uma providencia sem fim, e a festa com mulé é a festa de eudoim, quanto mais chega mais tem, quanto mais tem vontade, e o coração não esquece, padece no natura, que a vida da cultura, o povo pode aproveitar, e eu me chamo mestre Inácio, sou morador de Camutanga, entrando no grupo do Mundu Rodá, tem um grupo no Recife de Maria Paula, grupo de teatro de rua, sou conjugado com o grupo, cumpadre Biu Alexandre de Condado brinca comigo, eu tenho um menino muito bom que anda mais eu, é Aguinaldo, e assim nos faz o c.m. Juliana é uma pessoa da minha vida, da minha alma, do meu coração, da minha satisfação, uma mulher guerreira, de sempre popular, Alicio é pretendente da cultura e festival, que eu tou no mundo pra quem quiser até me procurar.

Flávia – eu queria saber, o que precisa pra ser um bom brincador, porque o senhor fala que desde pequeno que vem brincando... Então, o que precisa pra ser um bom brincador?

Seu Inácio – pra ser um bom brincador de verdade, você tem que entender, se o Mateus não souber você ensinar pra ele como é o gesto, ensinar como é o Bastião, ensinar a uma pessoa como é que faz o papel da Catirina, se você não for o Cavaleiro, ensinar tudinho o jeito que dança, como é que canta, você vai instruir a mandar, aquela pessoa já tá fazendo, você já passou ordem pra ele, já entrou lá dentro da tolda, você já conversou, já se comunicou, disse como é que ele respondia, disse como é que ele falava, disse como é que ele atropelava o pé, saber como é que recebe o Cobrador do Cavalo, já é noutra base, já é noutra sonora, já tem outro som, aí o c.m. tem dança, o c.m. tem trupé, o c.m. tem galope e o c.m. tem rojão, o c.m. tem samba e o c.m. tem baião, o c.m. tem toada e solta o som. É entender o galante, saber o tombo, que tem um tombo do Zabelim, um tombo do maé, é outro tombo, o c.m. tem trupé, o c.m. tem tudo, tem os arcos, você entender como é que brinca nos arcos, você entender como é que chama o galante, você entender como é que, tem um figureiro que vem, como é que o figureiro chega no pé assim de você, aí você como é que responde com ele, se ele soltar assim uma historia, porque c.m. tem lorota, o c.m. tem piada ,tudo o c.m. tem, você saber daquela lorota que ele disse, pra você responder com ele, você saber daquela piada que ele disse pra você responder com ele, você tem que conjugar aquilo lorota, piada. Aí o Cavalo Marinho tem gracejo, você entender isso, você é uma pessoa do Cavalo Marinho, você entender a vida da cultura é bom demais, você entender o que é que manda tocar, o que é que tá tocando aqui, já tá chamando você, você gravou aqui (na cabeça), já tá chamando o Pisa Pilão você saber, aquela toada ali é do feijão queimou você saber, a toada do Baibaça, você saber o verso que o rabequista tá tocando (...), você saber responder aquela proposta que ele perguntou, você conversar com ele... você saber como é que se aproxima no pé do banco, saber como é que dança, você saber como é que volta, o cabra quebrar o vidro você ficar olhando, como é que pisa naquele

vidro, saber como é que dança, saber que você fica maneiro naquele vidro, saber como você apóia naquele vidro, saber como você se arremexe ali em riba, e o povo fica tudo olhando, saber como é que chama uma pessoa, a pessoa vem você manda pisar, saber daquilo tudo, gravar aquilo tudo, ter uma guia, se chama com uma guia, guia tá me guiando, eu tô com a madrinha, madrinha tá me guiando, e o povo tá naquela achando que você tá certo, achando que você tá bom, achando que você tá engraçada, achando que naquela figura você tá bonita, achando que você tá uma flor, achando que você tá uma maravilha. Aí vai, aí o c.m. vai correndo, vai seguindo.... saber o que Mãe Dindinha faz, Mãe Dindinha é uma veia bonita que chega dançando (canta)

Dim dim dim dim Dan dou

Dim dirindim dim dim dou

Bela menina sapato de prata

Ai quem dança mazuca é que diverte mulata

Belas menina sapato de fita

Quem dança mazuca diverte policia

Isso é um coco de roda, que é da Mãe Dindinha, mas os meninos agora não entende o que é Mãe Dindinha, aí tão botando a Veia do Bambu cruzeiro maia do sul. Eu sei que tem a Veia do Bambu, mas acultura seguida do tempo antigo é a Mãe Dindinha, é o Patuchulim, agora é a Veia do Bambu e o Veio Mané Joaquim, aí fez uma tramela assim e levou. Aí tem o Doutor do Piano, não tem c.m. que você chegue que tem o Doutor do Piano, cumpadre Biu Alexandre brincou muito mais eu, hoje vai fazer e não sabe. O Doutor do Piano (canta)

É do lírio do meu bem ou tamariano (bis)

Tá me dando soldado paraibano

Este belo neném / Tá me dando o que fazer

Esse belo piano não é pra você

Oh piano bom / oh piano bom

Uma roda de gente dançando e o galante ao redor e o Doutor ali. Na frente “Capitão bom dia, Capitão boa tarde, Capitão boa noite, esse piano é seu ou é meu. Capitão m venda esse piano.” “Pra que você quer esse piano?” “Esse piano é pra minha fia”, “você tem fia?”, “tenho duas fias. Uma fia é Irriqueta a outra fia é Irriquetinha. Irriqueta tem piano e Irriquetinha não tem piano. Pra eu ir pro outro lado da minha casa tem um riacho no meio, Capitão eu passo o riacho, do outro lado atravesso, tem um roçado, tô trabalhando no roçado, vi uma briga profunda, eu descí pelo munda, ladeira escorregando, assubi do outro lado, quase me arrebetado, quando eu cheguei na minha casa, eu vi o piano tocando, mas Irriqueta tava com uma briga, tocando no piano de Irriquetinha. Oh Capitão, o senhor acha que dá jeito?”. Dá uma umbigada no Capitão. O Capitão disse “você não veio comprar o piano”, eu disse “eu tô ensinando como é que as meninas tava fazendo. Agora eu vim aqui falar com o senhor pra comprar esse piano pra levar pra minha fia, porque cada uma no piano Capitão, é uma na sala outra no corredor, cada cá tocando o seu piano, uma toca pra li, outra toca pra cá, Capitão olha outra umbigada que eu cheguei pra lhe dá”. Aí lá vai, faz uma empeleitada, faz outro negocio vende o piano, aí ele bota o piano pra rodar, aí ele para o piano ali no meio, deixa os agaloados tudo aí, aí o Capitão afasta e vai simhora. Ele diz “oh piano bom, oh piano bom”, e o piano parado. Pergunta “cadê o Capitão daqui”, os galantes diz “sei



não, Capitao saiu”, “cadê o Capitão desse cupim?” “Capitão tá não”, “cadê Capitão Marim”, “tá não”, “Cadê Capitão da cidade”, aí eu chego, “boa noite Doutor, o que é que há?”, “o piano não tá tocando”, “oxe, você não comprou o piano. Você comprou o piano, não me pagou o piano, não me deu dinheiro na mão, quer levar o piano de posição, como é que pode? Agora quando você pagar o piano ele toca”, “Capitão quanto é o piano?” “é 12, rededoze, 24 com 14, quente 12, tira 12, quanto fica 12, Capitão o piano tá comprado, tá vendido”. Bota o piano pra rodar, aí eu canto uma coisinha pro piano, ai o piano toca saltando, ai na frente eu paro, me calo e saiu do samba e deixo os meninos. Ai ele chega no menino que faz, ele diz “piano bom”, o piano faz “hummmm”, ai ele deixa, aí ele vai pra você e faz assim (toca), aí você faz “huhu huhu huhu”, aí ele diz “piano parece que tá dando defeito”, ele sai e vai pra frente... ele diz “cadê o Capitão?” “eu to aqui” “Capitão o que é que tá havendo?” “não tá havendo nada” “o piano não tá tocando não” “oxe, porque não tá tocando?” “porque eu cuidei do piano e o piano não toca” “o piano não tá tocando porque você não cuida do piano, mas você comprou o piano, não é mais meu, não tenho nada em buta a mão” “Capitão eu lhe pago” “paga pra que?” “pra botar o piano pra rodar” “então eu boto o piano pra rodar, é assim!”, aí coloca o apito na boca e apita, aí quando eu apito o piano roda, e com todo mundo cantando. Ai eu digo olha a hora do Doutor, aí vem um galante, com um pau deste tamanho com farol de fogo, ascende, ai quando chega por trás dele fala “Doutor como está a historia?” “tenha paciência rapaz que eu vou resolver com o Capitão”, ele diz “Capitão é essa aqui”, quando faz assim com o fogo ele se enverga assim em 4 pés... quando ele sente a quentura ele faz “ai meu Deus”, ele faz carreira e o povo batendo palma e o Mateus gritando, dando \_\_\_\_\_ nele, aí terminou, éé. Isso é propaganda, Cavallo Marinho tem propaganda (fala de vários doutores que tem no Cavallo Marinho, fala de Manda Nega – conta um pouco da história da figura)

Flávia – Pelo o que percebo o senhor é o mais desenvolveu a poesia do verso. Como foi que o senhor desenvolveu a questão dos versos?

Inácio – Eu aprendi assim pelo c.m., aí quando eu saí aqui, se eu chegar no teatro... chegar a hora do poema, uma pessoa me pede um poema, fala “sobre a vida”, se fez assim (gesto com o braço trazendo algo pra si) é poema de coração, aí eu entro com satisfação, fazendo aquele bem querer, daquilo que passou por você (explica de forma totalmente subjetiva), vai, vai, vai, uma pesquisa eu vou fazendo, vou voltando e aquela pesquisa tá comigo, eu vou fazendo aquilo tudinho, quando termina aquilo tudinho eu joga arriba de você, é isso, aí você fez assim, aí bateu na sua jogada, o que você pediu pra eu fazer, eu sei, tá andando com você e aí eu fiz a sua historia e você bateu palma e deu certo, aí eu pergunto “valeu?”, você diz “valeu”, e todo mundo valeu... porque uma caixa de fósforo tem muito palito, né? Todo ele pega fogo, de um em um, mas se riscar um e botar dentro da caixa de fósforos pega fogo em tudinho de uma vez, né? Depois, se pega fogo em tudinho de uma vez, o meu fogo fica dentro pra eu elaborar, o povo pede pra eu trabalhar.

Flávia – O c.m. é brincado no terreiro, mas vocês também brincam no palco. Como é isso?

Inácio – c.m. é de terreiro, é de pé de pau, é de sombra. C.m. é de chão. C.m. foi do engenho Bangüê, quem trabalhou o engenho Bangüê na paia da cana e quando largava dali, saia pra casa com um potinho de mel na cabeça e outro saia com cabaquinho de carne. Aí quando chegava na casa de cumpadre Mané

Joaquim, aí o povo entrava no sábado, vamos comer carne, vamos beber mel e vamos sambar o coco de roda. Nessa historia ai disseram assim “mas dava pra gente sambar o c.m., c.m. é o que? C.m. é uma brincadeira de reis. Como é c.m.?” “c.m. é calça branca, c.m. é camisa branca, c.m. é arco, c.m. tem boi, c.m. tem cavalo.” “Por que c.m. tem boi e cavalo?” “c.m. tem Mateus e Bastião” “e o Capitão?” “o Capitão tem uma coroa” “por quê?” “porque o rei é coroadado e a rainha” “quem é a rainha?” “a rainha é a dama”. Aí saiu o c.m. da paia da cana, do engenho Bangüê. Eu era trabalhador de engenho, eu era cativo, mas meu pareia também era cativo. Eu trabalhei num bucado de coisa de engenho: de sambuiador de cana, de cortador de cana, de alimpador de mato, em carro de boi, trabalhei no arado, trabalhei avoando cana manual, trabalhei no engenho botando cana na moenda, trabalhei de cadereiro, de mestre de açúcar... quando dava o sábado, vamos brincar o c.m. do santo reis do oriente, ai inventemos o c.m. e fomos brincar...

Mas por que eu brinco o c.m.? porque eu tive liberdade. Por que tem dois Mateus no c.m.? porque Mateus era cativo e o Bastiao era cativo, as mulher era cativa, aí botou Mateus e Bastiao e Catirina era mulher dos dois, casada com um, amigada com outro, porque os homem ia ficar sem mulheres... aí nisso vai, c.m. brinca, eu tenho prazer porque brinquei o c.m., eu tenho alegria porque brinquei o c.m., eu sou o sabor de c.m., se eu chegar em casa hoje e a minha vizinha disser “você foi, podia voltar, galo onde canta janta, e você foi se for outro dia que você for, eu não lhe espero mais”, eu não entro dentro de casa, porque eu quero ela, quero o c.m., quero o amor. Ela toma conta de mim, toma conta da minha casa, c.m. é um sabor e a vida de quem me conhece é amor, por isso eu não deixo, tenho essa grande liberdade, e o boi também tem essa liberdade. Por que o boi tem liberdade? Mata o boi, o boi era cativo, o boi era no carro, o boi era na cana, o boi era no cultivador, o boi era na cocheira, se eu brinco o c.m. que eu fui solto fui liberto, saiu D. Pedro I ficou D. Pedro II, a gente tem a liberdade e pode sambar no mundo. Aí se hoje eu tenho liberdade o boi tem, pra matar o boi e comer a carne do boi é festa. Mas não pode fazer um boi de empanada bonita, aquele boi é ramalhete que foi morto, e brincar aquele boi naquela festa, porque se ele comeu ele, encheu a barriga, gozar daquela carne de boa satisfação e porque não faz um boi de coração, faz um boi de armação e eu to vivo, tenho coração, vou fazer aquela imagem pra dá satisfação, sou o mais veio da cultura, se eu tive liberdade o boi também tem, o cavalo também tem. O cavalo carregava o patrão na cela, carregava a cangaia, carregava dois sacos de farinha quando não era dois sacos de batata, dois caçar de mandioca, o cavalo carregava no espinhaço dele, levava pisa, o cavalo levava furada de espora, pronto, e se eu to com liberdade, o cavalo também tá, o cavalo ficou liberto, aí o cavalo vem pro c.m. dançar. Porque eu tenho liberdade, o boi tem, ah, é porque fala assim “c.m. vem do tempo dos nego”, nego não é gente? nego é amor, nego é satisfação, se o branco tem sangue, o negro também tem, e eu quero saber quem é vivo nesse mundo e não tem uma historia sua com defeito? Todo mundo tem um defeito, todo mundo causa uma falta. Agora por quê? Um faz mais outro faz menos, se um quer A outro quer B, se um bebe aguardente o outro toma vinho, todo mundo tem uma historia. Se o boi tem liberdade eu tenho, você tem. Hoje a liberdade é essa, mulher, oi, mulher é advogada, mulher é escritora, mulher é promotora, mulher é policial, mulher é uma presidente, e o mundo do Brasil todo da gente

e a gente tem que rodar nesse meio, e no mundo se não tem mulher não tem alegria.

Flávia – Como é fazer uma muganga de figura? Como diferencia uma figura da outra? Como é essa muganga? Como diferencia essa brincadeira?

Inácio – É no corpo. Se você vem em pé, somente assim, é o perna de pau. Se você vem assim (imita a figura) você é a Margarida. Se você vem só com o braço assim é seu Mané do Cachimbo. Mas se você vem todo envergado assim, você é um Valentão. Se você vem com o corpo caído, uma toalha no ombro uma espada na mão, uma mascara, você é um Veio Friento. A toalha porque você sente frio pra se rolar, a toalha já tá dizendo. Se você vai com uma mascara na cara e vai arrodiando por ali com um cacete, vai até o pé do banco, você é o mestre Domingo, a brincadeira brinca no sábado para o domingo, como era antigamente (conta um pouco sobre a história desta figura)... O povo faz as coisas todinha minha fia, mas pra explicar não sabe. Eu fico lá oi, “mestre Inácio, tá bom?” eu digo “Tá”, porque eu não dou falta deles ali, mas na hora de explicar é pra explicar, porque se você quer explicação, você pede explicação pra você conhecer e saber, aonde você tiver ajuntar um pessoal, quer fazer uma tal de mesa-redonda. A mesa-redonda é especulação de conversa, de cultura, pra dizer o que é certo na cultura, o que precisa, o que se sabe, como se brinca, como se vai. Aí você pega uma imagem dessa (fala da minha gravação) bate num canto, noutro, “mas rapaz, quem fez essa imagem?” “seu fulano” “como é que vê ele? Ele mora a onde?” “em tal canto” “você tem contato com ele?” “tenho” “como é que fala com ele?” “agora” (faz gesto de dar o numero de celular e ligar”, “onde você está?” “to em tal canto” “mas me diga uma coisa, eu tou aqui em tal canto, dá pra eu procurar você e você vir pra tal canto?” “venho” “você vem mesmo?” “venho”, aí marca o contrato, marca a historia, como é a viagem, tudinho, eu vou buscar. Aí leva pra comprovar quem fez, comprovando quem fez, vamos comprovar, você vai passar aqui 8 dias, vamos dançar, vamos trabalhar. aí eu tenho garantia, eu tenho apoio, meu nome fica no mundo, se eu não disser a você o que é, eu tou lhe enganando. Essa mascara aqui é de um velho, aí eu venho com outra aí quando chega você diz “como é a historia?” “to botando outro veio” “mas outro veio não tem nome não?” aí vira assim a mascara (faz gesto com o seu chapéu), aí você diz “já é outro veio” “é outro veio, mas não tem o nome do outro veio”, porque eu chego na sua casa, tem você e tem mais 4 pessoas, cada um não tem um nome? Isso aqui é uma mascara (mostra uma chave de carro que está nas mãos), eu pego isso aqui aí estou conversando com você, é seu Inácio. Eu tenho uma mascara aqui na cara (cobre o rosto com o chapéu) e to conversando com você, eu sou um Veio porque é a mascara eu sou um veio. E eu converso a mesma historia do Veio sem a mascara, quer dizer que a minha mascara já tenho na cara, e eu boto a mascara na cara pra mostrar que sou um Veio, contar essas historia assim o povo não sabe. Tem um brincador que brinca por influência, brinca por detetivo. Aí tem aquele negocio de c.m., seu Mané do Baile... O c.m. tem dança primeiramente, o c.m. tem o mestre com uma burrica(bonita – não entendi o que ele falou) loira, por que? É bonito eu chegar no terreiro de c.m. ter uma penca de agaloados, eu entrando no terreiro de c.m. tudo aqui é gente esperando eu chegar, aí eu chego com os agaloados, eu chego mudo e calado com aquele povo todinho somente entrando lá “Capitão mandou chamar”, todos eles só diz capitão mandou chamar. Aí depois Capitão vem e entra. Capitão tem que entrar no terreiro, com o apito na mão

(pega o apito do bolso e apita), quando apitei, parou o banco ai eu entro assim... ai aqui eu digo assim: “quem me dera um oscedente com uma desconolação, que dor no meu coração, três passou de repente, que antes eu não fosse vivente, que não estava consolo eu não tinha, quando ia a saudade vinha, trai-me nova dos passados, tanta gente de agrado, aceite lembrança minha, a estrela matutina, é mesmo que a estrela Dalva, sois do meu peito uma chave, sois delicada pucina, tesouro e pratas das mina, mas fina de que o véu, o mar na terra e no céu, viva a estrela matutina, meu coração inobrece, de gozar vossos carinhos, meu anjo delicadinho, tenha dó de quem padece, que eu trouxe em tentação, de casar com uma donzela, eu sabia que amava ela, de todo o meu coração, peguei um amor de tensão, de querer casar com força, botei dinheiro na bolsa, fiz uma carta e teoria, copiei mandei a moça, santos vivente poderoso, que no mundo pudavei-me, de querer em querer, de amar quem não me quis, mas carinho de que eu fiz, nunca mereci favor, uma prenda me agarrou, coisa que mais me maltrata, no peito de uma ingrata, eu ter empregado o meu amor”, aí aqui (apita). Quando eu apito eu digo “venha meu contra-mestre em cena”... (conta um pouco como se desenrolar – dança com cada galante e depois o galante faz uma loa)... Ai todo esse tem uma loa, todo esse tem uma historia, aí quando passa tudinho, lá trás tem a dama que eu vou dançar, dança comigo, quando acaba de dançar, eu apitei, ai ela diz assim “vista meu cabeção de prata, serei cetim de fulor, e penacho de varias cores, tenho unha veia e graças, simpatia de massa, sou política e sou formosa, sou menina de bom jeito, tenho duas bolas no peito e carrego uma cinta frouxa”, é porque é mulé, aí ela foi embora. Eu apito e vem a pastorinha, ela faz volta no meu pé e dança comigo, quando ela acaba de dançar ela diz assim “papai quero me casar, já perdi a esperança, e o meu pai não me casar, o meu coração não discança”, é uma menina, tá pedindo a casar, quer dizer que a historia já tem chamego, e dentro da historia já tem chamego... (continua desenvolvendo a historia e contando ‘que estrela é aquela que alumeia lá no mar....’)

É historia da pessoa um para o outro, o coração disse e abrisse, o coração não se abre, porque o corpo não se abre, mas o coração lateja, ele contem, e o trabalho do coração é os olhos, os olhos é o trabalho do coração, todo mundo sabe disso. Se o cabra for cego ele não vê, o coração dele bate latim sinim, porque ele não tem sinal, né fia, sinim é nada, não tem sinal ele não vê, ele mete a mão... Coração é um martelo, e ele tem satisfação, ele batendo com os olhos a pessoa presta atenção.

Flávia – Muito obrigada, seu Inácio.

Inácio – De nada fia!

**ANEXO II**

**RELATO DE CAMPO**

**CURSO DE DANÇA DO CAVALO MARINHO NA CIDADE**

**TABAJARA – CASA DA RABECA – OLINDA-PERNAMBUCO**

**(DEZEMBRO DE 2010)**

Já virou tradição a Casa da Rabeca oferecer um curso de dança de Cavalo Marinho após o encontro do dia 25 de dezembro. Esse ano de 2010, o curso aconteceu no dia 27, 28 e 29 de dezembro, ministrado por Pedro Salustiano, Imaculada Salustiano e Mariana Salustiano, num grande espaço, com chão batido de cimento, o teto coberto e com as laterais abertas. O som mecânico era que dava o tempo certo de realizar os passos. No último dia, tivemos o privilégio de ter um *banco* (onde ficavam os músicos): uma rabeca, dois bajes, um mineiro, um pandeiro. A música ao vivo teve outra energia, outra força, o ambiente ficou mais preenchido, mais completo de pulsação, era algo que não se podia ver, mas podia sentir, empolgando os participantes e também os professores.

Estavam presentes aproximadamente 50 pessoas, de 16 aos 50 anos de idade: dançarinos, professores de dança, de teatro, música, pesquisadores, estudantes, curiosos, etc. Os participantes usavam, no geral, roupas leves (própria para trabalhar o corpo) e um tênis (para proteger os pés, porque o chão não era muito apropriado).

Os três dias de curso seguia uma rotina. Primeiro fazíamos um aquecimento/alongamento corporal, conduzido por um dos três orientadores (sempre achava o aquecimento muito rápido pelo esforço físico que a dança exigia). Os professores se posicionavam na frente e os alunos atrás, seguindo os seus passos e seus “comandos”. Após o aquecimento, os *trupés* eram ensinados sem música, de forma lenta para que o corpo absorvesse a forma de dançar e, logo em seguida, com música, executando num ritmo rápido, no seu tempo correto. Tínhamos pequenos intervalos para recuperar o fôlego, beber água e/ou chupar manga, que foi oferecida a todos como lanche (recolhida no

próprio sítio). E sempre finalizávamos com um bate papo sobre o *brinquedo* e a dança.

Os orientadores nos ensinaram seis *trupés* básicos do Cavalo Marinho, passos que são dançados no intervalo de um episódio e outro da brincadeira. E também, o aquecimento do *brinquedo*, o *merguio*. Para não esquecer os seis *trupés* básicos, nomeei-os: lateral quase caindo; chuto e arrasto; subindo poeira direita e/ou esquerda; cruza e abre (quase caboclinho); flutuando e subindo poeira; chute com o joelho.

Neste curso, percebi no corpo dos professores, algumas posturas corporais, ou seja, alguns princípios corporais para executar a dança: o tronco estava ligeiramente inclinado pra frente, dando equilíbrio ao corpo; os joelhos sempre dobrados, criando nas pernas e pés uma mola corporal, que era sempre necessária; os braços estavam relaxados. Entendi, participando desta oficina, que o centro de força do corpo tem que estar ativado para aguentar dançar um tempo maior e, também, a respiração é importante para não ficar tonto. Fazíamos todos os passos no mesmo lugar e deslocando para frente e trás.

Eles nos ensinaram “bater o *merguião*”. Primeiramente foi ensinado o passo básico e o tempo correto. Logo em seguida, foi solicitado para fazermos quatro círculos. Após a formação dos círculos, deram as coordenadas que se seguiram. Dançávamos primeiro sem música, depois no ritmo do samba. Posteriormente, fizemos um único e grande círculo. Dançamos todos, indo pra frente e pra trás. Imaculada e Pedro começaram a ditar as regras do *merguio* e dizer como seria possível acontecer com muita gente:

“o que é privilégio para isso é o olhar, ou seja, o olhar é quem vai. Fica proibido buscar quem está nas laterais; com uma exceção: se pegar o da lateral tem que ir no meio, dar as costas e olhar para o que vai chamar do lado. Ou seja, vou de frente, ficou de costas [frente pra ela] olhando pra ela e volto de costas novamente [com o corpo de frente para a roda]. Isso para não perder o olhar”.

Entendi que na “roda do *merguião*”, o mais interessante é surpreender o outro com a sua destreza, formas diferenciadas de abordar, suas habilidades e saber transportar para o tempo ternário a entrada e saída da roda. A energia que é desprendida pelos participantes também é muito importante, porque é o olhar saltado e o corpo ativo, preparado para o inesperado, que surpreende. Pedro sempre falava: “é uma brincadeira de agilidade, se alguém entrou na

*roda e o outro ficou em dúvida, entram os dois, se for dois vai dar certo. Se pensar ferrou, é a mesma coisa da capoeira, tem que jogar, o que pensa é o olhar.”*

Esses dias de oficina foram de muito aprendizado, não só dos *trupés*, mas também dos instrumentos musicais, do contexto e da própria brincadeira. Conviver naquele ambiente e com pessoas tão diversas, me trouxe reflexões sobre a minha pesquisa: como vou começar esse treinamento? Serão apenas os *trupés* básicos que me darão suporte? O que vai ser ou não viável para o treinamento? Qual será a sua limitação? O que precisa para ser um bom brincador de Cavalo Marinho? Que estado é esse do brincador no momento da brincadeira? Que estado é este que pretendo para a atriz brincante? São tantas perguntas que ainda tenho para pesquisar, responder e refletir, que o tempo de apenas dois anos será muito pouco.

Gravei alguns bate papos que tivemos no final de cada encontro. E também algumas informações dadas durante a aula sobre os *trupés*, o *merguio* e a brincadeira. Imaculada fala sobre o *merguio*:

“Esses passos segura a onda de qualquer Cavalo Marinho. É a base. Se a gente observar tudo tem a passagem pelo mergulhão, por isso a gente costuma dizer que é o aquecimento do brincante. É onde ele [o brincador] está sem a roupa da brincadeira, é quando ele vai mostrar o que sabe, é a hora de desafiar um ao outro. É um desafio gostoso, sem briga e sem violência, é um desafio de brincante. Porque eu sei um pouquinho que diferente do de Mariana, que é diferente do de Pedro, então a gente põe na roda e faz uma grande sopa... É uma dança muito rápido. Se cochilar o cachimbo cai. Se você olhar e o outro não olha, já passou a sua vez,... e vai desandar, porque são quatro tempos. Se perder o tempo, tem que voltar através da batida da rabeça ou mineiro.”

“Como a brincadeira é um desafio, se chamo alguém e dou um mela bigode, depois pernada, depois faço outros passos, o desafiado também tem que fazer isso para peitar. Quem parte é o mais mole.”

“Geralmente os mestres mais antigos não fazem as pernadas nem rasteiras, eles pegam o parceiro fazendo um arco com os dois braços e pega pelo ombro do outro. As pernadas e rasteiras foi criação do Mestre Salu com Onório que queria esquentar a brincadeira, e aí começou a criar em cima do tempo. Porque os mestres deles não tinham mais idade, então os mais novos.”

Ela fala sobre a origem do Cavalo Marinho:

“Cavalo Marinho é de origem portuguesa, que se desenvolveu na Zona da Mata de Pernambuco. E ele vem pra contar a vida e a trajetória do cotidiano do povo do campo. Conta-se a história que Mateus e Bastião são os grandes palhaços da festa, na realidade do dia a dia, eles são os dois piões da fazenda. O cavalo marinho se desenvolveu nas senzalas dos engenhos, onde era

contado pelos próprios trabalhadores rurais. Eles trabalhavam no sábado até meio dia e iam preparar todas as suas coisas, pois os senhores de engenhos não sabiam que tinham essa festa. Eles esperavam os fazendeiros dormir e baixinho onde eram as senzalas, eles brincavam. Os senhores de engenhos não aceitavam.”

Imaculada faz a relação da brincadeira com o cotidiano das pessoas que o fazem:

“No decorrer da história, depois de Mateus e Bastião, tem que ter alguém pra tomar conta dessa festa, pensa-se o soldado, colocam o nome Soldado da Gurita. Toda grande cidade tem um soldado e um delegado. Chama-se o Soldado pra saber se Mateus e Bastião têm autoridade pra dançar, o dono da casa permitiu? *“Seu Soldado da Gurita, tava dormindo acordou, se alevante, pegue a água, que o delegado mandou”*, ele vem pra prender Mateus e Bastião. Depois que sai o Soldado, Mateus e Bastião pedem licença, chega o Empata Samba. É um doido da cidade que não gosta de zuada e vem pra empatar o samba. Ele empata. O capitão manda chamar Mané do Baile, que é o homem de muito dinheiro, que gosta de festa, muita cachaça, ele vem pra saltar. O Mané do Baile solta tudo, porque o Empata Samba tinha prendido o mineiro, rabeca, baje e pandeiro. Ele chega e diz *“capitão paga quanto pra eu soltar”*. Depois vem a grande história, o grande auto do Cavalo Marinho, que é o Baile do Divino Santo Reis, é a hora que o Capitão Marinho vem trazer a sua família pra apresentar pra quem está assistindo. Depois que passa a hora de São Gonçalo, a dança dos arcos, todas as seqüências, aí sim, volta pro cotidiano, vai chamar todos personagens: o Verdureiro, Vila Nova, Ambrosio, etc. Aí vai contar realmente a história de cada personagem”.

Um dos participantes perguntou: “Quem era Capitão Marinho, quando os dois palhaços eram da corte?”. Ela responde:

“Conta-se que ele era padre, marinho e casamenteiro das moças. O seu único meio de transporte era cavalo. Ele era um marinho que vinha montado no seu cavalo. E por que o nome da história não é Bumba Meu Boi? Primeiro Bumba Meu Boi é do Maranhão, em Pernambuco é Cavalo Marinho. O Bumba Meu Boi do Maranhão a gente vê muita dança e o Cavalo Marinho conta a história. E a grande questão, por que termina com um Boi? O Boi era da fazenda quando Mateus e Bastião roubou... e vem pra história; por isso, no decorrer do Cavalo Marinho existe a morte do Boi. E para ressuscitar o Boi chamasse o Doutor, pra dizer do que o Boi morreu; chama-se o Machante, que é o cara que corta. Por isso, há na brincadeira, *“a cabeça vai pra fulano, o quarto vai pra fulano e o rabo vai pra quem? Mateus e bastião que roubou”*. Depois que chama o Doutor e o Machante, e dividiu tudo, ressuscita o Boi para terminar a grande roda, e é quando termina o Cavalo Marinho numa grande brincadeira com todos, até que estão assistindo também entra. Mas o fundamental do Cavalo Marinho não é o Boi. Cavalo Marinho é um espetáculo que tem oito horas de duração, 76 personagens divididos em 68 cenas.”