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

ÉRICO JOSÉ SOUZA DE OLIVEIRA

A RODA DO MUNDO GIRA:

UM OLHAR ETNOCENOLÓGICO SOBRE A BRINCADEIRA DO CAVALO MARINHO ESTRELA DE OURO (CONDADO – PERNAMBUCO)

v. 1

Salvador
2006

ÉRICO JOSÉ SOUZA DE OLIVEIRA

A RODA DO MUNDO GIRA:
UM OLHAR ETNOCENOLÓGICO SOBRE A BRINCADEIRA DO CAVALO MARINHO ESTRELA DE OURO (CONDADO – PERNAMBUCO)

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

Orientador: Prof. Dr. Armindo Jorge Carvalho Bião

Salvador
2006

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

O482 Oliveira, Érico José Souza de.
A Roda do mundo gira: um olhar etnocenologico sobre a brincadeira do cavalo marinho estrela de ouro (condado - Pernambuco) / Érico José Souza de Oliveira. - 2006.
554 f. : il.

Orientador : Prof° Dr° Armindo Jorge de Carvalho Bião.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro/Escola de Dança.

1. Teatro. 2. Pernambuco. 3. Brincadeira. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro /Escola de Dança. II. Título.

CDD - 792

Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

ÉRICO JOSÉ SOUZA DE OLIVEIRA

"A roda do mundo gira: Um olhar etnocenológico sobre a Brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado, Pernambuco)"

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Pela Seguinte Banca Examinadora:

Prof. Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião (Orientador /PPGAC/UFBA)

Profª Drª Leda Martins(UFMG)

Prof. Dr. Carlos Sandroni (UFPE)

Profª Drª Sônia Lúcia Rangel (PPGAC/UFBA)

Profª Drª Lúcia Fernandes Lobato(PPGAC/UFBA)

Salvador, 09 de junho de 2006

Às três mulheres de minha vida:

Joice Aglae Brondani

Adriana Bezerra de Oliveira

Marileyde Belo de Souza (in memorian)

Aos brincadores de Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco

À

Joaquim Cardozo (in memorian)

AGRADECIMENTOS

São muitos e imensos os agradecimentos que, certamente, não caberão aqui. Mas tentaremos nominar alguns, e, a todos os que contribuíram direta ou indiretamente com esta pesquisa.

Começamos agradecendo a Joice Aglae Brondani, pela luz e pelo amor ofertado, a Romildo Moreira, Adriana Bezerra de Oliveira, Fernando Antônio Souza de Oliveira, José Manoel, Edjalma Freitas, Ricardo Laranjeira, Helena Tenderine, Betânia Gonçalves, Kyara Muniz de Sá, Marcus Rodrigues, Ana Diniz, Ronaldo Brito, Maria Alice Amorim, Roberto Benjamin, Jorge Clésio, Paula de Renor, Carlos Lira, Carlos Carvalho, Marcondes Lima, Carla Denise, João Denys, Leda Oliveira, Cristiane Maya, Paulo Neto, Enemerson Muniz de Araújo, Luís Felipe Botelho, Christophe Bocachard, Laurent Fuchs, François Maret, François Starita, Pascale Asaph, Xavier Beaume, Diana Ramos, Andréa Rabelo, Maria Souza.

Aos professores Armindo Bião, Eliene Benício, Sônia Rangel, Ewald Hackler, Cleise Mendes, Antônia Pereira, Altimar Pimentel, Carlos Sandroni, Leda Martins, Inês Marocco, por todos os ensinamentos.

A todos os brincadores de Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, em especial ao grupo do mestre Biu Alexandre.

À CAPES, pela bolsa do Estágio Sanduíche.

Ao Programa de Pós-Graduação das Escolas de Teatro e de Dança da Universidade Federal da Bahia.

RESUMO

Esta tese trata da análise cenológica da brincadeira do Cavalo Marinho (manifestação espetacular de caráter tradicional, localizada na Zona da Mata Norte de Pernambuco), tendo como disciplina condutora a etnocenologia e suas noções de teatralidade e espetacularidade.

Aproveita-se para discutir conteúdos, que fazem parte da investigação no campo das ciências humanas, como folclore, cultura popular, noções de festa e jogo, encaminhamentos metodológicos como pesquisa de campo, etnografia, além de disciplinas como a etnometodologia, os estudos da performance, entre outras. Uma reflexão sobre o caminhar da etnocenologia desde seu nascedouro há exatos 16 anos também compõe este estudo, numa perspectiva crítico-analítica.

Porém, o foco principal é a investigação da brincadeira, através do acompanhamento, prática e observação do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, da cidade do Condado, no tocante aos seus componentes estéticos, atuação dos participantes, formas e procedimentos encontrados no brincar local e suas relações com a estrutura sócio-econômica e histórica da região.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour thème l'analyse scénographique du spectacle comique du Cavalo Marinho sous l'angle de l' « ethnoscénologie » et de ses notions de théâtralité et de spectacularité . Cette manifestation traditionnelle se rencontre dans la Zona da Mata de l'état du Pernambouc au Brésil.

Cette étude aborde des thèmes, qui font partie de la recherche de terrain en science humaine comme le folklore, la culture populaire, les notions de fête et de jeux, les cheminements méthodologiques, l'ethnographie, l'ethnométhodologie, les études sur la performance, entres autres. Une réflexion critico-analytique sur l'évolution de l'ethnoscénologie depuis sa naissance, il y a 16 ans, en fait aussi partie.

Par conséquent, le cœur de cette thèse est la connaissance, l'accompagnement, la pratique et l'observation du spectacle comique du Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de la ville de Condado, en ce qui concerne ses composants esthétiques, l'actuation des participants, les formes et manières rencontrées dans l'humour local ainsi que ses relations avec la structure sociale, économique et historique de la région.

ABSTRACT

This thesis is abaut the scenologic analysis of the Cavalo Marinho's play (a tradititional kind of spectacular expression in the Zona da Mata in the North of Pernambuco state), having as leading subject the ethnocenology and its notions of theatrality and spectacularity.

Chance is taken to discuss topics that are part of the investigation on some human science fields like, folklore, popular culture, notions of party and game, methodological motion setting like field research, ethnografy, besides subjects as the ethnomethodology, performance studies and others. A reflexion about ethnocenology and its ways since its birth exactly 16 yers ago is also composing this study, into na analytical and critical perspective.

However, the main focus is the investigation of the play, through analyses, practice and observation of Cavalo Marinho Estrela de Ouro, from Condado city, concerning its aesthetical components, characters' performance, ways and procedures found at the local play and its relations with the social, economical and historical structures of the region.

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO I

Foto 1 – A chama que ilumina a festa.....p. 19

Foto 2 – A festa do Boi.....p. 21

Foto 3 – Morte do Véio Joaquim.....p. 39

Foto 4 – A Véia do Bambu.....p. 60

Foto 5 – Mateus e Catirina na roda do Cavalo Marinho.....p. 71

CAPÍTULO II

Foto 1 – Mestre Ambrósio na roda.....p. 96

Foto 2 – A necessidade do encontro.....p.98

Foto 3 – A brincadeira com o Boi.....p. 105

Foto 4 – O mundo cabe numa roda.....p. 131

Ilustração 5 – Mapa de Pernambuco – Região da Zona da Mata Norte (indicada com tarja circular): Condado se localiza a oeste de Goiana.....p. 163

Foto 6 – Casas na avenida principal do Condado.....p. 164

Foto 7 – Igreja de São Sebastião.....p. 168

Foto 8 – Praça e Prefeitura (ao fundo).....p. 171

Foto 9 – Mestre Biu Alexandre entre seus parentes e amigos.....p. 191

CAPÍTULO III

Foto 1 – Grupo de Galantes na dança de São Gonçalo.....p. 203

Foto 2 – Mateus: olhos atentos e corpo desperto.....p. 205

Foto 3 – A brincadeira: diversão e coisa séria.....p. 220

CAPÍTULO IV

Foto 1 – Grupo de Galantes na dança dos arcos.....p. 248

Foto 2 – Ação na roda: a comédia da vida.....p. 250

Foto 3 – A toda: local de onde surgem as figuras.....p. 256

Foto 4 – O brincador revelado.....p. 262

Desenhos de Andréa Rabelo:

Banco.....p. 263

Capitão, Mestre Ambrósio e Mateus.....p. 264

Bastião, Catirina (ou Catita), Soldado da Gurita e Empata Samba.....p. 265
Mané do Baile, Galantes e Bodes (ou Capitães do Campo).....p. 266
Valentão, Cavaleiro e Cobrador (ou Pataqueiro).....p. 267
Babau, Caboclo d'Arubá, Ema e Véia do Bambu.....p. 268
Véio Joaquim, Morte, Padre, Diabo e Pisa Pilão.....p. 269
Mana Negra (ou Nêgo Véio, ou Vigia), Barre Cidade (ou Vila Nova, ou Barre Rua), Mané do Motor, Margarida e Mané Pequenino.....p. 270
Sardanha, Matuto da Goma, Mestre Domingo, Mané Taião e Mane Chorão.....p. 271
Bicheiro, Mané da Burra (ou Mané da Batata) e A Onça.....p. 272
Vaqueiro e O Boi.....p. 273
Foto 5 – A roda: espaço para brincar reinventando o mundo.....p. 283
Foto 6 – Luzes e sombras da brincadeira.....p. 296
Foto 7 – Os músicos do Banco.....p. 303
Foto 8 – A bage o pandeiro e a rabeca.....p. 316
Foto 9 – O Banco com um mineiro, duas bages, um pandeiro e uma rabeca.....p. 317
Foto 10 – Mateus.....p. 322
Foto 11 – O Valentão com seu terno.....p. 326
Foto 12 – O matulão de Mateus e Bastião.....p. 327
Foto 13 – A composição corporal de Mateus.....p. 334
Foto 14 – Grupo de Galantes: primeira etapa de aprendizado.....p. 352

CAPÍTULO V

Foto 1 – A estrela de Belém.....p. 359
Foto 2 – O Banco inicia a festa.....p. 363
Foto 3 – O aquecimento dos brincadores e do público.....p. 364
Foto 4 – Mestre Ambrósio entra na roda.....p. 372
Foto 5 – Mateus com sua bexiga.....p. 381
Foto 6 – Chegada de Mateus na roda.....p. 382
Foto 7 – Encontro de Mateus e Bastião.....p. 385
Foto 8 – Bastião.....p. 386
Foto 9 – Catirina entra na roda.....p. 389
Foto 10 – O Soldado da Gurita.....p. 393
Foto 11 – O Soldado da Gurita pega os dois negros.....p. 400
Foto 12 – Entra o Empata Samba.....p. 403

Foto 13 – Mané do Baile vem liberar a festa.....p. 404
Foto 14 – Grupo de Galantes com o Mestre.....p. 411
Foto 15 – Os Bodes.....p. 418
Foto 16 – Dança dos Galantes com os arcos abertos.....p. 426
Foto 17 – Entra o Valentão.....p. 436
Foto 18 – O Cavaleiro.....p. 449
Foto 19 – A formação dos Galantes com o Cavaleiro.....p. 451
Foto 20 – O Babau avança.....p. 461
Foto 21 – O Caboclo d'Arubá.....p.463
Foto 22 – A Ema chega à roda.....p. 471
Foto 23 – A Véia do Bambu e o Véio Joaquim.....p. 473
Foto 24 – O Véio Joaquim com sua perna doente.....p. 478
Foto 25 – O coito dos véios.....p. 479
Foto 26 – Entra a Morte com sua foice.....p. 483
Foto 27 – O Véio Joaquim morre.....p. 484
Foto 28 – Chega o Vila Nova.....p. 494
Foto 29 – Mané Taião procura algo na roda.....p. 513
Foto 30 – O Boi escuta sua toada.....p. 522
Foto 31 – Mestre Biu Alexandre puxa as toadas para o Boi.....p. 524
Foto 32 – O Boi corre atrás do povo.....p. 527
Foto 33 – O grupo se junta para o "Viva".....p. 529
Foto 34 – A festa acaba ao amanhecer do dia.....p. 532

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....p. 13

INTRODUÇÃO.....p. 14

CAPÍTULO I – POR UMA ANCESTRALIDADE FESTIVA.....p. 19
I.I – Da sombra de Dioniso surge a luz: possíveis origens do brincar.....p. 21
I.II – Festa da morte e celebração da vida.....p. 39
I.III – Jogo, ambivalência e simulacro.....p. 60
I.IV – À margem do teatro: um riso espetacular.....p. 71

CAPÍTULO II – MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS DA FESTA.....p. 96
II.I – Múltiplos caminhos, múltiplos olhares.....p. 98
II.II – Bumba-meu-boi ou Cavalo Marinho? Trânsitos e matrizes da brincadeira....p. 105
II.III – Cavalo Marinho: um mergulho no mar de cana.....p. 131

CAPÍTULO III – A ETNOCENOLOGIA: UM OLHAR SOBRE O FAZER ARTÍSTICO DO OUTRO.....p. 203
III.I – Possíveis formas de ver: um percurso pelas veredas acadêmicas.....p. 205
III.II – A festa do outro sob um olhar espetacular.....p. 220

CAPÍTULO IV – CAVALO MARINHO ESTRELA DE OURO: UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA.....p. 248
IV.I – O olhar do espetacular sobre a brincadeira.....p. 250
IV.II – Por trás da festa: desvendando uma estrutura flexível.....p. 256
IV.III – Por trás da máscara: a brincadeira das figuras.....p. 262
IV.IV – A propósito de um espaço e um tempo arbitrários.....p. 283
IV.V – Luz e escuridão: o simbolismo do renascer.....p. 296
IV.VI – Canto, conto, loas e toadas: da emanação das palavras e dos sons.....p. 303
IV.VII – Corpo mascarado: do poder das vestimentas e dos objetos.....p. 322
IV.VIII – Técnicas do corpo festivo: noção de *corpus espetacular*.....p. 334

CAPÍTULO V – DE UMA NOITE DE FESTA: UMA LEMBRANÇA DA BRINCADEIRA DO CAVALO MARINHO ESTRELA DE OURO.....p. 359
V.I – No meio da roda: uma noite de sambada.....p. 363
CONCLUSÃO.....p. 533
BIBLIOGRAFIA.....p. 537

APRESENTAÇÃO

Esta tese tem a intenção primeira de construir um diálogo entre dois universos que, aparentemente, são bastante distintos: a academia e as manifestações populares, com o desejo de compreender a dinâmica e a importância do brincar na vida das pessoas.

Esta compreensão nos chega através de alguns procedimentos metodológicos essenciais, que ajudaram tanto na inserção, no ambiente estudado, na experiência relacional com os indivíduos pesquisados, como na análise dos dados obtidos durante a pesquisa de campo, juntamente com um suporte teórico necessário a uma abordagem crítica sobre o objeto em questão: a brincadeira do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco e o mundo que a cerca.

Para isso, procuramos discutir, através das noções de teatralidade e espetacularidade, caras à etnocenologia, na busca de uma forma de olhar e apreender o outro em seu momento espetacular e de festa, sem esquecer seu contexto sócio-histórico.

O trânsito estabelecido entre a teoria e a prática nos propiciou, de um lado, um mergulho na brincadeira, aprendendo e exercitando cantos, danças, músicas e declamações, no contato direto, principalmente, com o grupo do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, da cidade do Condado, cujo chefe e mestre é o senhor Biu Alexandre, numa imersão corporal e afetiva, que em muito contribuiu para uma reflexão que pretendia provir, sobretudo, da conjuntura mesma dos integrantes da brincadeira.

INTRODUÇÃO

Nossa peregrinação por entre mundos distantes e diferentes nos fez encontrar um lugar onde o fenômeno da espetacularidade eclode e reverbera para além de suas fronteiras, interagindo e transformando a vida das pessoas: a roda do Cavalo Marinho.

É dentro desta roda, onde tudo converge para uma manifestação da experiência humana transfigurada em festa, graça e ludismo, que a brincadeira vira espetáculo e concentra aspectos da cotidianidade, reforçando valores e identidades que em muito contribuem para a compreensão do mundo e da realidade local, mas também denotam diversos elementos de caráter universal em sua composição, refletindo e perpetuando o imaginário da região e sua ancestralidade.

Este trajeto se mostrou complexo e cheio de surpresas, o que nos fez segui-lo não de forma retilínea, mas, ao contrário, por entrecortadas e sinuosas veredas que, de tempos em tempos, nos obrigavam a recuar, a sair da rota para encontrar passagens mais amistosas.

Começamos nosso percurso não muito longe das estradas do Pernambuco "imortal, imortal", pois tínhamos o interesse apaixonado de decifrar a obra de um poeta destas terras, chamado Joaquim Cardozo, que, já há muito tempo, nos instigava a desvelar sua dramaturgia tão singular e inusitada.

Pegamos, portanto, o caminho da dramaturgia, na intenção de discutir seus três textos baseados no Bumba-meu-boi pernambucano (*O coronel de Macambira*, *De uma noite de festa* e *Marechal, boi de carro*), nos quais o autor asseverava ter utilizado, para sua criação poética, a estrutura desta manifestação popular .

Na verdade, essa afirmativa começou a ganhar força entre nossas inúmeras questões, pois, se havia uma estrutura na brincadeira do Bumba-meu-boi, precisaríamos decifrá-la para que, por fim, pudéssemos compreender a apropriação e o redimensionamento artístico operado por Cardozo em sua obra.

Esta inquietude nos guiou, efetivamente, por rotas que nos fizerem chegar ao encontro do Cavalo Marinho, que podemos, de forma concisa, qualificá-lo como uma

manifestação ou prática espetacular que tem características muito similares ao Bumba-meu-boi, sendo uma brincadeira composta de música, canto, dança e ação dramática que acontece em alguns Estados do Brasil, sobretudo em Pernambuco e na Paraíba.

Topar com tal espetáculo foi como chegar a uma encruzilhada, com diversos caminhos possíveis, onde seria necessário escolher a via mais significativa para a continuidade do trajeto, quase se tornando este momento um calvário, pois, teríamos que optar ou por ficarmos circunscritos aos domínios da literatura dramática e às suas bases teóricas, ou enveredar para o campo de apreensão do espetáculo em questão, redimensionando completamente nossa área de atuação e nosso enfoque teórico-metodológico.

Escolhemos a segunda opção e, de forma perseverante, seguimos a trilha da brincadeira, na intenção de obtermos respostas para nossa indagação da obra cardoziana, porém, conscientes de que estávamos passando para um outro domínio do conhecimento, que nos proporcionaria uma outra experiência intelectual e humana.

Para continuar nossa viagem rumo ao outro, buscamos algumas bases teóricas que nos dessem suporte para pensar o conjunto de ações e atividades que integram e direcionam a sociedade humana, com suas muitas nuances, seus sistemas simbólicos e cotidianos, suas formas de comunicar e expressar, de saber e de viver, conhecidas sob o nome de cultura.

Fomos, no primeiro capítulo, ao encontro de noções como a festa, com suas várias acepções e formulações, que ensejam desvendar o homem em seu aspecto mais sensível e criador, através das reflexões de teóricos como Jean Duvinaud, Jacques Heers, Mikhail Bakhtin, István Jacsó, Íris Kantor, Cláudia Lima, entre outros; conceitos sobre cultura e identidade, a partir de pensadores como Michel Maffesoli, Cliford Geertz, Jéferson Bacelar; discussões sobre jogo e sua importância no contexto social, como nos mostra brilhantemente Johan Huizinga, Roger Caillos e Gabiel Weisz.

Caímos nas vielas do riso e da derrisão, juntamente com George Minois e Margot Berthold, chegando à formulação de uma noção que seria o fluxo contínuo – mas não sistemático – que propiciaria a perpetuação e a diversidade das formas festivas no âmbito das culturas. Neste capítulo, através de conexões e trânsitos teóricos, indagamos *Por uma ancestralidade festiva*.

No segundo capítulo, intitulado *Mudanças e permanências da festa*, chegamos ao campo de investigação prática e à convivência com os indivíduos que criam, recriam e preenchem de sabedoria e arte seu cotidiano. Chegamos à Zona da Mata Norte de Pernambuco, mais precisamente à cidade do Condado e todos os encantos e mistérios que ela proporciona.

Para adentrarmos no lugar da brincadeira e na vida das pessoas, nos instruímos com as proposições teóricas de Maria Cecília Minayo, François Laplatine, Roberto Sidnei Macedo, entre outros, e indagamos sobre as similaridades e diferenças entre o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho pernambucanos, através de investigações de Camara Cascudo, Mário de Andrade, Hermilo Borba Filho, Ascenso Ferreira, Maria Acselrad, Helena Tenderine, Marcondes Gomes Lima, José Ribamar Souza dos Reis, etc.

Por fim, apresentamos nossa experiência prática e nossa inserção neste local, através do relato dos momentos, encontros e trocas mais expressivas, fornecendo uma espécie de visão panorâmica de nosso trabalho de campo e das muitas descobertas, angústias, frustrações, tristezas e alegrias que compõem o ato de se relacionar, de estar em conjunto.

No terceiro capítulo, denominado *A Etnocenologia: um olhar sobre o fazer artístico do outro*, evidenciamos a trajetória de algumas disciplinas que se debruçam sobre a investigação do homem em sociedade, amparados por pesquisadores como Rossini Tavares de Lima, Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala, Renato Ortiz, Célia Maria Leal Braga, etc.; além da importância da etnocenologia no âmbito das artes cênicas, discutindo as suas bases teórico-metodológicas, juntamente com intelectuais como Jean-Marie Pradier, Chérif Kaznadar, Christine Greiner, Armindo Bião, Patrice Pavis, entre outros.

No quarto capítulo, construímos uma análise sistemática da brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, a partir de seus elementos cenológicos, através da criação de categorias e da reflexão de sua possível estrutura, respondendo à nossa pergunta inicial. Para isso, lançamos mão de pesquisas como as de Inês Alcaraz Marocco, Joaquim Cardozo, Alício do Amaral Mello Júnior, Juliana Teles Pardo, Roland Pascal, Valéria Álvares Cruz, Gustavo Vilar Gonçalves, entre outros. Tal capítulo foi nomeado como *Cavalo Marinho Estrela de Ouro: uma análise interpretativa.*

No quinto e último capítulo construímos uma versão textual e explicativa da brincadeira do Cavalo Marinho, através de material coletado no período da pesquisa de campo e, principalmente, das observações dos espetáculos. Temos clareza de que o que se lê neste capítulo não é a versão integral das apresentações, mas alguns episódios mais freqüentes na prática do grupo pesquisado, servindo mais como uma aproximação do leitor do conteúdo literário e cenológico da manifestação espetacular, do que como um registro da mesma. Justamente por isso, o intitulamos de *De uma noite de festa:uma lembrança da brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro*.

Um tipo de empreitada como esta, que tenta abordar um evento dinâmico, como é o caso das manifestações espetaculares, com toda a sua complexidade, exige, sem sombra de dúvidas, uma atitude interdisciplinar não só no plano teórico, mas, sobretudo, no plano prático, já que tal fenômeno se enquadra em diversos domínios do conhecimento.

Esta experiência prática de abordagem interdisciplinar, sendo elemento plenamente reconhecido no campo da etnocenologia, nos falta aqui, pela dificuldade de encontrar parceiros de outras áreas disponíveis ou com os mesmos interesses que os nossos.

Percebemos que esta atitude interdisciplinar, em se tratando de pesquisas que abordem manifestações espetaculares complexas como o Cavalo Marinho e tantas outras, precisa ser levada a cabo e, efetivamente, se estabelecer um trânsito produtivo entre diversas áreas do conhecimento para que se possa compreender, mais profundamente, o evento em questão.

No nosso caso específico – a análise do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco – áreas como a etnomusicologia, a dança, a coreologia, a antropologia, entre outras, poderiam ser articuladas na metodologia de investigação de campo, de forma prática, e não só como horizonte teórico, contribuindo, assim, para um resultado mais consistente, através do domínio que cada especialista possui em seu universo de pesquisa.

Por isso mesmo, preferimos definir nosso trabalho da mesma forma que Weisz define o seu: *um sistema em processo de realização e não um objeto terminado, pelo qual a*

conceituação do mesmo deve ser coerente com o processo e não pretender detê-lo com a classificação letal das categorias absolutas.[1]

Pois, aqui, pretendemos muito mais oferecer caminhos e questionamentos para futuros aprofundamentos e aprimoramentos da abordagem em relação ao fazer artístico do outro e à prática do etnocenólogo, que ensejar definir conceitos e estratégias de apreensão dos fenômenos espetaculares.

[1] WEISZ, Gabriel. **El juego viviente**. 2ª ed. Madri: Siglo Veintiuno Editores, 1993, p. 14.

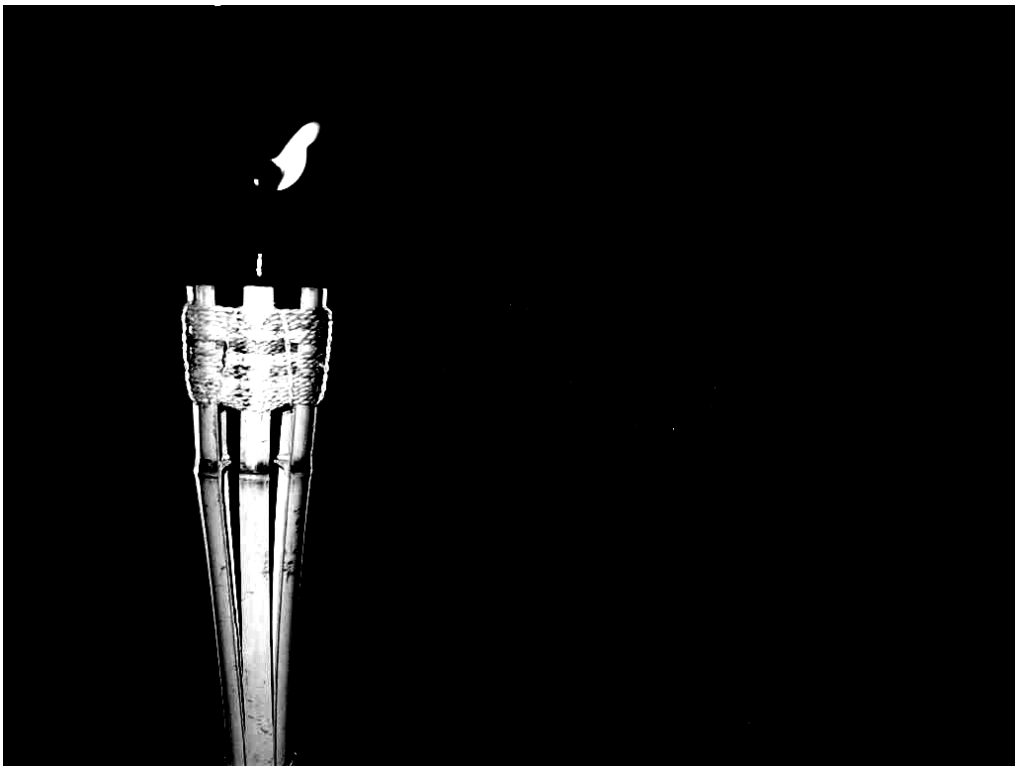


Foto 1 - A chama que ilumina a festa

Capítulo I: POR UMA ANCESTRALIDADE FESTIVA

Hoje é a Noite de Festa!
Hoje é a Missa do Galo!
O boi salvo irá conosco
Dançar na feira. Salvo!
Mateus! Mateus! Vai buscá-lo,
Do curral pode trazê-lo;
Todos nós desejaremos
Passar a mão no seu pêlo;
Dançando vamos levá-lo,
Dançando queremos vê-lo.
(Joaquim Cardozo em *O coronel de Macambira*)

I.I – Da sombra de Dioniso surge a luz: possíveis origens do brincar

Foto 2 - A festa do Boi

Descobrir-se criador, a partir da reconstrução dos acontecimentos cotidianos, da observação atenta dos fenômenos da natureza e do poder imaginativo de transformar vida em metáfora. Explorar formas do expressar valores, ideologias, sonhos e devaneios. Desejar algo a mais que não somente o que é oferecido por um sistema forjado por leis e interesses.

Descobrir, através da potência criadora, a capacidade humana de transfigurar a realidade, de desconstruí-la e reelaborá-la como uma brincadeira na qual tudo é permitido, inclusive a sua própria análise em forma de crítica, de jogo, de festa.

O ser humano, em toda sua existência, não cessa de descobrir, de duvidar, de questionar, de reinventar a sua história. Mas, onde isto começa? Onde terminará (se terminar um dia)?

O homem que cria suas leis, seus ritos, seus mitos, seus deuses, seus valores, seu dinheiro, as culturas e suas regras é o mesmo que cria a transgressão, o desejo de romper com estas instituições. E todas essas criações passam por seu corpo, pelo contato de seu corpo com o mundo que o cerca, com o outro, com o apreensível e com o inexplicável.

É esta roda viva, ao mesmo tempo paradoxal e complementar, que faz do homem um ser complexo e da existência um turbilhão de sentidos. É deste estilhaçar de sentimentos, pensamentos e ações, que as sociedades se distinguem e se formulam, compartilhando, através do corpo, os elementos que a gerem, na busca de uma estabilidade e um viver mais harmônico.

A partir de uma seiva que corre em diversas direções e se espalha nos cursos da história, gerando seres tão distintos, o homem apropria-se de formas, de fatos, de imaginação para se localizar no mundo, sempre reelaborando suas práticas relacionais e tentando se situar como ser individual e coletivo no âmago da cultura em que se representa.

O professor Michel Maffesoli inicia seu livro discutindo questões relativas a um olhar diferenciado do homem e do mundo que o cerca. Ele atesta, de saída, que o novo não se descobre, em se tratando de ciências humanas, e, desenvolve seu pensamento a partir da noção de *orgiasmo* (*l'orgiasme*).

Tal noção refere-se, segundo o autor, a uma forma de viabilizar o equilíbrio da sociedade, sendo o *orgiasmo* uma das estruturas essenciais de toda socialidade, pois ele faz parte de um mecanismo que revitaliza e renova todo o sistema cósmico: *há uma lógica passional que anima sempre e novamente o corpo social. Esta, tal qual uma centralidade subterrânea, se difrata em uma multiplicidade de efeitos que informam a vida cotidiana.*[1]

O que o autor nos fala, em outras palavras, é do sentido e da importância do elemento instintivo e intuitivo na construção da humanidade e dos diversos registros que compõem a complexa estrutura social e individual do homem.

Ele usa a figura de Dioniso para traçar uma análise do comportamento social, pois, tal deus de dois rostos representa a noção de *orgiasmo* como uma estrutura plural, multifacetada, sobre a qual, várias são as possibilidades que cada um, à sua maneira, encontra para equilibrar e harmonizar sua relação com o mundo.

São as várias facetas das sociedades que se apresentam sempre de maneira integrada e que são indissociáveis umas das outras. E este conjunto de elementos, muitas vezes distintos ou mesmo opostos, compõem a existência do mundo. É o que o autor chama de *característica confusional* (*caractéristique confusionnel*), isto é, a interdependência entre o que é individual e social. Estes dois elementos imbricam-se, confundem-se e se auto-penetram.

Neste processo, o papel do *orgiasmo*, que parece à primeira vista anômico, serve, ao mesmo tempo, como ponto de desestruturação e equilíbrio da comunidade.

---

[1] Tradução nossa: *(...) il y a une logique passionnelle qui anime toujours et a nouveau le corps social. Celle-ci, à la manière d'une centralité souterraine, se diffracte en une multiplicité d'effets qui informent la vie cotidienne.* MAFFESOLI, Michel. **L'ombre de Dionysos**. Paris: Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985, p. 13.

Podemos destacar também um argumento que o professor Michel Maffesoli nos oferece como um início de construção da noção que iremos denominar de *ancestralidade festiva*:

> *No que concerne ao método de aproximação, pretende-se mostrar que o que é antigo se dá também a ver nos nossos dias, e o que parece novo tem sólidas raízes arcaicas. Assim, à maneira de um "fondu encadeado", a leitura transversal descrevendo este trajeto antropológico permite esclarecer a situação contemporânea.*[2]

O autor também discute os princípios de individuação, ou seja, o caminho do processo civilizacional ou da domesticação dos hábitos ou modos, que vem se sobrepor à *solidariedade orgânica*, fazendo nascer uma humanidade que absorve uma forma de contato social que a leva a uma *solidão gregária*, ou, como diz o autor, uma *solidariedade mecânica*.

Neste caminhar, a noção de *ser-conjunto*, na qual o individual e o coletivo são vistos como componentes de um mesmo corpo cósmico, esfacela-se. Porém, como uma roda da fortuna, há um desejo integrado ao ser humano que o faz desenvolver mecanismos de sustentação de uma vivência mais grupal, na qual as relações sociais são mais integradas e harmoniosas e onde a consciência de que o eu é uma construção que se determina em relação ao outro revitaliza a noção de sociedade.

É a partir da dicotomia entre o *dever-ser* e o *querer-viver* que Maffesoli desenvolve sua noção de teatralidade:

> *Concorda-se cada vez mais em reconhecer que a existência social é, antes de tudo, teatral, e neste quadro, cada cena, tão mínima e tão "séria" ela seja, é no final das contas importante. Que seja a cena política (cf. Balandier), as cenas da vida cotidiana ou estas dos espetáculos propriamente ditos, é conveniente sustentar bem seu papel. Da teatralidade, nada é importante, porque tudo é importante. E o que de uma maneira "não consciente" preside o ordenamento desta ordem*

[2] Tradução nossa: *En ce qui concerne la méthode d'approche, on entend montrer que ce qui est ancien se donne aussi à voir de nous jours, et ce qui paraît nouveau a de solides racines archaïques. Ainsi à la manière d'un 'fondu enchaîné' la* lecture transversale *décrivant ce trajet anthropologique permet d'éclairer la situation contemporaine.* Id. ibid, p. 14.

cênica, é o sentimento de participar, queira-se ou não, a uma representação geral.[3]

A força do desejo de liberdade e de prazer é que imprimem na vida este caráter espetacular ou teatral, no qual tudo é ao mesmo tempo realidade e jogo, assim como, no teatro mesmo, tudo é jogo e realidade. E, sendo assim, onde começa e onde termina o estado de teatralidade? Como estabelecer, com justos critérios, que uma atitude, um evento, um comportamento específico, venham a ser um ato de teatralidade ou evento espetacular?

O encenador e professor Jorge das Graças Veloso define o termo *elementos espetaculares* a partir das discussões da etnocenologia, que tratam, também, de noções como teatralidade, sendo esta a execução de ação (ou ações) ou de comportamentos para a alteridade, seja de forma consciente ou não, e tendo como expectativa a possibilidade de ser visto por outros como tal.

À espetacularidade, Veloso recorre, como na teatralidade, às reflexões do professor Armindo Bião, e a percebe como a tomada de consciência do olhar do outro e, conseqüentemente, a elaboração de formas para serem vistas e apreciadas.

Sendo assim, a teatralidade e a espetacularidade só se concretizam plenamente quando o olhar do outro consegue captar de forma sensível o evento e a ele confere tal grau de realização, efetivando, então, um ato de complementariedade, um ato social e coletivo, e não um ato isolado e solitário.

É do encontro entre quem realiza e quem presencia um evento, que se estabelece o fenômeno espetacular ou teatral, tendo este não necessariamente um caráter espetacular, porém, a espetacularidade, que possui, inevitavelmente, um caráter de teatralidade.

No movimento de teatralidade, o grupo que o executa pode não lhe conferir necessariamente este título, sendo muitas vezes o olhar do outro que estabelece e identifica tal característica, a partir de seus referenciais culturais. Já a espetacularidade

---

[3] Tradução nossa: *On s'accord de plus en plus à reconnaître que l'existence sociale est avant tout théâtrale, et dans ce cadre, chaque scène, aussi minime et aussi 'sérieuse' soit-elle, est en fin de compte importante. Que ce soit la scène politique (cf. Balandier), les scènes de la vie quotidienne ou celle des spectacles propement dits, il convient d'y bien tenir son rôle. De la théâtralité, rien n'est important, parce que tout est important. Et ce qui d'une manière 'non consciente' préside à l'ordonnancement de cet ordre scènique, c'est le sentiment de participer, qu'on le veuille ou non, à une représentation générale.* Id. ibid, p. 17/18.

é, sobretudo, um ato explícito de teatralidade, de reinvenção estética do cotidiano e espera sempre ser visto de tal forma.

O professor Armindo Jorge Bião constata, com justeza, que o teatro é um elemento incontornável para a antropologia e a sociologia e, a partir desta perspectiva, ele define as similitudes e diferenças entre o que venha a ser teatral e o que se pode observar como espetacular.

O autor aprofunda as noções de teatralidade e espetacularidade no que concerne à sua importância na estrutura social:

> *O elemento lúdico banha as articulações do corpo social. Os jogos de papéis societais no cotidiano e as encenações extra-cotidianas das relações sociais fazem a articulação entre os corpos humanos individuais e o corpo social. Interpretamos e utilizamos o espaço como uma cena para estar em sociedade e para viver as socialidades de todos os dias.*[4]

Para o autor, a cada dia, a consciência do elemento teatral e espetacular, como característica significativa da manutenção das sociedades, pode ser observada pela apropriação de noções do universo cênico pelas ciências sociais.

Nesta relação inevitável, que é o encontro com o outro, o viver e construir estruturas de sociabilidade para dirimir conflitos, fatalidades e tensões, é preciso que o ser humano, individual e socialmente, desenvolva sistemas de integração mais próximos de uma esfera lúdica, festiva, que alimente a sensação de liberdade e prazer, fortemente castrados pelas regras, leis e ordens criadas pelos mecanismos sociais.

Como nos diz Bião, a liberdade e a busca do prazer são necessidades vitais do ser humano, já as regras e as preocupações vêm do domínio do social ou mesmo da natureza e, sendo assim, *para gozar a vida é preciso jogar.*[5]

Diante das questões lançadas, o autor define as duas formas de jogo social: a teatralidade e a espetacularidade, sendo a primeira *os ritos de interação repetitivos da vida de todos os dias, o universo da rotina (...) o domínio da formação da persona, a*

---

[4] Tradução nossa: *L'élément ludique baigne les articulations du corps social. Les jeux des rôles sociétaux au quotidien et les mises en scène extra-quotidiennes des raports sociaux font l'articulation entre les corps humains individuels et le corps social. On joue et on utilize l'espace comme une scène pour être en société et pour vivre les socialités de tous les jours.* BIÃO, Armindo Jorge. **Le jouir du jouer**. In: Societés: Revue des Sciences Humaines et Sociales – Corps-Sexualité. Nº 27. Paris: Dunod, 1990, p. 21.

consciência de si e de seu corpo mostrando-se nos jogos de relação interpessoais de todos os dias.[6]

Tratando da noção de espetacularidade, Armindo Jorge Bião salienta que ela engloba o teatro em si, mas se alarga para outros domínios *como a dança, a música, o circo, as competições esportivas, as festas de celebração e as comemorações religiosas, militares e políticas. Portanto, o espetacular remete ao extraordinário.*[7]

Como definição, o autor declara: *A espetacularidade seria, então, o que vai além da vida cotidiana; ampliadora do jogo social e maior que a teatralidade repetitiva de todos os dias.*[8]

Insistindo na importância de uma distinção entre teatralidade e espetacularidade, Bião sintetiza:

> *(...) a teatralidade é o resultado da tradição vivida de uma comunidade. Diz respeito a ritos rotineiros de interação que incorporam todas as mudanças sociais. Vive-se dessa forma, não se pensa mais nisso. Nós interpretamos nossos papéis e é tudo. É o trágico, o destino e a fatalidade. A espetacularidade, por sua parte, representa todas as tentativas de manipular a sociedade, de organizá-la, de compreendê-la, na qual os resultados são formas espetaculares de interação social. É a cena dramática, o universo da ação humana sobre o mundo. É, enfim, o cômico e a moeda de troca que se dispõe para negociar com as duas formas de jogo social. É o que epifaniza o substrato lúdico da vida social.*[9]

---

[5] Tradução nossa: *Pour jouir de la vie il faut jouer.* Id. Ibid. *Jouer*, neste caso, também pode significar brincar, interpretar.

[6] Tradução nossa: *(...) la théâtralité serait les rites d'interaction répétitifs de la vie de tous les jours, l'univers de la routine (...) le domaine de la formation de la personne, la conscience de soi et de son corps apparaissant dans les jeux de relations interpersonnelles de tous les jours.* Idem, p. 22.

[7] Tradução nossa: *(...) comme la danse, la musique, le cirque, les compétitions sportives, les fêtes de célebration et les commémorations religieuses, militaires et politiques. Par ailleurs, le spectaculaire renvoie à l'extraordinaire.* Id. ibid, p. 22/23.

[8] Tradução nossa: *La spectacularité serait donc ce qui dépasse dans la vie quotidienne; l'ampleur du jeu social y est plus grande que celle de la théâtralité répétitive de tous les jours.* Id. ibid, p. 23.

[9] Tradução nossa: *(...) la théâtralité est le résultat de la tradition vécue d'une communauté. Il s'agit des rites routiniers d'interaction qui incorporent tous lês changements sociaux. On vit comme cela, on n'y pense plus. Nous jouons nos roles et c'est tout. C'est le tragique, le destin et la fatalité. La spectacularité, par contre, represente toutes les tentatives de manipuler la société, de l'organiser, de la comprendre, dont les résultats sont des formes spectaculaires d'interation sociale. C'est la scène dramatique, l'univers de l'action humaine sur le monde. Et, enfin, le comique et la monnaie d'échange dont on dispose pour négocier avec les deux formes de jeu social. C'est ce que épiphanise le substrat de l avie sociale.* Id. ibid, p. 23/24.

Johan Huizinga nos oferece ferramentas para uma noção de teatralidade e de espetacularidade, quando nos diz que:

> *Representar significa mostrar, e isto pode consistir simplesmente na exibição, perante um público, de uma característica natural (...)* [porém] *aqui o aspecto essencial é a exibição de um fenômeno invulgar destinado a provocar admiração.*[10]

A partir disto, podemos dizer que qualquer ato em si, pode ser visto como algo pleno de teatralidade, a partir da consciência de quem o pratica e do olhar de quem o presencia. Já a ação espetacular é aquela que provém de um evento invulgar, que foi elaborado para ser visto e admirado.

Roger Caillois, quando trata das classificações do jogo, atribui aos jogos de competição a característica de espetáculos que, mesmo excluindo o caráter de simulacro, é visto pelos espectadores como um evento espetacular no qual o vencedor torna-se um ídolo, uma vedete.

Nestes tipos de espetáculos competitivos é a platéia que simula e não os jogadores, pois estes possuem a técnica, a destreza e a superação dos limites, como ideais de competitividade e não a intenção de simular ou interpretar algum personagem. Já o público passa, durante a competição, por um turbilhão de sensações, de tensões, vivenciando no lugar dos jogadores, todas as possibilidades de descarga emocional:

> *De fato, o ciclismo, a sessão de boxe ou de luta, a partida de futebol, de tênis ou de pólo constituem em si espetáculos com vestimentas, abertura solene, liturgia apropriada, desenvolvimento seguido por regras. Em uma palavra, são dramas nos quais as diferentes peripécias sustentam o público pelo fôlego e finalizam num desenlace que exalta alguns e decepciona outros.*[11]

---

[10] HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 17.

[11] Tradução nossa: *De fait, la course cycliste, lê match de boxe ou de lutte, la partie de football, de tennis ou de pólo constituent en soi des spectacles avec costumes, ouverture solennelle, liturgie appropriée, déroulement réglé. En un mot, ce sont des drames dont les différentes péripéties tiennent le public en haleine et aboutissent à un dénouement que exalte les uns et déçoit les autres.* CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes – le masque et le vertige**. Paris: Éditions Galimard, 1967, p. 66.

É a fixação de uma convenção, de etapas ritualizadas, criadas para causar no espectador uma atração e um interesse que assegurem sua participação, que tornam diversos eventos, que não são diretamente ligados aos jogos de simulacro, realizações espetaculares.

Se observarmos bem, poderemos perceber que a espetacularização de manifestações e eventos é algo que, sobretudo nos dias atuais, acompanha todas as dimensões da vida social e privada. Mas não nos iludamos: este fenômeno não é algo surgido há pouco tempo. Ele vem sendo cada vez mais exacerbado mediante os avanços tecnológicos e de comunicação.

A identificação de teatralidade do cotidiano também é usada por Graça Veloso, quando este trata do processo de elaboração do espetáculo teatral *Benedito*, de sua autoria: *Não existe uma gestualidade brasileira. Existe sim, um sem número de gestos fragmentados nas múltiplas culturas que povoam este país de dimensões continentais.*[12]

Quando Veloso analisa estes gestos cotidianos, ele observa que, em cada localidade, eles podem ter significados distintos, ou mesmo diferenciar-se enquanto atitude corporal. Como exemplo, ele observa o ato de acocorar-se, que pode significar atitude de trabalho, de descanso, ou um gesto impossível de realizar, o que nos faz lembrar Marcel Mauss, quando este nos fala dessa mesma atitude corporal e critica a sociedade européia por não possuir este hábito.

Vemos, tanto em Veloso, como em Mauss, neste caso específico, que é o olhar estrangeiro, isto é, de fora (mesmo que o observante faça parte do universo cultural, falamos aqui de um olhar que analisa, que vai além das convenções socioculturais) que estabelece o que é um gesto teatral ou não, a partir de um fator de alto teor subjetivo, que é a expressividade contida na forma.

Ao abordar as noções de comportamento cotidiano e extracotidiano, contidas nas pesquisas do diretor teatral Eugênio Barba, Veloso atribui, à primeira, técnicas do corpo condicionadas pelos fatores culturais, sociais e pelo ofício; sendo a segunda o comportamento artificializado, porém crível, com técnicas específicas para a utilização do corpo. Lembramos que os dois tipos de comportamento podem ser vistos como teatrais, mas, somente o segundo se enquadra na noção de espetacularidade.

---

[12] VELOSO, Jorge das Graças. **Benedito e o teatro gestual: Estudo de uma encenação não verbal baseada em elementos espetaculares do Interior do Estado de Goiás**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, p.23.

Voltando a Maffesoli, estas atividades de integração, chamadas de espetaculares, ou mesmo os ritos sociais, convencionados previamente por estruturas sociais elaboradas, nas quais o autor denomina de teatrais, estão atreladas a um grande sentimento de grupo que se reconhece enquanto coletividade, no qual os elementos práticos e racionais não são suficientes como construção de uma identidade, ficando a cargo do imaginário e do subjetivo o complemento de tais identificações.

O *orgiasmo* incorpora-se neste espaço que liga a vida ordinária a uma vivência cósmica de um agrupamento humano, sendo o limiar entre a imposição social e sua transcendência sensual:

> *O orgiasmo está aí para rememorar a criação comum (...) a criação pertence propriamente ao conjunto cósmico e societal. Minando a desordem e o caos através da confusão dos corpos, o mistério dionisíaco funda periodicamente uma ordem nova, ele sublinha também a preeminência do coletivo sobre o individualismo e seu correlato racional que é o social*.[13]

Ao classificar a moral como o *dever-ser* e a ética como o *querer-viver*, Maffesoli traça o contraponto entre estes dois sistemas de valores, sendo o primeiro o conjunto de comportamentos que regulamenta uma sociedade e o segundo a possibilidade de equilíbrio e a relativização recíproca de diferentes valores que constituem um conjunto humano específico.

O autor atribui à massa a responsabilidade de perpetuar o que ele chama de *imoralismo ético*, isto é, a urgência do sensual que é o fundamento de toda ética popular e que não deve nada ao moralismo.

Cremos que esta necessidade, talvez vital no ser humano, de extrapolação dos valores vigentes, não está associada unicamente às massas, pois cada segmento da sociedade descobre e pratica, à sua maneira, tal *imoralismo ético*, se é que podemos denominá-lo assim, pois esta definição parte justamente de uma visão específica e

---

[13] Tradução nossa: *L'orgiasme est là pour remémorer la création commune (...) la création appartient en propre à l'emsemble cosmique et sociétal. En minant le désordre et le chaos au travers de la confusion des corps, le mystère dionysiaque fonde périodiquement un ordre nouveau, il souligne aussi la prééminence du collectif sur l'individualisme et son corrélat rationnel qu'est le social.* MAFFESOLI, Michel. **L'ombre de Dionysos**. Paris: Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985, p. 21.

concreta, demonstrando o quanto relativa e impalpável é, na maioria das vezes, a tentativa de conceituação de uma realidade.

Porém, o substrato do pensamento de Maffesoli é interessante, quando ele alarga a abrangência de sua tese, ao afirmar a necessidade de todo e qualquer agrupamento humano expressar coletivamente seu desregramento, sua desmedida, seu imaginário, para seu auto-reconhecimento, através da desordem das paixões.

Segundo o autor, o grupo que não possui este mecanismo de equilíbrio se desestrutura rapidamente, pois não consegue suportar apenas o *dever-ser* imposto pelas regras sociais.

Esta afirmativa nos traz à tona a reflexão já tão habitual e corrente sobre o papel e a importância da *festa* na sociedade: seria ela uma forma de libertação, de rompimento temporário com a moral vigente (o *dever-ser*), ou seria uma forma de amenizar as tensões causadas por esta mesma moral, para a sua própria conveniência e sustentação?

Talvez seja a correlação entre estas duas questões, pois a *festa* ou qualquer outro elemento de atividade coletiva pode ser perfeitamente manipulável em prol de objetivos os mais diversos.

O fato é que a verdade do instante em que se instaura o *orgiasmo,* enquanto necessidade de vivência em conjunto, de pertencer a uma célula coletiva, cria-se uma outra realidade à qual podemos denominar de realidade transversal.

Não tanto por seu teor mais visivelmente espetacular, pois como Maffesoli compreende, a própria vida cotidiana, esta mesma do *dever-ser*, que está submetida a uma estruturação e um controle comportamental mais rígido, possui – talvez não em menor grau – uma teatralização e uma distribuição de papéis e atributos fortemente ligados ao que o autor chama *ritual social*.

É no bojo deste olhar sobre o mundo e sua relação conflituosa e ambígua que Maffesoli desenrola o novelo que liga o passado ao presente. Não em momentos históricos, muitas vezes seccionados e desarticulados, mas numa constância e sistemática cíclica, na qual tais elementos e práticas orgiásticas vêm sendo, ao longo da história da humanidade, combatidas, postas à margem, negadas.

Desse novelo, puxamos o fio da *ancestralidade festiva* como elemento deste emaranhado, que faz parte da existência humana.

Esta cadeia esfuziante, que acompanha o homem desde os primórdios, e, que o liga a uma realidade transcendente e cósmica, é o embrião das manifestações artísticas e coletivas. Dela derivam o teatro, a dança, a música, a pintura, a escultura, e todas as

outras formas de manifestação, nas quais prevalecem o rompimento com os valores sociais estabelecidos e a metaforização da vida corrente.

É neste percurso, que Maffesoli caracteriza o *orgiasmo* como uma forma que permite compreender uma multiplicidade de situações que escapam das normas vigentes da moralidade instaurada e que sempre se adapta aos mecanismos de domesticação.

O autor atribui ao esforço de determinar e instaurar uma disciplina, uma necessidade de controlar esta parte que ele chama natural e sombria que inquieta e perturba, sobretudo, as relações de trabalho e produção. Porém, convém discutir alguns pontos específicos desta afirmativa.

É preciso, de início, não esquecer que esta necessidade de disciplina e de sistematização de regras e condutas também está, da mesma forma, relacionada ao homem e à sua natureza, se é que podemos compreender dessa maneira. É a mesma fonte, também contraditória e ambígua, que caracteriza o ser humano: o prazer e o poder. Logo, as duas podem ser consideradas naturais a ele.

Em seguida, a denominação de parte sombria a esta necessidade cósmica de alegria e de relaxamento sensual e festivo, ou mesmo orgiástico, é, no mínimo, incoerente. Seria a parte luminosa justamente o poder vigente? A moral? De que ponto de vista construímos tais denominações?

Suponhamos que a parte sombria fosse justamente o *dever-ser* e a parte luminosa o *querer-viver*. Estaríamos, obviamente, cometendo o mesmo equívoco, pois as duas estruturas são partes inerentes ao homem coletivo, à sociabilidade e à construção da cultura, que serve de parâmetro ao indivíduo e ao seu grupo.

Clifford Geertz também propõe duas noções que vêm a contribuir para o desenvolvimento das argumentações com relação à cultura e ao homem: a primeira é que a cultura passe a ser vista como

> *um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam "programas") para governar o comportamento*, ao invés da habitual visada que a assimila como *complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos (...)*[14]

[14] GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 56.

Geertz é categórico quando associa a noção de cultura a mecanismos de controle, observando que o pensamento humano é, substancialmente, social e público; e é o trânsito constante entre estes mecanismos e seus símbolos significantes (palavras, gestos, desenhos, sons musicais, tecnologia, etc.), que dinamiza a prática de experiências, que se distanciam da simples realidade e que sejam usadas para estruturar um outro significado à experiência humana.

Segundo Geertz, tais símbolos, quando se trata do indivíduo particular, já existem antes do seu nascimento e continuarão a existir depois de sua morte e, por isso, são símbolos dados, em sua maioria, e que sofrem acréscimos, subtrações, alterações parciais, etc., estando sempre em processo de transformação. Estes símbolos servem para orientar o indivíduo dentro do universo em que está inserido:

> *O homem precisa tanto de tais fontes simbólicas de iluminação para encontrar seus apoios no mundo, porque a qualidade não-simbólica constitucionalmente gravada em seu corpo lança uma luz muito difusa (...) Não dirigido por padrões culturais – sistemas organizados de símbolos significantes – o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um simples caos de atos sem sentido e de explosões emocionais, e sua experiência não teria praticamente qualquer forma. A cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade.*[15]

Clifford Geertz acredita no conceito semiótico de cultura, no qual

> *o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu (...) e a sua análise, portanto,* [deveria se encaminhar] *não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado.*[16]

Voltando-se para este universo semiótico da cultura, Geertz a considera em si como um conjunto de sistemas entrelaçados de signos que pode ser interpretado. Para

[15] Id. ibid, p. 57/58.
[16] Id. ibid, p. 15.

ele, a cultura é um contexto, uma rede de elementos que podem ser descritos de forma inteligível, com densidade.

Esta diretriz que Geertz propõe nos faz refletir sobre a dinâmica da transformação da cultura, não só como um processo, mas como sua própria forma de construção, de existência, pois há uma tendência a se perceber a cultura como algo que existe por si só, enraizada numa determinada sociedade, algo inerente ao homem coletivo que se adapta e, ao mesmo tempo, se transforma a partir de contatos e trânsitos.

Acreditamos que a própria cultura existe enquanto contexto, isto é, como resultado de um encontro (ou confronto) de situações que interagem e dinamizam um processo no qual seu delineamento provém de uma adequação, de adaptações em busca de uma melhor forma de vida e de relação.

O autor é enfático ao afirmar que a compreensão de um povo se dá no momento em que se expõe sua normalidade, sem se reduzir sua particularidade e, a partir disto, Geertz indica que ordenar a complexidade é um dos encaminhamentos metodológicos ao invés de simplificá-la.

A discussão se estabelece entre o conceito de cultura como algo natural, universal e constante na humanidade ou elemento convencional, local e variável. Análise extremamente difícil de se chegar a um diagnóstico, segundo o próprio Geertz.

Esta discussão toca diretamente nosso estudo, pois, a crença, ou não, nessas duas linhas condutoras da atividade científica abre espaço para se indagar quais – se eles realmente existem – são os *elementos fundantes* do universo humano, ou seja, quais os elementos que estão intrinsecamente relacionados à humanidade.

Há traços que, realmente, podem ser considerados como constantes na natureza humana? E se eles existem, há uma sistemática, uma estrutura que os organiza?

Geertz, a esse respeito, diz que a humanidade é extremamente variada, tanto na sua essência, como em sua expressão. Esta, sem dúvida, é uma assertiva desconcertante e que desestrutura toda uma linha de pensamento que se fundamentou em caminho contrário, na busca de respostas cientificamente comprováveis e unânimes.

É a partir destas indagações que as ciências sociais caminham, no sentido de vislumbrar o homem dentro de seu conjunto de costumes, o que descambou na prática de uma diversidade de procedimentos investigativos na busca de uma única estratégia intelectual, chamada por Geertz de *concepção estratigráfica*, uma estratificação de relações entre os fatores biológico, psicológico, social e cultural.

Entretanto, a noção de consenso não comporta esta estratificação que vê o ser como uma estrutura de camadas sobrepostas que cobrem a essência humana e da qual é preciso desvelar os aspectos da cultura empiricamente universais, que estariam enraizados em realidades subculturais, com seus aspectos empiricamente variáveis.

Clifford Geertz, em sua crítica, aborda noções como *vida eterna* (Kluckhohn) e *providência* (Malinovwski), consideradas universais, mas, infelizmente, não trata de noções como *jogo* ou *festa*, sendo taxativo quanto à questão sedutora da generalização:

> *Minha opinião é que tais generalizações não podem ser descobertas através de uma pesquisa baconiana de universais culturais, uma espécie de pesquisa de opinião pública dos povos do mundo em busca de um consensus gentium que de fato não existe e, além disso, que as tentativas de assim proceder conduzem precisamente à espécie de relativismo que toda a abordagem se propunha expressamente evitar.*[17]

Então, o que fazer entre a abordagem uniformitarista e sua concepção contrária, o relativismo?

Geertz não afirma que a concepção do *consensus gentium* é falsa ou verdadeira, mas alega que ela *não pode produzir nem universais substanciais nem ligações específicas entre os fenômenos cultural e não-cultural para explicá-los (...)*[18]. O autor conclui que precisamos, sim, procurar relações sistemáticas entre fenômenos diversos e não identidades substantivas entre fenômenos similares.

Para Jeferson Bacelar, a cultura é implícita aos grupos e indivíduos como um sistema de significação. É um jogo de interpretações contextualizadas que atravessam as nossas vidas, marcadas por alternativas e probabilidades de transformação: *A distinção e especificidade da identidade étnica traduz-se na negação do outro, onde cada qual, etnocentricamente, pensa que a humanidade termina nas suas fronteiras(...)*[19]

A noção de etnia vem a ampliar o conceito de raça, mais ligado à questão biológica. Já a etnia prima pela identificação do grupo a partir de sua cultura, pois, segundo Bacelar:

---

[17] GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 52/53.
[18] Idem, p. 55.
[19] BACELAR, Jeferson. **Etnicidade. Ser negro em Salvador**. Salvador: Edições Ianamá, 1989, p. 13.

> *os grupos étnicos distinguem-se de outros grupos na medida em que se entendem a si mesmos e são percebidos pelos outros como guardando uma continuidade ao longo da história e provindo de uma mesma elaborada ascendência.*[20]

Esta afirmativa é, ao mesmo tempo, sedutora e perigosa. Sedutora no sentido de, à primeira vista, parecer resolver, de forma simples e direta, a questão da ancestralidade, já que valores provindos de uma estrutura elaborada num passado remoto serviriam como uma espécie de prova para a diferenciação entre grupos étnicos.

Porém, há a sensação de que este procedimento é algo rigidamente estabelecido e cultivado historicamente, o que nós não consideramos coerente, pois, se a própria elaboração da cultura (ou escolha cultural, como diz o autor) é um posicionamento ideológico que serve, entre outras coisas, para marcar as diferenças e limites entre sociedades, esta ascendência é móvel e dinâmica.

Preferíamos dizer que a distinção dos grupos étnicos se dá através de contínuas reelaborações de suas matrizes culturais, permitindo uma estratégia de adequação aos movimentos e mudanças ocasionados pelo contato entre diferentes povos.

Para Johan Huizinga, a cultura surge sob a forma de jogo, ou seja, ela possui certo grau de ludicidade, principalmente nos seus primórdios, mesmo em se tratando de atividades mais imediatas, como a satisfação de necessidades básicas como a alimentação: *A vida social reveste-se de formas suprabiológicas, que lhe conferem uma dignidade superior sob a forma de jogo, e é através deste último que a sociedade exprime sua interpretação da vida e do mundo.*[21]

Para Huizinga, o aspecto lúdico de uma cultura tende a passar para segundo plano, na medida em que ela começa a sistematizar, a cristalizar formas do saber. Porém, é possível, mesmo nas sociedades mais desenvolvidas, deparar-se com fenômenos de ludicidade que brotam como apelo inconsciente contra as pressões do dia-a-dia.

A relação entre a cultura e o jogo, para Huizinga, se dá através dos valores estéticos, físicos, intelectuais, morais ou espirituais que se comunicam diretamente compondo a estrutura social.

---

[20] Id. Ibid, p. 15.
[21] HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 53.

Porém, voltemos, no momento, a outro ponto importante que debatemos anteriormente: a cultura como regulamentação do *dever-ser* ou como possibilidade do *querer-viver*.

Entre a ordem da utilidade, que Michel Maffesoli atribui principalmente à estrutura burguesa, e a ordem da perda, ou vida improdutiva, a busca pelo poder e sua manutenção, traçou o caminho mais seguro: a criação de padrões de comportamentos morais, éticos, intelectuais e produtivos.

Devido à sistematização destes valores, a necessidade de – como sempre houve desde que se estabeleceu a primeira relação de poder – transcendência desta atmosfera opressora gera sempre novas formas de expressão desta vida improdutiva e necessária, deste *orgiasmo* que se encontra com uma *ancestralidade festiva*, tão essencial ao homem quanto sua necessidade de poder:

> *(...) a superação da moral reforça o lugar ético, porque no momento em que se permite ao imaginário, ao lúdico, às fantasias de se expressarem, a teatralidade da desordem rememora tudo o que faz a qualidade de "ser conjunto".*[22]

É da imagem da sombra, porém da sombra do deus da fertilidade, da festa, da embriaguez, que surge a luz da teatralidade cotidiana, do ser coletivo que cria, que representa e que se relaciona tanto com sua realidade quanto com seu imaginário e sua ancestralidade, promovendo, assim, várias e possíveis formas de ser espetacular.

Dentro deste esquema simplificado e de suas múltiplas facetas, o autor atribui ao *orgiasmo* o papel de integrador do complexo corpo coletivo e individual e, ao mesmo tempo, o amenizador do aspecto trágico da vida, na figura também multifacetada de Dioniso, o deus do amor e da morte.

É esta emergência do corpo improdutivo, ou corpo erótico, como define Maffesoli, que abre caminho ao elemento lúdico e imagético que o racionalismo deixou de lado: *Contraponto do utilitarismo, o ludismo é o índice mais claro do querer viver e da perduração da sociedade.*[23]

---

[22] Tradução nossa: *(...) l'outrepassement de la morale renforce le lien éthique, car en permettant à l'imaginaire, au ludisme, aux fantasmes de s'exprimer, la théatralité du désordre remémore tout ce qui fait la qualité de "l'être ensemble".* MAFFESOLI, Michel. **L'ombre de Dionysos**. Paris: Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985, p. 26.

[23] Tradução nossa: *Contrepoint de l'utilitarisme, le ludisme est l'indice le plus net du vouloir vivre et de la perdurance de la socialité.* Id. ibid, p. 39.

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 cotidano 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*.

Esta sensação de distância dos valores morais da sociedade, através de uma realidade mais graciosa e rica, plena de prazer e felicidade, persegue e complementa o homem. E é no encontro deste corpo sedento de alegria, que o jogo, a brincadeira, o teatro, enfim, o espetacular se instala e recria, revigora e fecunda a existência.

No limiar entre a transgressão e a dissimulação do conformismo, ou sua suavização, o *orgiasmo* relativiza o espaço/tempo presente numa complexa trama, na qual é o espírito poético que prevalece e que fornece as ferramentas propícias ao transbordamento do prazer e da festa.

Como nos esclarece Michel Maffesoli, é como resposta lúdica a um tempo histórico, dominado pela produção e pela preguiça, que existe um tempo poético e erótico, um tempo do corpo amoroso, escondido, no qual se estrutura a continuidade da sociedade.

Em vários momentos de seu livro, Maffesoli direciona a noção de *orgiasmo* para uma discussão em torno do sexo enquanto atividade produtora de uma outra realidade. Com isso, ele destaca a importância das atitudes tidas como imorais ou sujas, como a orgia, a homossexualidade, o travestismo, etc.

Esta relação entre a transgressão, isto é, a necessidade de violar regras, e a sexualidade é genuinamente imbricada e converge para um mesmo pólo, que é o alívio de forças opressivas e de tensões. Esta ligação também acontece devido à castração e rígida negação do elemento sexual, seja impostas pela religião ou pelas normas sociais, o que leva a uma atitude contrária no sentido de extravasamento de tal teor reprimido.

Porém, aqui, tomamos a noção de *orgiasmo* num sentido de realização na esfera do prazer sensual, redimensionando o tratamento dado pelo autor e associando-o à noção de festa e de carnavalização, caras também a outros autores, como Mikhail Bakhtin.

A necessidade de uma religiosidade orgiástica, ou seja, uma *mística erótica* que Michel Maffesoli enfatiza, leva a crer que, como ele mesmo expõe, o prazer e a volúpia são profundamente divinos e coletivos antes de serem profanos, e transportam o homem

a uma união cósmica. É o ciclo da vida que conduz o corpo ao seu elemento essencial já que o sistema social o excluiu de seu cotidiano.

Como diz Maffesoli, é Dioniso que reclama seu espaço e começa a fazer barulho no corpo construído de um Apolo que o domina consciente e racionalmente, enquanto que o ciclo da vida exige tanto a ordem quanto o caos como elementos que compõem a *sólida organicidade móvel* de um corpo plural e coletivo.

É o corpo místico que vai em busca de uma ordem orgânica que surge e ressurge quando o corpo coletivo cria seu próprio modelo abstrato de sociedade, que transcende as relações sociais em busca de uma união espiritual.

Maffesoli nos fornece um exemplo a partir do próprio teatro: para ele, a grande diferença entre o personagem do drama e o da tragédia é que o primeiro é um indivíduo tipificado e o segundo é uma figura arquitetônica, que ultrapassa o individual em proveito de uma ordem das paixões, que perdura independente das imposições sociais e políticas.

Neste impasse entre a vida limitada e o desejo de eternidade, a arte, o jogo, o lúdico, as festas, etc., são habitados pela sensação de um fim inexorável, pela idéia de morte. Tais rituais, por mais banais e cotidianos que possam ser, são impregnados da angústia de um tempo que passa e servem para amenizar e tornar mais aceitável este fato.

Ao se ritualizar de forma festiva este contraponto, a morte e a vida tornam-se complementares e o ser individual deixa de viver para dar lugar ao coletivo que perpetua a sensação de continuidade da existência.

Todas as expressões de ludicidade, que criam um mundo transversal ao padrão pré-estabelecido, fornecem à coletividade a sensação de caos original, impulsionando uma nova ordem que enfrenta e integra a morte: *Aqui onde a morte se impõe, a vida torna-se excessiva.*[24]

Porém, como já foi mencionado, este processo caótico é necessário também para lembrar que a ordem é essencial. É o que Balandier chama de *artimanha do poder*: através da derrisão da ordem, esta é renovada.

Este processo de libertação é presenciado não somente nas manifestações extracotidianas, mas também nas menores atitudes do dia-a dia, o que o autor denomina

[24] Tradução nossa: *Lá où la mort s'impose, la vie devient excessive.* MAFFESOLI, Michel. **L'ombre de Dionysos**. Paris: Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985, p. 125.

de *poética cotidiana*, ou seja, transformar a própria vida em uma obra de arte. É esta relação que caracteriza a diferenciação entre a vida natural e a vida social.

A sensação de estar sempre em estado de pânico, em uma turbulência constante de afetos, leva o homem ao afrontamento de seu destino, através do reconhecimento de um instinto coletivo que o guia em direção contrária ao império da razão.

Em diversas sociedades, figuras com a força de Dioniso são responsáveis por atormentar e transgredir a ordem e o poder estabelecidos. São denominadas perturbadoras por Maffesoli e estão sempre acompanhadas de uma grande liberdade sexual que exerce um forte fascínio sobre o conjunto da sociedade através da projeção das suas próprias satisfações.

I.II – Festa da morte e celebração da vida

Foto 3 - Morte do Véio Joaquim

Mas se existe receptividade para tais personalidades e posturas transgressoras é porque estes sentimentos que instauram uma espécie de caos fazem parte de nossa natureza e complementam um sistema humano que busca em si mesmo recursos para exteriorizar as insatisfações e opressões do cotidiano.

Seguindo este percurso, 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.

É enfocando estas noções, que pretendemos discutir e refletir sobre a prática das manifestações espetaculares, especialmente o Cavalo Marinho, objetivando sua relação

lúdica com a vida dos participantes e esmiuçando sua importância dentro de sua comunidade.

Já nos idos de 1930, a problemática da noção de festa no âmbito acadêmico era levada em conta pelo sábio húngaro Karl Kerényi:

> *Kerényi considera que a festa foi tratada de maneira insuficiente pelos estudiosos da cultura. "O fenômeno da festa parece ter sido inteiramente ignorado pelos etnólogos". O fato real da festa é ignorado "como se não existisse para a ciência".*[25]

É através desse contato com Karl Kerényi que Huizinga também estabelece entre a festa e o jogo relações estreitas como a eliminação ou suspensão temporária da vida cotidiana, a presença da alegria e do riso, a limitação ou redefinição espaço-temporal, a combinação entre regras específicas, criadas para a ocasião, e o exercício da liberdade.

Comecemos, então, explorando os diversos significados da festa e seu ingresso no âmbito da pesquisa acadêmica, além de analisar as diversas formas, estruturas e funções que ela abarca.

Fazendo parte de novos procedimentos e enfoques científicos, principalmente balizados pela história e pela antropologia, a fim de reacender o fôlego investigativo a respeito da cultura popular, a noção de festa ganha mais espaço e atenção em décadas recentes. E como não poderia deixar de ser, divide opiniões, procedimentos, objetivos e metodologias, desenvolvendo diferentes e, às vezes, contraditórias correntes teóricas.

Apesar da desvalorização e do descrédito construídos em torno da festa e de seus elementos constitutivos – o riso, a comicidade, a sátira, etc. – durante séculos enxotada para a ala de interesse menor e menos urgente em termos científicos, recentemente, cada vez mais disciplinas vêm devotando atenção e importância ao estudo desta manifestação ligada ao âmbito popular e à espetacularidade inerente ao homem, entre elas a sociologia, a lingüística, a psicologia, além das já citadas antropologia e história:

> *A festa está na moda. Se por um lado, os historiadores encontram aí a vantagem de um público mais receptivo às suas pesquisas, encontram*

[25] KERÉNYI, Karl. Apud. HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 25.

também uma complexa teia de idéias que tornam a interpretação objetiva da festa mais difícil.[26]

Muitos são os pensadores e praticantes em torno do que venha a ser festa e o que a pesquisa desta área pode contribuir para o estudo da humanidade, o que acarreta posturas distintas e divergentes sobre o assunto.

O professor Norberto Luiz Guarinello define a festa como

um termo vago, derivado do senso comum, que pode ser aplicado a uma ampla gama de situações sociais concretas (...) Festa não é um termo neutro, mas o centro de uma polêmica; sua definição mexe conosco, com nossos valores, com nossa visão de mundo.[27]

O autor passeia por imagens cotidianas e sociais em busca de uma definição que abarque a noção de festa como elemento de apreensão acadêmica, mesmo consciente de que é mais fácil, na tentativa de tentar conceituá-la, reduzi-la a uma abstração que não contempla sua amplitude sócio-cultural.

Para ele, a festa é uma forma de ação coletiva peculiar que implica em produção: *Elas são laboriosamente e materialmente preparadas, custeadas, planejadas, montadas, segundo regras peculiares a cada uma e por atividades efetuadas no interior da própria vida cotidiana, da qual são necessariamente o produto e a expressão ativa.*[28]

Por isso, ela envolve uma coletividade num processo de produção e consumo de bens materiais e imateriais que ocupam lugares específicos no seio do grupo que a realiza.

Além disso, a festa, ainda segundo Guarinello, interrompe o tempo social, suspendendo de forma temporária as atividades cotidianas, *implicando uma concentração da atenção, dos esforços e dos afetos dos participantes em torno de um*

---

[26] PRIORE, Mary Del. *A serração da velha: charivari, morte e festa no mundo luso-brasileiro*. In: JACSÓ, István e KANTOR, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. volume I. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001, p. 279.

[27] GUARINELLO, Norberto Luiz. *Festa, trabalho e cotidiano*. In: JANCSÓ, István e Kantor, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. Volume II. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, p; 969/970.

[28] Id. ibid, p. 971.

objeto específico[29], com sua temática própria, que compõe uma sensorialidade identitária que se dá pelo compartilhamento simbólico festejado.

Porém, esta identidade não é, necessariamente, consensual: *A festa é produto da realidade social e, como tal, expressa ativamente essa realidade, seus conflitos, suas tensões, suas censuras, ao mesmo tempo que atua sobre eles.*[30]

O autor atribui à festa um caráter polissêmico e complexo:

> *O que quero dizer, na verdade, é que o que chamamos de festa é parte de um jogo, é um espaço aberto no viver social para a reiteração, produção e negociação das identidades sociais (...) um tempo de exaltação dos sentidos sociais, regido por regras que regulam as disputas simbólicas em seu interior e que podem, por vezes, ser bastante agudas. A festa unifica, mas também diferencia, tanto interna quanto externamente.*[31]

É impossível desenvolver a noção de festa no âmbito acadêmico sem recorrer a algumas obras mestras e autores que se debruçaram sobre este tema como Mikhail Bakhtin, Jean Divignaud, Jacques Heers, entre outros.

Uma das divergências mais fortes e constantes, segundo Rita de Cássia Barbosa de Araújo, é a questão temporal em que a festa acontece, isto é, em que tempo ela se realiza em termos simbólicos e/ou reais. Alguns pesquisadores, como o sociólogo Jean Divignaud, defendem a festa como um acontecimento atemporal ou extra-temporal e transcultural:

> *A festa conduz o homem ao confronto com a realidade última e inevitável da existência: a destruição e a sexualidade. Deste embate, porém, o homem sai restaurado e rejuvenescido. E nisto reside o verdadeiro tempo da festa: o da regeneração e o da renovação da vida coletiva; fuga da angústia e busca de comunhão e de confraternização universais.*[32]

---

[29] Id. ibid.
[30] Id. ibid, p. 972.
[31] Id. ibid, p. 973.
[32] DUVINGAUD apud ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. **FESTAS: Máscaras do tempo – Entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996, p. 28.

Outra ótica desta questão aponta, sem excluir completamente a visão anterior, o caráter temporal e histórico presente nas manifestações festivas. Para teóricos como Jacques Heers e Nestor Garcia Canclini a festa possui intrínseca relação com o tempo e lugar histórico, suas conjunturas sócio-culturais e simbólicas.

Como nos informa István Jacsó e Iris Kantor[33] em sintética e excelente cronologia do estudo acadêmico sobre a festa na sociedade brasileira, este tema é bastante antigo em termos de abordagem ou mesmo de registro por viajantes, literatos, religiosos, dentre outros. Porém, somente há algum tempo ganhou um espaço substancial nas pesquisas universitárias.

Ao descrever as manifestações populares da Idade Média, Bakhtin as organiza da seguinte maneira:

1 – As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);

2 – Obras cômicas verbais (inclusive paródicas, de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar);

3 – Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.).

O autor ressalta que tais categorias são inter-relacionais, se combinam e se complementam de diversos modos.

É importante frisar o procedimento metodológico de Bakhtin, que recorre tanto às manifestações espetaculares, quanto às práticas literárias para fundamentar sua pesquisa.

Mikhail Bakhtin focaliza os festejos do carnaval e seus vários atos cômicos, procissões e festas como a festa dos tolos (*festa stultorum*) e a festa do asno, além do riso pascal (*risus paschalis*) e faz emergir uma significativa comunhão entre festa, representação e espetacularidade, tanto nos festejos pagãos como nos religiosos, a exemplo das festas dos templos com seus cortejos e rituais públicos, ou as apresentações dos mistérios e soties:

> *Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de "jogo", elas* [as festas] *estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. E é*

> *verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte.*[34]

As festas agrícolas, ou *cerimônias civis da vida cotidiana*, também aconteciam em clima de diversão e humor, o que leva Bakhtin a observar que toda uma outra visão de mundo e de relações humanas emergia de forma não-oficial. Isto é, contrapondo-se ao poder vigente (neste caso, a Igreja e o Estado feudal) e criando uma espécie de *segundo mundo e uma segunda vida* tão importante, necessária e real como a vida ordinária, o que o autor chama de *dualidade do mundo*[35] e nós, como denominamos anteriormente, de realidade transversal.

O autor alerta que *ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura européia nos séculos seguintes*[36], lembrando que esta espécie de dualidade do mundo acompanha o homem desde a época mais primitiva através de seus atos e ritos sérios e suas paródias e mitos cômicos em paralelo, com a ressalva de que, provavelmente, na época primitiva as duas formas de manifestação eram oficiais, já que não havia distinção de classes, e, muito menos poderes, como o Estado e a Igreja.

É justamente quando se instaura o sistema de classes que há uma visível divisão e atribuição de valor ao que é – segundo a visão do poder – oficial e não-oficial, na qual as manifestações populares se enquadram, transformando-se e assimilando elementos de sua realidade sócio-histórica, perdendo alguns e apropriando-se de outros, porém, conservando suas características essenciais como a graça, a irreverência e o senso crítico.

É importante salientar, também, como bem demonstra o autor, que estas festas cômicas e populares mantinham um elo estreito com as festas religiosas.

Neste ponto, Bakhtin nos oferece uma definição de festa como:

---

[33] JACSÓ, István e KANTOR, Iris. *Falando de festas*. In: JACSÓ, István e KANTOR, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. volume I. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.
[34] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 06.
[35] Id. ibid, p. 05.
[36] Id. ibid.

> *(...) uma "forma primordial", marcante da civilização humana (...) As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo (...) Sua sanção deve emanar não do mundo dos "meios" e condições indispensáveis, mas daquele dos "fins superiores" da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso não pode existir nenhum clima de festa.*[37]

Esta afirmativa de Bakhtin encontra eco na abordagem humanista de Jean-Marie Pradier, quando este justifica a importância da etnocenologia para o âmbito acadêmico:

> *Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana.*[38]

Bakhtin, por sua vez, vincula a necessidade de práticas festivas com o desejo humano de renovação universal, de ressurreição e de transformação, passagem para um estado ideal em que *se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância.*[39]

O autor ilumina este caminho ao tratar da *visão/concepção carnavalesca de mundo*, na qual o povo constrói *seu mundo paralelo* de novas e democráticas relações humanas e interpretação coletiva das necessidades e desejos sociais, onde a vida ideal é experimentada efetivamente dentro de tudo o que é oposto ao regime oficial, exercitando *(...) formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas*[40] e criando uma expressividade singular, elaborada através do uso de gestualidades específicas e originais e de vocabulário próprio: *Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder.*[41]

---

[37] Id. ibid.
[38] PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia*. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. **Etnocenologia: textos selecionados**. SP: Annablume, 1999, p. 28.
[39] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 10.
[40] Id. ibid, p. 09.
[41] Id. ibid, p. 09/10.

Mas o autor alerta que este tipo de visão carnavalesca se diferencia da paródia moderna, pois esta tende a ser negativa e formal, enquanto aquela, mesmo contendo estes ingredientes, possui uma força renovadora e dinâmica do mundo: *A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular.*[42]

Um elemento abordado por Bakhtin é o que ele chama de *riso carnavalesco*. Este riso é também denominado de *riso festivo* pelo seu caráter popular e público – ao contrário do riso individual – um patrimônio do povo, como ressalta o autor, além de ser um riso universalizante, pois atinge tudo e todos; relativista e ambivalente, isto é, *alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.*[43]

Sobre o riso, especificamente, falaremos mais adiante.

A escritora Cláudia Lima, ao abordar a trajetória dos rituais carnavalescos ao longo da civilização, considera impossível datar o início desta festividade que, segundo ela, *situa-se numa escala cíclica e cósmica*[44], de tempo informal e irreverente.

A autora também atribui à festa do carnaval dois elementos que, para nós, tornam-se importantes no que toca aos temas que aqui tratamos: momento de metaforização do cotidiano e de crítica aos abusos dos dominantes, retratando, assim, além da inversão de valores e de papéis, as transformações sociais ocorridas ao longo dos tempos.

Voltando no tempo, como uma incansável foliã de Momo, Cláudia Lima associa as bacanais, lupercais e saturnais a variações da festa carnavalesca, pois, nelas existem elementos semelhantes ao carnaval como o conhecemos hoje, inclusive, com toda sua diversidade: *Suas celebrações implicam a existência de rituais libertadores das atitudes reprimidas e obrigavam a extroversão, a permissividade, prevalecendo o "tempo dos vícios".*[45]

São os elementos de fartura, de bebedeira, de dança, de música e de liberdade sexual, que ligam as festividades dos tempos antigos aos divertimentos de hoje em dia, além da necessidade de expressar os impulsos, desejos reprimidos e fantasias, sem esquecermos do tom crítico e satírico que permite destronar todo tipo de estrutura opressora e hierárquica, através do jogo e da brincadeira.

---

[42] Id. ibid, p. 10
[43] Id. ibid.
[44] LIMA, Cláudia. **Evoé: história do carnaval: das tradições mitológicas ao trio elétrico**. 2ª ed. Recife: Raízes Brasileiras, 2001, p. 15.
[45] Id. ibid, p. 23.

A sensação corporificada de renascimento também é presenciada na prática festiva, na qual o tempo cíclico não constitui a morte como etapa final da existência, mas um momento que viabiliza a ressurreição, a renovação do mundo. É a morte como celebração da vida.

Cláudia Lima também acredita que a espécie humana se sente estimulada a dramatizar seu cotidiano, criando assim uma dinâmica de eventos festivos e dramáticos que servem para dirimir os conflitos sociais, suas angústias e viver plenamente uma espécie de liberdade criativa, da qual a música, a dança e a representação estão intimamente associadas.

Um exemplo disso, segundo a autora, eram, justamente, as lupercais: festas em homenagem ao deus Pã, protetor dos pastores e rebanhos, representado por um ser com dorso de homem, cabeça e pés de bode. A autora relata:

> *O enredo das* lupercais *consistia na existência de dois reis ou sacerdotes, chamados* flâmines *ou* lupercos*; um simbolizava a ordem, a harmonia e a paz, o outro representava a desordem, a depravação e o tumulto. Segundo a tradição, o primeiro sobreviveria, e o outro seria morto em meio a grandes festas.*[46]

Observamos, a partir desta citação, que um elemento importante na dinâmica carnavalesca é o fato da morte do rei da desordem, em função da sobrevivência da ordem, simbolizando que a desordem é um componente necessário à estrutura social. Porém, ela não poderia fazer parte integrante da sociedade, constituindo, apenas, um momento de explosão do caos. Sendo, assim, um mecanismo necessário e incorporado à sociedade para a manutenção da estrutura regrada impressa no cotidiano.

E como elementos de transporte de uma realidade formal a uma realidade utópica (termo utilizado por Cláudia Lima), a bebida e o disfarce se fazem presentes, modificando o espaço da festa e o espaço do corpo.

Para Cláudia Lima, as saturnais – festas em homenagem ao deus Saturno, protetor da agricultura, *representam uma importante fase da estruturação da festa que pode ter gerado os carnavais contemporâneos. Muitos dos elementos essenciais da folia já estavam presentes nesta manifestação.*[47]

---

[46] Id. ibid, p. 24.
[47] Id. ibid, p. 25.

Cláudia Lima, ao tratar do cristianismo, considera a reconstituição e reapropriação de festas antigas como um recurso da igreja para poder se popularizar entre os fiéis. Muitas e complexas foram as adaptações, das quais o carnaval, mesmo não tendo condições de se agregar aos ritos religiosos, passou a ser monitorado pelos eclesiásticos, fazendo parte do calendário cristão.

Nesta prática, a associação da morte/renascimento se dá com o sacrifício de um homem, animal, boneco, roupa ou outro tipo de elemento. Acontecimento que perdura até os dias de hoje, como a queima da *Calunga* – boneca do Maracatu Rural de Pernambuco, que é incinerada depois das festas de carnaval.

É a partir do século XV que o carnaval ganha corpo na Europa, através dos humanistas da Renascença que procuram reavivar práticas ligadas aos carnavais da Antigüidade.

Também data deste período, mais precisamente do início do século XVI, a ampliação do domínio marítimo e terrestre, com as navegações e posterior colonização do Novo Mundo, que recebeu todas essas influências festivas e religiosas.

Na introdução de seu livro, Jaques Heers ocupa-se em traçar uma espécie de trânsito entre as práticas festivas cristãs e os ritos antigos. Segundo o autor, como em seu início a igreja não poderia romper drasticamente o vínculo de seus crescentes fiéis, muito menos impor sua doutrina religiosa com veemência, muitas adaptações e assimilações aconteceram entre ela e a cultura popular, ou como muitos autores nomeiam, as festas pagãs e os rituais religiosos.

Tal via naturalmente não era de mão única, pois, os fiéis totalmente integrados ao culto religioso sempre achavam espaço para incorporar a ele aspectos das festas populares. E não só os fiéis. Muitos homens da igreja mantinham vínculos estreitos com as manifestações *grotescas* – para usar um termo bakhtiniano, gerando verdadeiras fusões ritualísticas.

Jacques Heers esclarece que *geralmente não existe qualquer contradição entre o espírito cristão, entre as devoções mais sinceras, e essas exuberâncias coletivas, por vezes de mau gosto, que se inscrevem num contexto muito mais vasto e complexo.*[48]

Se lembrarmos de Bakhtin, podemos chegar à conclusão de que a ruptura que hoje percebemos tão clara e definida entre o mundo cristão (sinônimo de seriedade) e o mundo festivo, com sua alegria universal, mesclava-se outrora na prática social de

[48] HEERS, Jacques. **Festas de loucos e carnavais**. Trad. Carlos Porto. 6ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, p. 10.

forma natural, fundindo concepções de mundo aparentemente distintas numa vivência integrada e harmonizada através da festa, sem perder de vista seu contexto histórico e sócio-cultural.

Desse modo, pode-se perceber que a atitude festiva fazia parte da vida do homem medieval, do seu trabalho, da sua fé e da sua diversão. E não só do homem desta época.

Ao conceituar o que venha a ser festa, Jacques Heers observa:

> *A festa começa por ser divertimento e, sublinhemo-lo já, divertimento muitas vezes gratuito: reunião de pessoas com seus fatos novos, ou fantasiadas, mascaradas, com chapéus e fitas. Por toda a parte, as cores e as decorações fazem a alegria dos olhos e colocam esse dia de júbilo à margem da rotina e do ritmo da vida quotidiana.*[49]

Embasados por Mikhail Bakhtin, não podemos concordar com o que Jacques Heers chama de *divertimento gratuito*, pois, em toda e qualquer realização festiva, seja ela qual for, há sempre um vínculo com a realidade de seus praticantes. Mas, o caráter de divertimento realmente é característica vital da festa, assim como do jogo.

Outra característica importante da festa que Jacques Heers evidencia é o seu caráter efêmero e a falta de mecanismos téorico-metodológicos que permitam uma apropriação mais eficaz deste evento: *A festa, reflexo duma civilização, símbolo, veículo de mitos e de lendas, não se deixa apreender com facilidade.*[50]

Lacunas, desvios, equívocos em alguns procedimentos tanto teóricos quanto metodológicos fazem parte de um processo histórico em construção e aperfeiçoamento contínuo e servem para suscitar caminhos, questões e abordagens que possam produzir novos olhares, novos pensares, novas reflexões, enfim, novas condutas científicas em busca de conhecimentos que se afinem com o momento sócio-histórico em que se apresentam.

E, como diz Jacques Heers, a intenção principal de todo pesquisador preocupado com a cultura, o imaginário e o evento vivo é a utopia de que sua investigação

> *proporcionaria ao historiador dos nossos dias, apaixonantes testemunhos da autêntica cultura popular do passado, se fosse possível*

[49] Id. ibid.

agarrá-lo por outra maneira que não apenas por alusões vagas ou à custa de reconstituições muitas vezes arbitrárias.[51]

Nos dias de hoje, pelo menos, dispomos de formas de registro mais eficazes para legar ao futuro um conhecimento mais próximo do que se pratica em termos de manifestações espetaculares.

Há, na festa, uma tênue linha divisória entre o sagrado e o profano[52], a liberdade e a repressão, a diversão espontânea e a rebelião, pois, em várias épocas e povos, festa, ritual, brincadeira e motim se confundem e possuem total ligação com a realidade presente como nos mostra o professor Ronaldo Vainfas[53] ao tratar das festas tupinambás chamadas de santidades pelos jesuítas no século XVI.

Ao seguir a trilha da mudança do discurso dos pajés aos seus, o autor nos indica que a história penetrando no mito fundiu os rituais das tribos com sua nova condição de povo perseguido e escravizado pelos portugueses.

Não atingindo, a princípio, a forma e estrutura da festa, porém, com a crescente opressão não só o discurso, mas também as práticas rituais foram transformando-se e assimilando elementos da cultura ibérica numa mistura de símbolos e significados.

A pesquisadora Marina de Mello e Souza, em suas bem traçadas linhas que tratam das coroações dos reis do Congo, analisa a repercussão da festa sob a ótica das comunidades negras e, ao mesmo tempo, da sociedade colonial.

Como nos mostra a autora, para a elite luso-brasileira era interessante permitir a prática de coroação de reis do Congo, pois o que estava sendo ratificado era o catolicismo, mesmo acrescido de vários elementos da cultura africana como a música e a dança. Além disso, a autora ressalta:

Em vários documentos, fica claro que as autoridades administrativas esperavam que os eleitos mantivessem a ordem no interior da

---

[50] Id. ibid, p. 11.
[51] Id. ibid.
[52] [21] Levando em conta toda relatividade e interseção existentes nestes dois termos, pois, como explica o professor Ordep Serra: *Muitas vezes se encontra usado o termo "profano" como equivalente de "não religioso". Mas a idéia do profano só tem sentido numa perspectiva religiosa, ou seja, no domínio fenomenológico em que se opõe à noção do sagrado. Essa oposição liga as duas referidas categorias de forma necessária, numa estreita correlação. Aquele para quem não há nada sagrado, nada pode considerar profano. A religião é que divide o mundo nesses dois domínios.* SERRA, Ordep. **Rumores de Festa: o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1999.

comunidade que eles representavam, assim agissem como apaziguadores de conflitos entre senhores e escravos quando fosse necessário.[54]

Por outro lado, para a comunidade negra que se organizava enquanto "reino", através de coroações nas igrejas, festas e cortejos populares, ali se representava sua ligação (social e simbólica) com sua ancestralidade africana, mesmo através de práticas católicas:

> *Afirmando-se como propagadores do cristianismo e evocando para tal um passado anterior à escravização, os africanos e seus descendentes definiam para si um espaço simbólico na sociedade colonial, no qual eram agentes de sua própria história (...) No momento da festa, a comunidade negra se afirmava como portadora de cultura e história próprias mesmo tendo adotado formas portuguesas para expressar valores africanos.*[55]

Eis a questão: tais práticas festivas tinham um significado ritual, organizacional e de resistência para uma comunidade, mas, ao mesmo tempo, representava a manutenção da ordem para outra parte da sociedade.

Este paradoxo está atrelado justamente ao ponto central de nossa discussão sobre a festa: várias são as hipóteses sobre seu real objetivo na vida do indivíduo e de determinada comunidade, sobre sua importância e valor, porém, sempre se estabelece apenas um ponto de vista sobre o assunto.

Como outro viés do mecanismo interno da festa, há que se observar o enfoque dado pelo professor Luciano Figueiredo, quando trata da festa associada às revoltas do Brasil colonial.

Sua observação sobre a prática de coincidir as revoltas com os dias de festejos, principalmente religiosos, revela, sobretudo, uma conveniência no sentido de

---

[53] VAINFAS, Ronaldo. *Da festa tupinambá ao sabá tropical: a catequese pelo avesso*. In: JANCSÓ, István e Kantor, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. Volume 1. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001.

[54] SOUZA, Marina de Mello e. *Históia, mito e identidade nas festas de reis negros no Brasil – séculos XVIII e XIX*. In: JANCSÓ, István e Kantor, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. Volume 1. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, p. 256.

[55] FIGUEIREDO, Luciano. *A revolta é uma festa: relações entre protestos e festas na América portuguesa.* In: JANCSÓ, István e Kantor, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América**

agrupamento popular e o objetivo de *cumprir rituais de aparente descontrole, atacar autoridades mais diretamente identificadas com o desconforto comunitário*[56] e persuadir o contingente festivo a integrar-se ao motim para pressionar as personalidades confrontadas.

Para o autor, festa e revolta comungam do mesmo sentimento: *o compromisso da defesa do bem comum* [pois] *adensam a reunião da coletividade* criando um ambiente propício aos reclames e solicitações de melhoria social. Além de ser *um momento de sociabilidade, o aglutinamento no protesto reafirma um sentimento de pertencimento e de coesão, momentaneamente se suspendendo as diferenças e oposições.*[57]

A professora Mary Del Priore inicia seu artigo enfatizando que, apesar de alguns historiadores concluírem o contrário, a festa serve como um remédio preventivo contra os males da rebelião e é propositadamente usada pelos diversos poderes (o estado, a igreja, a burguesia, etc.) para estabilizar insatisfações e manter a ordem.

A autora também ressalta a relação da festa com a literatura popular em meados do século XVIII em Portugal. Os folhetos de cordel eram partes integrantes do ato cênico da serração da velha.

Neste evento satírico e, ao mesmo tempo, universalizante, antes da velha ser serrada pelos participantes, havia o momento da partilha dos seus bens em testamento, fato este que possui uma relação muito estreita com um momento do Bumba-meu-boi, no qual, após sua morte, sua carne e as partes do seu corpo vão ser ofertadas a algumas personalidades da comunidade.

É certo que a velha sendo pobre, sua intenção era ajudar os seus pares dando parte do pouco que tinha aos amigos de infortúnio. Em alguns Bumbas-meu-boi também há esta partilha entre a população e as partes menos agradáveis sempre vão para pessoas mal vistas pelos participantes do evento, como políticos, coronéis, religiosos, etc.

Tanto na serração da velha como na partilha do boi há espaço para satirizar as personalidades conhecidas de todos: Ao sardinheiro, por exemplo, a velha deixa a campainha da festa *"para atrair clientes quando for vender seu peixe."* Ao *"Manuel*

---

portuguesa. Volume 1. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, p. 266/267.

[56] Id. Ibid.

[57] Id. ibid, p. 268.

Inácio, o barbeiro, cento e cinqüenta em dinheiro"; ao sapateiro deixa uma esmola *"para comprar meia sola".*[58]

Há outro dado interessante no que concerne à função da festa na sociedade: Mary Del Priore conta-nos que, nos idos do século XVIII, a Igreja tentava em vão proibir as festas carnavalescas. Devido ao insucesso, começou apenas a fiscalizar e controlar os excessos.

Porém, a grande descoberta eclesiástica foi perceber que essas práticas *estavam profundamente enraizadas entre as populações para as quais elas representavam uma forma de equilíbrio cultural e emocional.*[59]

Isto significa que, do ponto de vista do poder, a festa passa a ter uma função completamente oposta da de quem a pratica. Se a serração da velha era uma alegoria à quaresma, assim como a queimação do gordo era a morte do carnaval, a primeira estava intimamente associada ao momento sócio-histórico de Portugal, pois, a miséria era enorme no País, além da relação com a morte ser bastante próxima, criando uma conjuntura de sofrimento e padecimento geral, da qual a velha era símbolo.

Da ótica dos jovens, estudantes, trabalhadores informais, enfim, da parte mais desprestigiada da sociedade lusa, aquela festa era uma reação de luta pela sobrevivência, conforme nos indica a autora, já que era uma festa praticada por um grupo social específico, mas que a burguesia podia participar assistindo ou acompanhando.

Aliás, esta é uma característica inerente a toda festa: o caráter inclusivo.

Este poder de inclusão da festa é tão intenso que a professora Adriana Romeiro nos mostra a ligação entre ela e revoltas, motins e funerais simbólicos, que aglomeravam quase a totalidade da sociedade das Minas setecentista, do mais pobre ao mais rico.

Neste episódio, o enterro satírico do governador D. Lourenço de Almeida, após sua saída do Estado brasileiro e retorno para Portugal, com as atividades festivas ali realizadas

> *tinham por objetivo restaurar o bom governo e restabelecer a ordem provisoriamente rompida pelo comportamento iníquo de um mal governador. Tratava-se de afirmar, de forma pública e coletiva, o que*

[58] PRIORE, Mary Del. *A serração da velha: charivari, morte e festa no mundo luso-brasileiro*. In: JACSÓ, István e KANTOR, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. volume I. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001, p. 287.

então se entendia por bom governo e o que a população esperava de seus governadores.[60]

Vemos, explicitamente neste caso, a festa atuando como recondutora da ordem perdida na sociedade mineira.

Como podemos ver, há vários elementos indissociáveis da festa, porém a generalização de seu significado torna-se algo difícil de se estabelecer, pois, dependendo do ponto de vista, do momento sócio-histórico, dos trânsitos culturais de um povo, as variantes são extremamente complexas.

Se observarmos a análise de Jean Duvignaud sobre a festa, veremos que ele mantém o elemento simbólico fortemente distanciado do real e ela passa a ser um rompimento *dos acontecimentos que a ideologia européia nos apresenta como lógico e insuperável.*[61]

Para o autor, a cultura é uma forma simbólica de luta contra a morte e a organização espacial impulsiona as formas de manifestação a esta agressão natural de que o homem tenta, em vão, desvencilhar-se.

A partir disto o autor declara:

> *A festa, em si, ao contrário, não implica qualquer outra finalidade senão ela mesma (...) Nesta ocasião, ela sai do domínio da percepção, não obstante a sua amplitude, por intermédio do reconhecimento das "dimensões ocultas" para penetrar a esfera do imaginário.*[62]

Diferentemente da ótica duvignaudiana, podemos observar que a festa é um elemento intrínseco à natureza humana e abarca a extensão geográfica, simbólica e existencial da vida, não representando apenas os momentos de crises, mudanças, adaptações interculturais ou situações anômicas, até porque não é a ausência de normas que a caracteriza, mas uma inversão, uma subversão ou a invenção de novos modelos de convivência.

---

[59] Id. ibid, p. 292

[60] ROMEIRO, Adriana. *O enterro de um governador: festa e protesto político nas Minas setecentistas*. In: JANCSÓ, István e Kantor, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. Volume 1. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, p. 308.

[61] DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Trad. de L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, pág. 24/25.

[62] Id. ibid, p. 66.

Se para Duvignaud não há como *associar a festa à vida social normal, porque ela é a própria coordenação da destruição*[63], não nos esqueçamos que esta destruição tem um princípio regenerador no qual a morte sugere uma vida nova e onde, mesmo no plano da utopia, é a vida corrente que se transforma pelo viés da alegria e da liberdade.

Para os participantes da festa, ela é coberta de significados vários, de diferentes intensidades e forças distintas. Significados estes que nós, pesquisadores, não conseguimos captar em sua totalidade.

Assim como o teatro, a festa instala-se na verdade do efêmero e do simbólico, como se um mundo transversal mantivesse contato, direto ou indireto, com a vida corrente e que, durante seu período de realização fosse a própria vida; uma outra vida que suspende, provisoriamente, mas não totalmente o real, simplesmente transmuta-o, sublima-o, reorganiza-o e liberta-o das convenções pré-estabelecidas.

Comparar a festa às *técnicas de aniquilamento* da sociedade contemporânea é, ao mesmo tempo, não considerar um dos elementos vitais do ato festivo tão bem situado por Mikhail Bakhtin: a capacidade de decompor e recompor a estrutura social, não através do elemento negativo, mas da positividade e ambivalência do riso.

As intenções ou objetivos da festa podem ser entendidos se usarmos um termo para sua realização: o ideal comum.

Independente do tipo de festa, das motivações e do fim almejado com sua realização, há que se verificar que sua estrutura, planejamento e prática contribuem para uma socialização mais harmônica e um desejo utópico de transformação social, pelo menos como ideal de quem a pratica.

A festa, neste caso, é o clamor alegre por um mundo mais justo, onde as necessidades e os ideais comuns sejam sinalizados, as injustiças sejam satiricamente evidenciadas e criticadas, assim como seus mentores castigados.

Enfim, a festa pode ser considerada a explosão da justiça alegre e do destensionamento das pressões sociais. Mas não somente isto.

Há algumas grandes questões no que diz respeito às pesquisas que envolvem o elemento vivo e efêmero das práticas populares, espetaculares ou mesmo das festas – mais recente objeto de pesquisa que vem se difundindo entre historiadores e pesquisadores.

Uma delas diz respeito às fontes documentais de tais pesquisas, pois, a demanda de análise sobre as festas do Brasil colonial ou mesmo de Portugal no período medieval

[63] Id. ibid, p. 67.

ou renascentista traz um grande problema: não mais existem, na maioria dos casos, as manifestações festivas do que se pretende discutir como festa.

Mesmo em pesquisas que tratam das festas dos negros brasileiros, como as de Silvia Hunold Lara[64] ou Marina de Mello e Souza, por limitarem-se a séculos passados – basicamente os séculos XVIII e XIX – não criam um diálogo com o que de manifestações está se praticando no Brasil de hoje e que, naturalmente, possui vínculos estreitos (ou longínquos) com tal herança, como o maracatu de Pernambuco ou as congadas de Minas Gerais, no casos das pesquisas das autoras citadas.

Logicamente, é de grande importância tais pesquisas e está longe de nosso interesse tachá-las ou qualificá-las de improdutivas, porém, esta falta de vínculo com o período contemporâneo, no qual muitas das festas guardam reminiscências rituais ou motivações simbólicas de outrora em seus conteúdos e integrantes, são parte indissociáveis do processo dinâmico e mutante de qualquer evento vivo e a obtenção do universo festivo unicamente através da pesquisa documental cria problemas quanto à apreensão do objeto proposto para estudo: a festa em si.

O que vemos, via de regra, é uma pesquisa documental (riquíssima, decerto) que está mais associada às práticas políticas e econômicas da época investigada ou que relacionam os acontecimentos festivos a algum tipo de tensão social do momento.

Tal relação entre festa e momento histórico é bastante importante, diríamos até vital, apesar de alguns pesquisadores não concordarem com tal afirmação, mas a grande questão é que o acontecimento festivo fica relegado a segundo plano e servindo de pano de fundo para um levantamento histórico ou sociológico da época.

Em alguns casos, inclusive, o pesquisador acha por bem nomear arbitrariamente algumas práticas, de acordo com seu entendimento do que elas proporcionavam em seus praticantes, indiferentemente do que eles próprios acreditavam. Devido à distância temporal, este procedimento torna-se natural, a não ser que outros pesquisadores o questionem.

Referimo-nos aqui ao artigo da doutora Marina de Mello e Souza, que, a certa altura, refere-se aos reis das festas de Congo como "reis Congos", ao invés de "reis do Congo", como eram conhecidos e chamados. Em nota de rodapé a autora afirma ter adotado o termo

---

[64] LARA, Silvia Hunold. *Uma embaixada africana na América portuguesa*. In: JANCSÓ, István e Kantor, Iris (orgs.). *FESTA: Cultura e sociabilidade na América portuguesa.* Volume 1. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001.

> *(...) sem a preposição "do" (...) por entender que o título remete a uma identidade mítica, estando associado a noções e sentimentos que ultrapassam em muito as especificidades do reino do Congo como existiu historicamente. Nos estudos de folclore e nas descrições de viajantes o rei da festa é quase sempre chamado de "rei do Congo", forma que não adotei por entender que o título não remetia ao reino africano como existiu historicamente, mas a uma idéia de africanidade constituída no Mundo Novo. A supressão da preposição, no meu entender, torna o título menos específico e mais generalizante, como era a identidade para cuja construção ele serviu.*[65]

É preciso certo cuidado com tal procedimento no sentido de que, ao nosso ver, não cabe a um pesquisador a autoridade de modificar um vocábulo como este, mesmo estando fundamentado em suas proposições teóricas, pois, tal nomenclatura faz parte de um contexto muito mais amplo e delicado do qual o investigador não faz e não fez parte, principalmente por que há uma distância histórica enorme entre a festa e a pesquisa, além das fontes diretas não poderem ser consultadas.

Naturalmente a problemática não se refere a uma nomenclatura em si, mas à sua significância simbólica e à sua imediata relação com os participantes das festas. Este tipo de procedimento é arriscado e dá margem a vários problemas conceituais e metodológicos sobre a questão ética de pesquisas das manifestações festivas no âmbito acadêmico.

Como já registramos, a mudança nas formas, nas práticas e até nos nomes destes eventos é algo natural e constante nos grupos atuantes, porém, obedecem a questões específicas e internas de seus integrantes com significados bastante precisos e coerentes para eles, como nos mostra o professor Luiz Geraldo Silva quando afirma que

> *a denominação do rei dos negros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila do Recife sofre uma mudança* [entre os

[65] SOUZA, Marina de Mello e. *História, mito e identidade nas festas de reis negros no Brasil – séculos XVIII e XIX*. In: JANCSÓ, István e Kantor, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. Volume 1. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, p. 252.

séculos XVII e XVIII]: *de "reis dos angolas" esta transforma-se em "rei do Congo".*[66]

E logo o autor recorre a especulações que possam justificar a troca:

> *É provável que esta mudança decorra de razões africanas, de transformações políticas ocorridas na África central – região da qual, aliás, era proveniente a maior parte dos cativos da Capitania de Pernambuco.*[67]

Justificativa um tanto vaga e imprecisa que poderia se pautar, inclusive, nas afirmações de Marina de Melo e Souza, que atribui a generalização do termo "reis do Congo" a uma noção de identidade e agrupamento na busca de um espírito de nação que ocasionou a união de características culturais e históricas em detrimento de diferenças ou particularidades de cada grupo *passando todos os reis a serem identificados como rei do Congo, desaparecendo os reis de outras nações.*[68]

Outro exemplo mais recente sobre estes trânsitos e trocas constantes da festa diz respeito à nossa pesquisa sobre o Bumba-meu-boi de Pernambuco, que há algum tempo passou a ser chamado de Cavalo Marinho por seus participantes ou, como dizem alguns pesquisadores, passou a ser outra coisa. Outros pesquisadores afirmam ser manifestações diferentes.

Em pesquisa de campo desenvolvida em dezembro de 2002, observamos que já não havia grupos que se chamavam Bumba-meu-boi e sim Cavalo Marinho.

Alguns estudiosos, como o professor Marcondes Gomes Lima, da Universidade Federal de Pernambuco, consideram que o Cavalo Marinho é um desdobramento do Bumba-meu-boi. Há, porém, os que acreditam que são a mesma coisa e aqueles que sinalizam diferenças fundamentais nos dois tipos de espetáculos. Trataremos especificamente desta questão mais adiante.

---

[66] SILVA, Luiz Geraldo. *Da festa à sedição. Sociabilidades, etnia e controle social na América portuguesa (1776-1814)*. In: JANCSÓ, István e Kantor, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. Volume 1. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, p. 321.
[67] Id. ibid, p. 321/322.
[68] SOUZA, Marina de Mello e. *História, mito e identidade nas festas de reis negros no Brasil – séculos XVIII e XIX*. In: JANCSÓ, István e Kantor, Iris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. Volume 1. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001, p. 252.

Especulações à parte, torna-se necessário ouvir com atenção os próprios participantes da festa em busca de uma definição mais precisa e palpável, pois as transformações ocorrem constantemente e fazem parte do processo natural de adaptabilidade do homem ao seu meio.

Um belo e competente exemplo que pode ser considerado um caminho investigativo para um olhar sobre a festa ou de qualquer manifestação viva é o trabalho da professora Leda Maria Martins, que parte exatamente do reinado do Rosário de Jatobá, em Minas Gerais, delineando toda a sua estrutura interna e, a partir do elemento vivo, atuante e mutante, dialoga com fontes teóricas e documentais.

Logo no começo do livro a autora desvela a relação da festa pesquisada hoje com o passado, o presente e um possível futuro:

> *A história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social.*[69]

Esta relação entre o que há na atualidade, sua formulação, seus trânsitos, suas influências e sua necessidade cultural torna o caminho da pesquisa verdadeiramente pulsante, pois, ali estão os conhecimentos intrínsecos dos participantes, seu olhar temporal que dialoga com o encaminhamento metodológico do pesquisador através de seus vários meios científicos de levantamento histórico e análise do objeto proposto.

Desta forma, o procedimento muda completamente, porque não é a fonte documental que trata de algo que não existe mais, e sim algo de nossos tempos, festa de nossos dias, que nos encaminha a dados e registros de outrora, inclusive de manifestações que já não atuam hoje, ou que foram se transformando ao longo dos tempos, mas que nos dá uma visão mais profunda do processo social, histórico e cultural que produziu o que hoje vemos.

A pesquisa inspirada e inspiradora da professora Leda Maria Martins torna-se, também, uma fonte sugestiva de encaminhamento metodológico no que diz respeito à apreensão de uma manifestação coletiva e as possíveis interlocuções com sua história pregressa.

---

[69] MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Menória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997, p. 24.

I.III – Jogo, ambivalência e simulacro

Foto 4 - A Véia do Bambu

Encontramos este procedimento, também, nas reflexões de Roger Caillois, quando o autor trata da noção de jogo atualizando-a entre as culturas antigas e os tipos de jogos contemporâneos a ele.

Caillois inicia seu livro discutindo a importância do estudo sobre o jogo feito por Johan Huizinga e caminha no sentido de ampliar a discussão sobre a importância desta prática para o ser humano, abordando seu domínio espetacular e ostentatório, do qual ele define precisamente:

> *Tudo o que é mistério ou simulacro por natureza, está próximo do jogo: é preciso ainda que a parte da ficção e do divertimento o faça surgir, isto quer dizer que o mistério não seja venerado e que o simulacro não seja início ou sinal de metamorfose e de possessão.*[70]

Johan Huizinga propõe a classificação de *Homo Ludens* à espécie humana, por acreditar que o jogo é um elemento tão essencial ao homem, quanto o raciocínio e o poder de produção material. Para o autor, o jogo é *um fator distinto e fundamental, presente em tudo o que acontece no mundo*. E vai mais longe: *Já há muitos anos que vem crescendo em mim a convicção de que é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve.*[71]

---

[70] Tradução nossa: *Tout ce qui est mystère ou simulacre par nature, est proche du jeu: encore faut-il que la part de la fiction et du divertissement l'emporte, c'est-à-dire que le mystère ne soit pás révéré et que le simulacre ne soit pás débout ou signe de métamorphose et de possession.* CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes – le masque et le vertige**. Paris: Édition Gallimard, 1967, p. 34.

[71] HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, prefácio.

É a partir da crítica à antropologia e às ciências afins de sua época, que Huizinga desenvolve sua tese de que o elemento lúdico é inerente ao sentido de cultura e de importância crucial para a humanidade, além de considerar o surgimento do jogo anterior à noção de cultura.

Outro dado relativo ao jogo, segundo Huizinga, é o divertimento. Para ele, esta é a característica que define a essência do jogo e, conseqüentemente, está diretamente ligada à consciência humana que se percebe criadora e, por isso mesmo, o autor sinaliza que é preciso voltar a atenção para o caráter estético do jogo, para que se possa apreendê-lo com mais propriedade, pois, é a manipulação concreta de imagens da realidade ou, como diz o autor, a transformação da realidade em imagens, que pode encaminhar uma reflexão mais apropriada do fenômeno em questão como elemento cultural:

> *As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo (...) Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza.*[72]

Para Huizinga, a primeira característica do jogo é a liberdade e a segunda é a evasão da vida real para um estado temporário de orientação própria que, segundo o autor, se satisfaz nele mesmo, isto é, *ele* [o jogo] *se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe este mecanismo (...) como um* intervalo *em nossa vida.*[73]

Porém, ao contrário de Roger Caillois, Huizinga situa o jogo como elemento integrado à vida, pois,

> *ele se torna um acompanhamento, um complemento e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral (...) e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua*

[72] Id. ibid, p. 07.
[73] Id. ibid, p. 11/12.

> *significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural.*[74]

O tempo e o espaço limitados do jogo é a terceira característica apresentada por Johan Huizinga que confere a ele, através desses elementos, um caminho e um sentido próprios, com começo e fim estabelecidos.

Para Huizinga, o jogo tende a se fixar rapidamente como fenômeno cultural, *como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição.*[75]

E, sendo assim, estando situado entre o plano individual e o coletivo, entre a suspensão das normas vigentes e a criação de regras específicas, Huizinga atribui ao jogo uma relação com o domínio da estética, tendendo sempre à beleza, criando formas ordenadas que fascinam e cativam, através da busca de duas qualidades essenciais: o ritmo e a harmonia.

Encontramos estes elementos presentes em todas as formas do jogar: nas competições, nos espetáculos, nos rituais, etc.; eventos estes nos quais Huizinga sinaliza dois aspectos fundamentais: a luta *por* alguma coisa ou a representação *de* alguma coisa.

Para Caillois, o jogo, em sua quase infinidade de formas, detém elementos constantes como a idéia de bem-estar, de risco ou de habilidade, sendo, sobretudo, a instauração de uma atmosfera de entretenimento ou diversão:

> *Ele* [o jogo] *repousa e alegra. Ele evoca uma atividade sem tensões, mas também sem conseqüência para a vida real. Ele se opõe ao sério e se vê assim qualificado de frívolo. Ele se opõe, de outra parte, ao trabalho como o tempo perdido ao tempo bem empregado. Enfim, o jogo não produz nada: nem bens nem obras. Ele é essencialmente estéril.*[76]

Percebendo o jogo como atividade gratuita, Caillois define alguns dos vários sentidos do termo, começando pelo mais difundido: o jogo como atividade específica e fechada, assim como os símbolos e instrumentos necessários para sua realização – como

---

[74] Id. ibid, p. 12/13.
[75] Id. ibid.
[76] Tradução nossa: *Il repose et il amuse. Il évoque une activité sans contrainte, mais aussi sans consequence pour la vie réelle. Il s'oppose au sérieux de celle-ci et se voit ainsi qualifié de frivole. Il s'oppose d'autre part au travail comme le temps perdu au temps bien employé. En effet, le jeu ne produit rien: ni biens ni oeuvres. Il est essentiellement stérile.* CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes – le masque et le vertige**. Paris: Édition Gallimard, 1967, p. 09.

cartas para o baralho, peças para o xadrez, etc. Estilo e habilidade pessoal são outros elementos do jogo, no qual temos as categorias de distinção, de originalidade, seja por parte de um ator, cantor, músico ou homem público, que emprega em seu trabalho características singulares, seja por um atleta que tem um desempenho acima dos demais, ou por um jogador que detém a técnica mais apurada em um tipo de competição.

Caillois também associa o termo jogo às idéias de limite, de liberdade e de invenção, assim como a de risco; sendo ele sempre um sistema de regras, sejam elas arbitrárias ou imperativas, que não devem ser violadas de forma alguma.

Quando Caillois trata do jogo, no campo das artes, ele referenda os mesmos critérios das convenções, leis estabelecidas, hábitos recorrentes que buscam parecer naturais, legislações que regram o fazer artístico diante de alguma estética específica. São as regras do jogo que guiam um determinado estilo.

Essas regras não são rígidas e podem ser questionadas, relegadas em função de um novo olhar e uma nova prática, que põe em discussão os dogmas vigentes, o que deriva em um novo padrão estético, um novo sistema.

Mas, na visão de Caillois, os profissionais do jogo, como os ciclistas, os lutadores de boxe, os atores, etc., que ganham a vida com tais tarefas, não devem ser considerados como jogadores, mas como homens de trabalho, pois o autor atribui ao jogo a característica de ser uma atividade livre e voluntária, fonte de alegria e divertimento e, no caso dos profissionais, ele fazem como dever.

Neste caso, o jogo *só existe quando os jogadores têm a vontade de jogar e jogam, seja este o mais absorvente, o mais fatigante, a intenção é de se divertir e de afugentar as preocupações, isto é, se distanciar da vida ordinária.*[77]

Neste sentido, conseguimos visualizar um parentesco próximo entre o jogo e a festa, porém, Caillois considera o jogo uma ocupação separada, isolada do resto da existência e inserido, geralmente, em limites precisos de tempo e de espaço. Espaço próprio do jogo, o que não concordamos, pois, assim como a festa, o jogo transita entre as práticas cotidianas, muitas vezes caracterizadas por tensões, e os momentos de destensionamento necessários à engrenagem social.

Consciente de não abarcar toda a diversidade das práticas do jogo, Caillois enumera suas características essenciais, que resumimos da seguinte forma: 1 – livre:

---

[77] Tradução nossa: *Il n'existe que là ou les joueurs ont envie de jouer et jouent, fût-ce au jeu le plus absorbant, le plus épuisant, dans l'intention de se divertir et de fuir leurs soucis, c'est-à-dire pour s'écarter de la vie courante.* Id. ibid, p. 36/37.

ninguém é obrigado a jogar; 2 – separado: o jogo existe dentro de limites de espaço e tempo precisos e definidos; 3 – incerto: não se pode premeditar o seu resultado e há margem para o desempenho improvisacional do jogador; 4 – improdutivo: não se produz bem material, nem riqueza ou algum elemento como produto, seja obra de arte ou de outro tipo; 5 – regrado: submetido a convenções específicas; 6 – fictício: muda a relação com a realidade.

Mais adiante, Caillois cria quatro categorias de jogo que são: 1 – jogos de competição (*Agôn*); jogos de acaso (*Alea*); jogos de simulacro (*mimicry*), e jogos de vertigem (*Ilinx*).

Dentre essas categorias a que mais nos interessa no momento é a dos jogos de simulacro, a *mimicry*, primeiro por estar mais próxima do nosso campo investigativo (se bem que essas categorias não são estanques, elas se auto-penetram e se complementam), depois porque, segundo Caillois, todo jogo pressupõe uma aceitação temporária de uma ilusão, a imersão em um universo fechado, convencional e fictício.

Os jogos de simulacro são os que mais nitidamente se desenvolvem nesta direção, fazendo-se crer que se é outra pessoa, ou se vive outra realidade, através da mudança de características físicas, vocais, de atitudes e de comportamento. São inúmeros os tipos de manifestações que se utilizam do recurso do simulacro e, segundo o autor, não só na natureza humana, mas também no reino animal.

Este gosto do disfarce, da simulação, da transformação, acompanha o homem desde a sua infância, seja através da tentativa de imitar um adulto, ou na criação de histórias e brincadeiras nas quais as crianças representam outros papéis que não o seu habitual.

Porém, a necessidade do adulto de vivenciar a experiência do simulacro está evidente através dos momentos coletivos de festas, rituais (civis ou religiosos) e brincadeiras, derivando, muitas vezes, na formalização e profissionalização desses recursos, como é o caso do teatro e outros tipos de espetáculo.

Segundo Caillois, nos jogos de simulacro *o prazer consiste em se fazer passar por outro. Mas, como se trata de um jogo, não é necessariamente a questão de enganar o espectador.*[78] Há um acordo natural das duas partes (a que joga e a que observa o jogo) de que aquilo é uma verdade simulada.

Ainda segundo Caillois,

---

[78] Tradução nossa: *Mais, comme il s'agit d'un jeu, il n'est pas essentiellement question de tromper le spectateur.* Id. ibid, p. 64.

> *a* mimicry *apresenta todas as características do jogo: liberdade, convenção, suspensão do real, espaço e tempo delimitados. Porém, a submissão contínua às regras imperativas e precisas não se deixa constatar (...) A regra do jogo é única: ela consiste, para o ator, em fascinar o espectador, evitando que uma falha o conduza a refusar a ilusão; ela consiste, para o espectador, em se prestar à ilusão se recusando a se distanciar do cenário, da máscara, do artifício que o convida a acreditar, durante um dado tempo, como um real mais real que o real.*[79]

São duas as características que Caillois atribui fundamentalmente ao jogo: a liberdade e a regra. A princípio podemos acreditar que são tendências opostas, porém, elas são necessidades que não se sobrepõem, mas se completam.

É a partir desses dois elementos que podemos inferir ao jogo a qualidade de brincadeira, de divertimento. Aliás, tanto na língua francesa, como na inglesa, os termos que designam jogo, brincadeira, diversão, simulacro, interpretação teatral, domínio musical, etc., são os mesmos: *jeu* e *play*, respectivamente.[80]

Aqui, gostaríamos de dar ênfase ao jogo, como sinônimo, sobretudo, de diversão, de brincadeira, porém, levados com certa seriedade por quem brinca. Lembramos que o termo brincadeira não está somente vinculado aos exercícios lúdicos da infância, mas o vemos de maneira mais abrangente, como divertimentos importantes e necessários e que possuem as mesmas funções que abordamos na festa e veremos no riso.

---

[79] Tradução nossa: *(...) la* mimicry *presente toutes les caractéristiques du jeu: liberté, convention, suspension du réel, espace et temps delimités. Toutefois la soumission continue à des règles impératives et précises ne s'y laisse pás constater (...) La règle du jeu est unique: elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitent qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion; elle consiste pour le spectateur à se prêter à l'illusion sans récuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi, pour um temps donné, comme um réel plus réel que le réel.* Id. ibid, p. 67.

[80] *Jeu*: jogo, recreio, folguedo, exercício de agilidade; maneira de jogar, regra do jogo, ação de jogar. **MINIDICIONÁRIO RIDEEL FRANCÊS-PORTUGUÊS-FRANCÊS**. Coord. Afonso Telles Alves. 1ª ed. São Paulo: Rideel, 2000, p. 132.
Atividade; 1 – Atividade não imposta, a qual se entrega para se divertir, para se ter prazer; 2 – Ação, atitude de alguém que nãose trata seriamente, brincadeira; 3 – Na Idade Média, forma dramática caracterizada pela mistura de tons e variedades de asuntos; 4 – Atividade de lazer submissa a regras convencionais que comporta ganhador (es) e perdedor (es) e onde intervêm qualidades físicas ou intelectuais, destreza, habilidade e sorte. **BIBLIOROM LAROUSSE 2.0**
Play: jogo (tb. De cores, luzes, etc.); maneira de jogar; jogada; divertimento, brincadeira, folguedo; recreação, recreio; atividade, ação, operação; liberdade de ação ou movimento; âmbito para ação; folga; manejo de arma; procedimento; (teat.) peça; desempenho; (mús.) execução. HOUAISS, Antônio *et al*. **Dicionário inglês-português.** 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 594.

Para isso, aludimos aos títulos de textos teatrais da Idade Média, que eram chamados de *jeu* e que são traduzidos, geralmente como jogo. Cremos que isto se dá pelo descrédito que o termo brincadeira sofreu e sofre em relação a conceitos teóricos e acadêmicos.[81]

É justamente ao teatro,qqa que Roger Caillois atribui grande ordenamento do jogo na categoria *mimicry*:

> *Mas é a representação teatral que, fornecendo a conjunção essencial, disciplina a* mimicry *até fazer uma arte rica de mil convenções diversas, de técnicas refinadas, de recursos sutis e complexos. Por esta feliz cumplicidade, o jogo mostra plenamente sua fecundidade cultural.*[82]

O autor nos fornece, assim, um direcionamento para o que viemos tratando até agora neste trabalho: a festa, o jogo, o riso, a brincadeira e uma de suas derivações artísticas, o teatro.

Percebemos que, já na estrutura e funcionamento das festas, dos jogos em todas as suas dimensões, e do riso que provém deste momento de descontração, de relaxamento e de prazer, as regras, convenções, sistemas organizacionais atuam para que o acontecimento seja realizado de forma satisfatória.

É justamente este cuidado, este preparo que encaminha tais práticas para uma tendência espetacular, que visa ser observada, apreciada e, com algum nível de participação, ser vivida pela coletividade.

Quando analisamos a relação entre festa, jogo, riso e teatro, percebemos que, na maioria dos momentos, o vínculo entre eles é indispensável para a prática coletiva, festiva e espetacular dos povos.

Roger Caillois, quando aborda a *mimicry*, ou jogo de simulacro, ele o divide em duas espécies: o domínio do teatro e as artes do espetáculo, sendo o jogo intrinsecamente ligado ao destino das culturas e suas variadas formas, suas constantes transformações.

---

[81] Como exemplo, citamos o *Jeu de la fouillée* e o *Jeu de Robin et Marion*, ambos de Adam le Bossu; o *jeu de Saint Nicolas*, entre outros.

[82] Tradução nossa: *Mais c'est la representation théâtrale qui, fournissant la conjunction essentielle, discipline la* mimicry *jusqu'à en faire un art riche de mille conventions diverses, de techniques raffinées, de resources subtiles et complexes. Par cette heureuse complicité, le jeu montre en plein sa fécondité culturelle.* CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes – le masque et le vertige*. Paris: Édition Gallimard, 1967, p. 83.

Assim como observamos em relação à festa, ao teatro (sobretudo o cômico) e podemos perceber, também, em relação ao riso e ao jogo, como nos diz Caillois, são práticas mantidas fora do funcionamento social padrão, sendo apenas toleradas, a não ser que elas consigam se integrar a algum tipo de instituição, mas, mesmo neste caso, o autor nos chama a atenção para o fato de que o jogo pode modificar-se enquanto função social, mas não enquanto natureza.

Lembramos, ainda, que Roger Caillois considera que o jogo *em efeito, permanece separado, fechado, em princípio sem repercussão importante sobre a solidez e a continuidade da vida coletiva e institucional.*[83]

Reforçamos que, ao nosso ver, esta afirmativa é bastante polêmica e acompanha também alguns teóricos da festa, porém, não é partilhada por nós, que preferimos acreditar na importância destes mecanismos de evasão das tensões sociais, como algo essencial para a manutenção de uma vivência coletiva, como nos diz Michel Maffesoli.

Mesmo porque, como estabelecer uma sociologia do jogo, se ele não se vincula à vida corrente e ordinária dos indivíduos?

Quando Caillois trata de uma teoria mais abrangente dos jogos, ele nos traz algumas possíveis conjunções entre as categorias definidas anteriormente (competição, acaso, simulacro e vertigem) e das quais nos interessa aqui a abordagem que o autor dá ao simulacro.

Segundo o autor, a competição e o simulacro formam uma conjunção possível, pois *toda competição é nela mesma um espetáculo (...) Ela chama a presença de um público que se aperta nos guichês do estádio ou do autódromo, como se faz também no teatro e no cinema.*[84]

Nesta estrutura, existem elementos análogos como a torcida, seja por um carro, um cavalo, um time de futebol ou um determinado personagem; a peripécia que se instaura e produz o elemento de surpresa, de revelação, de susto, etc.; as etapas de execução das ações; a projeção emocional, entre outras, que podem ser experimentadas nas duas categorias analisadas.

Caillois atribui aos jogos que possuem uma aliança entre o simulacro e a vertigem, uma força e poder irremediáveis que partilham a esfera do sagrado.

---

[83] Tradução nossa: *(...) en effet, demeure séparé, clos, en principe sans répercussion importante sur la solidité et la continuité de la vie collective et institutionelle.* Id. ibid, p. 135

[84] Tradução nossa: *(...) toute compétition est en elle-même um spectacle (...) Elle appelle la présence d'un public qui se presse aux guichets du stade ou du vélodrome, comme il fait à ceux du théâtre et du cinema.* Id. ibid, p. 150.

Especificamente nos jogos de simulacro, que são as artes do espetáculo, ele os considera a expressão e ilustração de uma cultura. Pois, ainda segundo o autor, somente esta categoria de jogo é verdadeiramente criativa, possivelmente por transitar entre a regra e sua extrapolação que é a prática renovadora e livre do improviso.

Caillois discute a interdependência entre os jogos e as culturas:

> *Estabilidade e universalidade se completam. Elas aparecem ainda mais significativas de que os jogos são largamente dependentes das culturas onde eles são praticados. Eles acusam as preferências, eles prolongam os seus usos, eles refletem suas crenças.*[85]

Neste caminho, um determinado jogo pode servir para definir certas características morais ou intelectuais de um grupo, a partir da sua maneira de ver o mundo, o que contraria diretamente a afirmação do autor de que o jogo não tem significado social, sendo uma atividade improdutiva.

É o próprio Caillois que diz que *não é absurdo tentar o diagnóstico de uma civilização a partir dos jogos que nela prosperam particularmente.*[86]

Seremos mais prudentes aqui, pois, sendo o jogo apenas um dos elementos do complexo mecanismo cultural, não vamos lhe atribuir o poder de - independentemente de todos os outros elementos que compõem a cultura – traduzir uma sociedade a partir de sua utilização.

O livro de Gabriel Weisz, resultado de pesquisas do Núcleo de Investigações Sócio e Etnodramáticas, de base interdisciplinar, como enfatiza o autor, une as áreas da sociologia, do estudo do jogo, da biologia, da cultura popular e dos estudos das representações, e também nos traz informações importantes a respeito de nossa discussão.

Para Weisz, é através do corpo e da inteligência que o homem estabelece uma relação com o mundo, modificando o espaço e dando um outro significado aos objetos, além de estabelecer um outro sentido interno e externo a este corpo que age.

---

[85] Tradução nossa: *Stabilité et universalité se complètent. Elles apparaissent d'autant plus significatives que les jeux sont largement dépendants des cultures où ils sont pratiques. Ils en accusent les préférences, ils en prolongent les usages, ils en reflètent les croyances.* Id. ibid, p. 162/163.

[86] Tradução nossa: *Il n'est pas absurde de tenter le diagnostic d'une civilisation à partir des jeux que y prospèrent particulièrement.* Id. ibid, p. 164.

O autor define as práticas de jogos lúdicos, de representações e rituais como uma reconstrução de desejos velados que adquire várias formas e técnicas, propiciando um tratamento especial do tempo e do espaço.

Em relação à presença do mimetismo na esfera do comportamento humano, Gabriel Weisz acredita que o ato de se transformar, de assumir outros papéis de maneira lúdica ou ritual possui variadas formas

> *que vão desde a incorporação de aspectos e conduta animal até o simulacro de personalidades que gozam de alta hierarquia, tanto em tribos indígenas como na sociedade atual; evidentemente se inclui a representação que entre um sem número de manifestações se expressa através do teatro.*[87]

O autor também aborda a noção de mimetismo psíquico, que é a apreensão e o registro de máscaras que revelam uma conduta, uma personalidade simulada, que provém de um modelo adequado, como de uma personalidade influente, de padrões pré-estabelecidos, etc., reforçados por signos específicos.

Esta noção de mimetismo psíquico nos remete, também, à noção de teatralização da vida social, desenvolvida pelo professor Michel Maffesoli, que aludimos anteriormente, pois, é através da imitação de posturas, formas e padrões sociais que Maffesoli justifica o que vem a ser a compreensão e representação de papéis na vida ordinária.

Esta representação de papéis ganha mais expressão com a utilização de alguns tipos de suportes como o uso de determinadas vestimentas, de tipos de ambientes freqüentados pela figura-modelo, o cenário em sua volta, além de todos os detalhes de seu comportamento público. Este quadro é denominado por Gabriel Weisz de *jogo de status*, que, segundo o mesmo, faz parte de praticamente todas as formas de relação humana.

Com esta estrutura baseada no mimetismo psíquico, Weisz acredita ter se construído o caminho entre o ato de imitar e o surgimento da representação de forma codificada. É o que ele define mais à frente como *conduta estereotipada*, uma forma de

---

[87] Tradução nossa: *(...)que van desde la incorporación de aspecto y conducta animal hasta el simulacro de personalidades que gozan de alta jerarquía tanto en tribus aborígenes como en la sociedad actual; evidentemente se incluye la representación que entre um sinnúmero de manifestaciones se expressa a través del teatro.* WEISZ, Gabriel. **El juego viviente**. 2ª ed. Madri: Siglo Veintiuno Editores, 1993, p. 24.

reagir a algum evento estranho e desestruturador, isto é, sempre que um grupo se defronta com uma situação conflitante, ele utiliza uma forma de exteriorizar sua insatisfação, seu medo, sua alegria, enfim, seus sentimentos, através de estruturas codificadas, criando algum tipo de relação com o evento inesperado: *A conduta estereotipada codifica uma série de movimentos, sons e relações com o espaço separados do cotidiano. Os sinais territoriais anunciam um espaço estereotipado.*[88]

Desta noção de *conduta estereotipada*, Gabriel Weisz, apoiado em Richard Schechner, associa o surgimento de rituais e jogos ao sentimento de recuperação da estabilidade perdida por algum evento desestruturante, seja provindo da natureza ou de conflitos entre grupos distintos. Os efeitos esperados por essas práticas seria o apaziguamento do grupo em tensão, a redução da sensação de ameaça e um efeito amenizante de adaptação.

Nesta trajetória, onde o jogo e a festa encaminham a humanidade para uma busca de estabilidade, equilíbrio e comunhão, um elemento torna-se indispensável para que a celebração de prazer e alegria aconteça: o riso. Expressão essencialmente humana, o riso permeia todas as esferas da vida pública e privada, como as manifestações espetaculares, os ritos, os eventos sociais e o cotidiano das pessoas.

[88] Tradução nossa: *La conducta estereotipada codifica uma serie de movimientos, sonidos y relaciones com el espacio separados de lo cotidiano. Las señales territoriales anuncian um espacio estereotipado.* Id. ibid, p. 51.

I.IV – À margem do teatro: um riso espetacular

Foto 5 – Mateus e Catirina na roda do Cavalo Marinho

Pontuando a história do teatro, observamos que ele, realização máxima ao deus Dioniso, deriva desta atmosfera festiva e orgiástica dos cultos da Antigüidade. E não pára por aí. Na Idade Média, vemos a mesma fonte fazer brotar o teatro profano – e por que não o religioso? – É a vida coletiva em sua explosão de alegria, de riso e de festa.

É isto que vamos analisar aqui, a partir, principalmente da ótica do historiador Georges Minois, através de noções como festa, riso, espetacularidade, ritual e teatro, que se imbricam num jogo de espontaneidade e normatização, no qual estas duas características comungam o mesmo ambiente.

O grande fôlego investigativo de Georges Minois o faz encarar o desafio de seguir o riso no curso da história ocidental, enquadrando-o como elemento essencial e intransferível da existência humana. Já na sua introdução, Minois sugere uma breve conceituação do que seria, enfim, o riso:

> *Estudado com lupa há séculos, por todas as disciplinas, o riso esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura, quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante(...)*[89]

[89] MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O.Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 15/16.

Mais à frente, Minois traz à tona uma possibilidade de nascimento do riso: o momento em que o homem tomou consciência de si mesmo, o instante em que ele foi capaz de se distanciar de si próprio e se ver como algo incompreensível.

Segundo o autor, o riso é implacável enquanto arma contra as questões práticas e existencialistas do mundo, contra as incertezas e as certezas, contra as eternas interrogações que se multiplicam durante os séculos, como uma forma de resposta alegre às desventuras da vida, permitindo ao homem aceitar o incompreensível, assumindo tudo sem levar nada a sério.

Como nos mostra Minois, segundo a filosofia alquímica do séc. III, o universo nasceu de sucessivas gargalhadas, como se o Criador, tomado de um acesso de riso, materializasse o absurdo da criação. Em antigas civilizações do Oriente Médio, o riso simbolizava alegria de viver, confiança no devir e o eterno combate contra a morte. Na Grécia Antiga, uma coisa é evidente, segundo Minois: os deuses riam. E este riso mítico era associado à zombaria, à sexualidade, à fecundidade e ao renascimento.

Em geral, os gêneros literários e musicais na Grécia Antiga passeavam entre o riso e as lágrimas, pois, havia uma relação íntima entre morte, riso e ressurreição como afirma Georges Minois:

> *Segundo Pusânias, havia um estranho riso de iniciação em Lebadeu, no antro de Trofônio: o iniciado devia simular a morte; levado pelos sacerdotes, ele era entregue a seus amigos e sua ressurreição era manifesta pelo riso.*[90]

Este episódio também nos faz refletir sobre a questão da necessidade de espetacularização inerente ao homem que, mesmo sem relação direta com o teatro propriamente dito, tende a reinventar, representar, reorganizar corporal e espacialmente os momentos significativos de sua vida social.

São nesses momentos de coletividade que o riso e a festa criam uma perfeita harmonia e geram possibilidades e formas distintas das praticadas em dias ordinários. Diante disso, Minois lança a questão: *Por que o grupo social tem necessidade de organizar essas ocasiões de riso que são as festas?*[91]

---

[90] Id. ibid, p. 25.
[91] Id. ibid, p. 29.

Em se tratando das festas no antigo mundo grego, Minois classifica quatro elementos essenciais que são:

1 – Reatualização dos mitos: através da representação e da imitação;

2 – Mascarada: momento em que, sob diversos disfarces, executam-se rituais mais ou menos codificados;

3 – Prática da inversão: a transformação do mundo ao contrário, com inversões de hierarquias e convenções sociais;

4 – Fase exorbitada: momento em que o transbordamento, a transgressão das normas são as novas regras, levando a coletividade a orgias e outros excessos.

Ainda segundo Minois, o riso é a força motriz da festa:

> *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. É o riso que dá sentido e eficácia à festa arcaica. Porém, essas festas têm uma função: reforçar a coesão social na cidade. Elas asseguram a perpetuação da ordem humana, renovando o contato com o mundo divino; e o símbolo do contato com o mundo divino é o riso (...)*[92]

Minois evidencia o elo de ligação entre o riso festivo e a manutenção do mundo divino: a garantia da proteção dos deuses, através da simulação do retorno ao caos original.

É importante frisar que tais eventos festivos abrangem todos os elementos à sua volta, como o espaço geográfico, temporal, a linguagem e a corporeidade, que são transfigurados em função de uma nova relação com o mundo e com a vida, no caso, o caos primordial que, como nos diz Minois, é indispensável para se restabelecer a ordem:

> *Durante essas desordens em que o riso é livre, escolhe-se um personagem que preside e encarna esse caos, um prisioneiro ou um escravo que vai ser sacrificado no fim da festa, para um ato fundador da regra, da norma, da ordem.*[93]

[92] Id. ibid, p. 30.
[93] Id. ibid, p. 31.

Nesta ocasião, cada indivíduo desempenha uma atividade ou um papel específico em função do acontecimento festivo, sendo outro por um tempo determinado, o que ocasiona uma compreensão maior do ser e de suas potencialidades e limites.

Como sabemos, era Dioniso, deus do vinho e da embriaguez, quem inspirava tais festas gregas. E este, como a própria essência do riso e da festa é, segundo Minois, um deus perigoso, ambíguo, ambivalente, perturbador, misterioso e inquietante. O mais interessante é que, nas tradições antigas, não havia associação entre este deus e a vinha; ele era associado, principalmente, ao homicídio.

Uma de suas características mais marcantes consiste em confundir,

> *em embaralhar sem cessar as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente outro lugar aqui embaixo, em nos desterrar de nós mesmos; é bem a face do deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo de ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, inaugura sobre a cena grega.*[94]

Antes da oficialização dos concursos de tragédias, em 501 a. C., o teatro grego arcaico era uma mistura de comédia e tragédia sem fronteiras rígidas entre um e outro gênero. É somente em 497 a. C. que surge o concurso de comédias.

Minois nos demonstra a relação íntima entre o cômico e o trágico quando afirma que os autores da época praticavam os dois gêneros, pois, deviam apresentar três tragédias e uma peça curta, o drama satírico, que era representado pelos mesmos atores, possuía a mesma métrica e vocábulo e era desenvolvido em cenário campestre.

Durante as dionisíacas campestres, que aconteciam em dezembro, na zona rural da Ática, era costume pintar-se ou mascarar-se para sair em procissão cômica, cantando obscenidades e carregando um enorme *phallos*, simbolizando a fecundidade.

Sigamos a narrativa de Minois: *A festa termina por um* kômos*, saída extravagante de bandos de celebrantes embriagados que cantam, riem, interpelam os passantes. É da* kômodia *que vem a comédia, os* komodoi *eram os comediantes.*[95]

Minois também evidencia o problema da pureza dos gêneros cômicos e trágicos, considerando que o riso, como uma força vital irracional, está no centro da tragédia

[94] Id. ibid, p. 35/36.
[95] Id. ibid, p. 37.

humana. Na Grécia Antiga, esta mistura era evidente, inclusive nos festivais, que alternavam tragédia e comédia.

Margot Berthold associa o teatro grego aos rituais de sacrifício, dança e culto: *Para a Grécia homérica, isso significava os sagrados festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante.*[96]

Rituais marcadamente festivos, que contavam com a presença de sátiros e bacantes, com o vinho como fonte de alegria, flores perfumadas, orgias e canções e, conseqüentemente, muita diversão, jogo e riso.

Segundo Berthold, tais ritos dionisíacos se desenvolveram e se transformaram nas formas codificadas da tragédia e da comédia, tendo um público participativo e presente.

Quanto à origem da comédia, Berthold apóia-se, como grande parte dos autores que tratam do gênero grego, em Aristóteles:

> *A origem da comédia, de acordo com a* Poética *de Aristóteles, reside nas cerimônias fálicas e canções que, em sua época, eram ainda comuns em muitas cidades. A palavra "comédia" é derivada de* komos*, orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor (...) um tipo ruidoso de carnaval que não dispensava a palhaçada grosseira e o humor licencioso.*[97]

Berthold faz um detalhado estudo da tragédia e da comédia grega, no qual destaca o papel da dança e da máscara nos espetáculos; sendo o *kordax uma barulhenta dança fálica cujas origens possivelmente remontam ao Oriente Antigo. Mesmo fontes antigas descrevem-na como tão licenciosamente obscena que dançá-la sem máscara era tido como vergonhoso.*[98]

Devido ao grau de licenciosidade, Berthold acredita possível a explicação a respeito da proibição de mulheres nas comemorações.

---

[96] BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.103.
[97] Id. ibid, p. 120.
[98] Id. ibid, p. 123.

Ao tratar da comédia grega antiga, o autor Junito de Souza Brandão, na tentativa de investigar a origem deste teatro, nos oferece elementos que vêm a contribuir com o que estamos definindo como trânsito entre o teatro e as manifestações festivas e espetaculares de determinadas épocas.

Segundo Brandão, apoiado em Maurice Bowra, a complexa e controvertida origem da comédia antiga passa por festividades nas quais grupos de foliões cantavam e se divertiam:

> *O que se deve deixar claro é que esta* [a comédia] *estava ligada, em suas origens, a esses grupos de foliões e que conservou algumas de suas características, mesmo depois de se haver tornado uma forma de poesia. O gênero já era conhecido em Atenas nos inícios do séc. V a. C. e o nascimento da comédia ática, na forma com que chegou até nós, deve-se à combinação de dois elementos completamente díspares: o antigo* kômos*, ou dança cômica, e determinadas farsas literárias. A verdade é que, originando-se, tanto quanto a tragédia, do culto dionisíaco, a comédia é o antônimo da tragédia, já que sua finalidade é contemplar a vida de um ponto de vista antitético.*[99]

Não compreendemos bem o que Maurice Bowra quer dizer com *elementos completamente díspares*, quando fala da dança cômica e da farsa literária, pois, provavelmente, uma se nutria da outra, como observamos em vários outros períodos da História. Mas o que é interessante observar é que esta relação entre a codificação literária ou teatral e a liberdade do jogo, da festa e do riso é bem mais fecunda do que podemos imaginar.

Brandão nos traz, a partir da pesquisa de Paul Mazon, elementos que justificam a dificuldade de se ter, exatamente, uma história da comédia antiga, por causa da combinação de elementos diversos, do uso de formas flexíveis e variadas nas práticas cômicas, além do pouco tempo de sua existência.

Recorrendo a Aristóteles, Brandão também relata a proveniência da comédia a partir dos cantos fálicos que acompanhavam as procissões solenes (*falofórias*) nas quais o falo era escoltado como símbolo de fecundidade e fertilização da terra. Hipótese reforçada pela origem da palavra comédia:

> *Além do mais, deve-se observar que no vocábulo "komoida", há um elemento que não é estranho à definição e à origem da* Comédia*: trata-se de "kômos", que tem muitos sentidos, mas o principal é o de* grupo de festas*, o que denominaríamos* cordão, bloco*, que, à noite, mascarado ou não, percorria as ruas, escoltando um falo.*[100]

Brandão deixa evidente a relação direta da comédia grega antiga com manifestações populares da época e rituais, como cultos zoomórficos, festas de origens agrárias e afirma que o maior de seus representantes foi o comediógrafo Aristófanes.

Também para Minois, Aristófanes é o herdeiro mais próximo das origens primitivas da festa. Com ele, surge o teatro do riso rude, agressivo, que não poupa nem homens, nem deuses, vindo diretamente das agressões verbais do *kômos*.

Desta forma, Aristófanes lança mão deste humor rústico para atacar a sociedade em que vive, sobretudo a esfera política de sua época.

Notamos, a partir da narrativa de Minois, que há uma transformação na atmosfera política da Grécia, já no final do século V a. C., e o riso aristofanesco começa a ser considerado inconveniente e, sob fortes pressões é combatido.

Esta peripécia política se dá em Atenas, onde os poderosos não admitem ser expostos ao ridículo e Aristófanes é perseguido. A pressão é tão forte que políticos usam de violência e de leis para proibir as peças cômicas que zombam da cena demagógica da cidade.

Quando Atenas enfraquece e vai perdendo poder, principalmente durante a guerra de Peloponeso (430 a. C. a 400 a. C.), busca-se proteger os valores cívicos para fortificar o Estado e o primeiro a sofrer com isso é o riso, que passa a ser oficialmente vigiado e submetido a regras, tendo que se contentar em denunciar vícios, paixões e excessos privados, no lugar do riso duro, brutal, agressivo e evocador do caos primitivo e da animalidade.

Esta domesticação do riso vem atrelada ao pensamento de civilidade, do qual o riso velado é símbolo de urbanidade e cultura, em contraposição ao riso feroz e

---

[99] Maurice Bowra apud BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 71.
[100] BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 73.

dionisíaco, representante do caos e do primitivo. Segundo Minois, passa-se um verniz na essência do riso. Verniz esse que pode trincar a qualquer momento.

No teatro, esta transformação é percebida fortemente:

> *Terminaram os falos, os excrementos, as grosserias, as agressões verbais contra os políticos. A nova comédia, a néa, dirige-se a um público mais selecionado, mais culto, mais abastado, que agora paga seu bilhete de entrada e não vem para ver insultar os homens políticos, mas para apaziguar-se honestamente, diante de um espetáculo que corrobora as convenções sociais e exorciza o medo da subversão.*[101]

Os bufões, que já vinham de uma tradição anterior à Grécia e que, ali, tinham um papel essencial na sociedade, ao ponto de possuírem uma associação chamada *Clube dos Sessenta*, começam a perder espaço nas suas atividades.

Em lugar deste riso grosseiro se instaura a exigência do riso refinado, de ironia sutil, evidentemente, como mecanismo de distanciamento de classes, já que esta postura era cultivada nos meios intelectuais e da alta sociedade. Os filósofos gregos possuem grande influência no devir da humanidade, a partir do momento em que defendem ou recriminam o riso em seus tratados.

Minois nos leva a alguns dos mais importantes filósofos gregos e revela suas relações com o riso, garantindo que havia uma enorme distância entre os postulados teóricos contra o riso e sua importância e prática no cotidiano das pessoas:

> *Não nos incomodemos: enquanto os filósofos expressam gravemente sua hostilidade em relação ao riso, os gregos – e outros – divertem-se como se isso não existisse. Às refeições, na vida pública e privada, brinca-se, zomba-se, criam-se ditos espirituosos, imitam-se palhaços, brinca-se desbragadamente.*[102]

Na Roma Antiga, a distinção entre a plebe e a aristocracia também se fazia presente. Nesta, a pompa e imponência dos imperadores, naquela, as gargalhadas e obscenidades das atelanas, as orgias das saturnais. Mas, mesmo assim, Minois percebe a

---

[101] MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O.Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 51.
[102] Id. ibid, p. 73.

presença do riso itálico em todas as suas formas, concentrada em uma só palavra: *risus*, que possuía um forte tom burlesco, cáustico e satírico no campo.

O comentário de Virgílio sobre o riso camponês que se segue é interessante por dois motivos: primeiro, por denotar a resistência que existia e existe entre o humor refinado, urbano, intelectual, e o humor mais sagaz, feroz e direto do homem do campo. Depois, pela visualização da forma ritual que compunha o riso italiano da época:

> *Os camponeses de Ausônia, raça oriunda de Tróia, divertem-se com versos grosseiros, com risos desbragados; eles vestem máscaras horrendas, grudadas à pele; eles te invocam, Baco, em hinos alegres e, em tua honra, levantam no alto de um pinheiro figuras de argila modelada.*[103]

Segundo Minois, tanto Virgílio quanto Horácio atribui a este tipo de comportamento a origem das festas que ligam o riso ao culto da fecundidade, que aconteciam nos períodos de fevereiro (*lupercalia*), março (*liberalia*) e abril (*floralia*) e permitiam todo tipo de agressões verbais, grosserias cômicas e impropérios.

Outro dado bastante interessante neste universo latino é a importância da oralidade na construção do riso, da festa e do espetáculo romano, pois, Minois nos informa que as brincadeiras com sobrenomes que significavam defeitos físicos ou morais eram comuns e que a própria língua latina, por sua estrutura fonética, permitia facilmente jogos de expressões e trocadilhos.

Daí vem a origem dos divertimentos pastorais como a *festivitas* e a *dicacitas*, que produziam desafios verbais entre grupos com a construção mordaz de réplicas com métrica precisa, chamadas *saturae*. Para Minois, seria *uma forma rústica de composição dramática, que teria sido levada, mais tarde, para a comédia latina.*[104]

Da *saturae* veio a sátira, *espécie de "teatro total", misturando expressão corporal, canto, dança, palavra em uma atmosfera festiva global*[105], com função derrisória, na qual o discurso foi introduzido aos poucos nas coreografias, principalmente pela juventude:

---

[103] VIRGÍLIO apud MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O.Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 84.
[104] MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O.Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 85.

> *De início improvisados, espontâneos, os textos são, depois, passados para a escrita; eles testemunham uma zombaria rústica que desembocará, cerca de 240 a. C., na primeira representação verdadeiramente de uma comédia. É bastante significativo que a comédia tenha sido muito anterior à tragédia, em Roma. O mundo e a sociedade são percebidos, a princípio, como realidades pouco sérias, que provocam necessidade de zombaria.*[106]

É a sátira que é considerada por Minois como expressão do gênio romano, que atinge os valores morais, sociais e políticos em dimensão nacional, porém, com um dado relevante: um espírito conservador.

Na Alta Idade Média, o riso é abafado pelo monoteísmo sério e canônico, tendo como deus supremo e todo poderoso um ser perfeito, o que invalida qualquer possibilidade de zombaria.

Com o pecado original, o riso aparece como artifício do diabo, segundo a crença cristã clássica, o que acarreta, como diz Minois, sérias conseqüências na mentalidade de então. É quando o riso não é mais que sinônimo de imperfeição.

As diversas interpretações da Bíblia Sagrada em busca de humor rendem contradições até os dias atuais, porém, o que há de concreto é que o riso, via de regra, é considerado pela igreja católica medieval como manifestação diabólica.

Esta postura atinge tanto a sociedade européia que, pouco a pouco, converte-se ao cristianismo, quanto o teatro – especificamente a comédia e as manifestações festivas e populares da época.

Porém, contrário a tais preceitos e suas formas de vigilância e opressão, o riso se fortifica, pois, quanto mais

> *se troveja contra o riso, mais se ri. Por isso mesmo, o riso prova seu poder diabólico: incontrolável, insensato, insensível à ponderação, à lógica, à ameaça, ele supera o medo, triunfa sobre o furor sagrado que só faz atacá-lo, como uma corrente de ar sobre o fogo (...) A cólera, mesmo a divina, nada pode contra o riso, símbolo consagrado da liberdade.*[107]

---

[105] Id. ibid.
[106] Id. ibid, p.85/86.

A festa e o teatro, ambientes propícios à liberdade, são fortemente atacados por São João Crisóstomo:

> *Não nos compete passar o tempo rindo, nos divertindo e nas delícias. Isso é bom para as prostitutas de teatro, para os homens que as freqüentam e, particularmente, para esses bajuladores que buscam as boas mesas (...) Assim que esses bufões ridículos proferem alguma blasfêmia ou palavra indecente, logo uma multidão de tolos põe-se a rir e a demonstrar alegria.*[108]

Todavia, engana-se quem acredita que o riso foi suprimido desse período da História. Nem na prática, nem na teoria, o humor deixou de estar presente entre os homens num dos períodos ditos mais sombrios da humanidade.

No campo teórico, trava-se uma guerra entre cristãos e pagãos, na qual, segundo Minois, os primeiros ridicularizam o riso dos demais e os segundos satirizam o próprio cristianismo.

Da argumentação à interdição pela força é o caminho encontrado pelo império cristão para abafar o riso e suas sonoridades. E a festa é uma das atividades mais reprimidas, devido ao seu poder coletivo e sua ligação à mitologia e crenças pagãs.

A religião, assim como a estrutura social, econômica e política da Idade Média, com a constância de massacres, epidemias, fome e devastação, não propiciam o enaltecimento do riso, porém, os festejos se impõem sob diversas formas, se perpetuando e se desligando cada vez mais de sua significação religiosa.

Segundo Minois, a festa na Idade Média *não é mais o retorno ritualizado ao caos original ou à idade de ouro; é, agora, ocasião para rir, sem saber por quê. O riso da festa era um meio; ele se torna seu próprio objeto, seu fim.*[109]

Ao perceber o inviável combate contra a festa e o riso, a Igreja começa a assimilá-los para melhor organizar e domesticar tais impulsos diabólicos. Assim, o riso desvia seu foco: são os demônios que são satirizados agora e não os homens da igreja, ou mesmo Deus:

---

[107] Id. ibid, p. 131.
[108] CRISÓSTOMO apud MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O.Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 131.
[109] MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O.Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 138.

> *(...) o diabo desliza para o burlesco. As desventuras dos demônios vão fornecer uma mina de histórias engraçadas na Idade Média; os clérigos voltam o riso contra o pobre-diabo. Que exemplo de adaptação! Satã trouxe o riso, que é usado contra ele. Certamente, ele permanece aterrador, mas agora é ambivalente, sobretudo na religião popular.*[110]

É através dos escritos dos eclesiásticos, que se percebe a integração do riso à fé, para edificar os fiéis, sobretudo nas narrativas das vidas dos santos, o que vai marcar toda a religião popular deste período.

Ao abordar o riso na festa medieval, Minois, o considerando acima de tudo parodístico, percebe o hibridismo e a ambivalência entre o sagrado e o profano e, apoiado nas pesquisas de Mikhail Bakhtin, considera que a visão cômica, excluída do domínio do sagrado, tornou-se a característica essencial da cultura popular, com grande liberdade por não está atrelada às autoridades.

O grande alcance que as manifestações espetaculares representaram neste período se justifica pela necessidade de reinventar, reorganizar através da inversão os valores vigentes e repressores, propiciando uma sensação de renascimento, coletividade, liberdade e abundância:

> *A festa oficial congela o tempo, dão-se ares de eternidade, de atemporalidade, ao passo que a festa popular, que olha para o futuro, é uma perpétua transformação, abolindo ou revolvendo as hierarquias. Essa festa popular só visa destruir: ela se reconstrói, ao mesmo tempo, por meio de paródias, fantasias e brincadeiras.*[111]

Porém, várias são as controvérsias, tanto em relação ao olhar bakhtiniano sobre a Idade Média, quanto à origem de uma das maiores festas populares do medievo: o carnaval, que, para uns, é uma festa que provém de antigos ritos pagãos; para outros, uma invenção cristã para a eficácia da quaresma. Outros ainda acreditam na junção das duas possibilidades.

Independente da origem, o fato é que, como nos mostra Minois, estes eventos festivos serviam, sobretudo, para vencer o medo, seja da morte, incógnita da existência humana, seja do sistema social e religioso, disseminadores do medo.

---

[110] Id. ibid, p. 139.
[111] Id. ibid, p. 157.

Sendo assim, o riso e a festa medieval são, segundo Minois, menos um fator de revolta que um mecanismo de coesão: *Derrisão ritualizada, o Carnaval é a necessária expressão cômica de uma alternativa improvável, literalmente louca, o inverso burlesco que só faz confirmar a importância de valores e hierarquias estabelecidas.*[112]

Concomitante às festas, a prática literária do humor era amplamente praticada, o que podemos constatar, como nos prova Minois, através das fábulas medievais que não possuíam censura. O trânsito entre as práticas espetaculares e literárias também são características deste período de efervescência.

Nas fábulas, escritas, geralmente, por anônimos do clero, ou velhos estudantes, vagabundos, etc., sempre se tratavam de temas *da cintura para baixo*, nos quais o sexo, a traição, o roubo, a luxúria, os banquetes e os desvios mais significativos tinham especial atenção, sem nenhuma barreira moral, unindo temas sagrados a narrativas profanas.

Esta prática literária, ainda segundo Minois, servia para abrandar as tensões diante de normas religiosas bastante repressivas em relação à sexualidade e, conseqüentemente, como derrisão aos criadores e mantedores de tais regras.

Seguindo este pensamento satírico, personagens como a mulher astuta que trai o marido, o padre sempre avarento e mulherengo, são figuras recorrentes do gênero. Temas como o inferno e a morte também eram uma constante nos escritos cômicos medievais, devido à necessidade de superar o temor provocado pelos dogmas cristãos. Minois também evidencia a importância da astúcia como característica importante à sobrevivência, na qual só os espertos sobrevivem, contrariando a moral cristã.

Ao abordar as "obras verbais" na Idade Média, Bakhtin afirma que tal *literatura está imbuída da concepção carnavalesca de mundo*[113], e que a prática de apropriação da cultura carnavalesca pela literatura cômica é bastante antiga, podendo ser observada já na Roma antiga, onde a literatura absorvia a atmosfera das saturnais com seu caráter ambivalente, no qual o festivo está impregnado de profundidade crítica da realidade que a circunda[114]. Aristófanes é um grande exemplo em se tratando do período grego antigo.

Na Idade Média, a literatura cômica se desenvolve praticamente durante mil anos, sofrendo transformações diversas, gerando estilos e gêneros variados e, como não

---

[112] Id. ibid, p. 168.
[113] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Editora Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 11.

poderia deixar de ser, atacando o poder supremo da época: a Igreja, através de sátiras e paródias de seus cultos, dogmas e escritos religiosos.

Esta literatura, mesmo centrada no universo popular, era desenvolvida principalmente por intelectuais: *Seus autores deviam possuir seguramente um certo grau de instrução – em alguns casos muito elevado. Eram os ecos do riso dos carnavais públicos que repercutiam dentro dos muros dos mosteiros, universidades e colégios.*[115]

Em termos de língua vulgar, bem mais rica e diversificada, segundo Bakhtin, tanto o aspecto religioso era fortemente abordado, quanto paródias e escárnios ao regime feudal e sua epopéia heróica, através de travestimentos, animais, bufões, malandros e tolos, além de romances paródicos sobre a cavalaria como *A mula sem freio* e *Aucassin et Nicolette*[116].

Mas é à dramaturgia cômica medieval que Bakhtin atribui uma ligação mais profunda e direta com o carnaval, através da *carnavalização* de milagres, mistérios e moralidades, cujas *soties* são um gênero bastante representativo deste período.

O autor também aborda as imagens cômicas através do princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual, revelando sua relação entre o alto e o baixo, o céu e a terra, o grotesco e o sublime. [117]

Quando Minois trata especificamente da farsa, um gênero mais espetacular, segundo o mesmo, *teatro ao ar livre freqüentemente ligado ao Carnaval (...)*[118], ele traz a informação de que seu público era mais popular e urbano.

Outro elemento importante para nossa pesquisa é a linha histórica mostrada por Minois com relação ao riso, ou seja, a ancestralidade festiva que acompanha tais espetáculos: *Para alguns, a farsa deriva das comédias latinas (...) Para outros, ela*

---

[114] Id. Ibid. Este tipo de literatura também era praticada pelo clero, eclesiásticos de alta hierarquia e doutos teólogos, conforme nos informa o autor: p. 12.
[115] Id. ibid, p. 13.
[116] Sobre *Aucassin et Nicolette*, o dramaturgo pernambucano Joaquim Cardozo expõe seu conhecimento do texto e sua semelhança com o Bumba-meu-boi: *O bumba-meu-boi é um gênero misto de teatro paralitúrgico e profano como os que existiam no fim da idade Média; para mostrar a associação admitida acima basta aludir ao "cavalo marinho", que é o mesmo "cheval jupon" de Aucassin e Nicolette, Jeu de Robin et Marion e outros (na França); o mesmo "hobbyhorse" das morris dances dos miracles ingleses, o mesmo "Lavrönig" que ainda hoje dança nas feiras de Cravóvia. (*CARDOZO, Joaquim. **O coronel de Macambira**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1971, p.07)
[117] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Editora Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 16.
[118] MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O.Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 198/199.

encontra sua origem nas tradições antigas, não literárias, às vezes pré-cristãs.[119] Várias são as hipóteses, inclusive de que a farsa deriva do teatro religioso.

Dois exemplos disso são as utilizações de farsas intercaladas a representações religiosas, com a função de entreato. O segundo exemplo é a prática de corridas de diabos pela cidade, dias antes das apresentações. Para isso, Minois tem sua explicação, que consiste em ver este período como algo ainda muito próximo do sublime e do carnal. O autor assegura:

> *Em suma, o riso da fábula ou o da farsa completam o riso da festa: ele é a expressão do individualismo em um mundo que privilegia a coletividade. O riso da festa, obrigatório e tirânico, expressa o interesse do grupo; o riso farsesco, egoísta e amoral, é o único meio de o indivíduo ter uma desforra sobre as coletividades nas quais ele é integrado à força e que o oprimem e protegem, ao mesmo tempo: paróquia, religião, família, senhoria, corporação, bairro...*[120]

Ao tratar do riso e da festa na Idade Média, percebemos que inúmeras foram as variantes, as nuances, as formas e as motivações destes mecanismos de derrisão e inversão do sistema sócio-religioso da época.

Desde cânticos, liturgias, sermões, orações e preces, assim como dramas religiosos, tudo era motivo de versões mais picantes e gozadas e, diga-se de passagem, cujos autores eram, na maioria das vezes, da própria estrutura eclesiástica.

É somente no fim da Idade Média, depois de alguns séculos de estabilidade[121], que há uma reviravolta na estrutura social européia, precipitada com a Guerra dos Cem Anos, a peste negra (que mata, aproximadamente, um terço de toda a Europa), a volta da fome e da miséria e de boatos sobre a chegada do anticristo e do fim do mundo.

Neste quadro trágico, o riso redimensiona sua potencialidade com a intenção de abafar o medo e salvar o Ocidente do terror. Riso escancarado para encobrir o grande medo que atormenta os fiéis. É um riso alucinado. No caso, nem o diabo, nem Deus são poupados do riso atormentado deste período da Idade Média, no qual as paródias adquirem, também, um caráter político.

---

[119] Id. ibid, p. 199.
[120] Id. ibid, p. 204.
[121] Entenda-se estabilidade no sentido que nos traz Georges Minois: em termos de saúde, não havia mais o temor de epidemias que, outrora, assolava a Europa, a fome e a miséria começavam a ser controladas e o medo do fim do mundo já não era tão pungente nos indivíduos.

A festa também redimensiona sua função durante este período macabro, sendo o carnaval o grande carro-chefe das sátiras festivas. Do carnaval da Alemanha, por volta de 1400, surge o *fastnachtspiel*, uma pequena peça cômica em forma de farsa.

No carnaval, o tom agressivo e direto das sátiras sociais e políticas se acentua e os alvos, como a igreja, a corte, os burgueses ascendentes, etc., são expostos de forma mais contundente e derrisória.

Outra característica da Baixa Idade Média é a proliferação de sociedades e associações satíricas organizadas, nas quais senhores de respeito e posses juntam-se para realizar festas cômicas pelas cidades. Nestes eventos, o caráter de crítica aos costumes da época é ponto importante.

Não é necessário falar que, quanto mais crescem e proliferam as manifestações festivas e cômicas, com acentuado caráter crítico, as interdições religiosas e civis tentam, em vão, controlar a multidão que ri, brinca e se diverte.

Esta dualidade, este jogo de forças opostas explode na libertação renascentista do medo religioso e na elevação do riso popular como arma contra todo o sistema de valores da Idade Média.

Segundo Minois, o século XVI é a marca de uma verdadeira reviravolta na história do riso, que, obviamente, pertence ao amplo contexto de transformação cultural da época.

Outra certeza que perpassa os pensadores e historiadores é que tal século distanciou de forma severa a cultura das elites da cultura popular, porém, o riso continuou a fazer parte de todos esses universos, de forma distinta, evidentemente:

> *A importância do riso na cultura da Renascença é igualmente revelada por uma novidade: ele entra na "grande" literatura. Confinado aos gêneros populares da farsa e da comédia, durante a Idade Média, que só tratara de assuntos nobres – filososfia, teologia, história – com grande seriedade, eis que com Boccacio, Rabelais, Cervantes e Shakespeare o riso ascende ao estatuto filosófico (...) O riso não é só divertimento, pode ser uma filosofia: eis uma das grandes descobertas da Renascença, que dá ao riso direito de cidadania na grande literatura.*[122]

[122] MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O.Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 293/294.

Mas, não é só na literatura que o riso é impresso. Esta é a época da difusão da *commedia dell'arte*, que, segundo Minois, é uma espécie de carnaval sobre o palco, uma metáfora caricatural da existência, reminiscência da atelana.

Em 1545, o primeiro grupo de atores profissionais surge em Pádua, sob opressão das autoridades civis e religiosas, que, ainda na segunda metade do século XVI, iniciam uma forte reação que atinge as festas como o carnaval e, depois, outras atividades culturais.

Em toda a parte, as perseguições aos jogos, divertimentos, danças, farsas, mascaradas, enfim, espetáculos cômicos, tornam-se severas.

Mikhail Bakhtin reforça esta importância vital do riso, enfocando fontes de pesquisa e práticas literárias[123], ações fundantes no Renascimento e que embasavam a concepção carnavalesca do mundo e era difundida em escolas e faculdades da época:

> *A tradição antiga que definimos, tem uma importância considerável para a teoria do riso no Renascimento, que fez a apologia da tradição literária cômica, inserindo-a na corrente das idéias humanistas. A prática artística do riso no Renascimento é antes de mais nada determinada pelas tradições da cultura cômica popular da Idade Média.*[124]

É justamente no Renascimento que esta fonte popular e universal – o riso – que sempre viveu à margem das imposições oficiais, começa a ser integrada ao âmbito acadêmico e artístico humanista como uma postura de "nova mentalidade" e, é claro, passa por mudanças substanciais, dentre algumas, o afastamento de seu *habitat* original: a rua, a praça pública, o carnaval, etc., e sua "filtragem" na busca de uma expressão artística mais refinada é inevitável.

Esta postura dos artistas e acadêmicos diante da cultura cômica popular é uma tendência que se fortifica ao longo dos séculos e pode ser observada, inclusive, nas práticas literárias de nosso tempo.

Bakhtin enfatiza, constantemente, a ruptura que a ideologia do riso sofreu gradativamente nos séculos XVI, XVII e XVIII, vindo a ser um elemento menor, ligado

---

[123] Hipócrates, Aristóteles, Laurens Joubert (Faculdade de Medicina de Montpelier), onde Rabelais foi aluno e, posteriormente, professor, e Luciano.

aos “baixos” instintos humanos e, por isso mesmo, impossibilitado de constar em qualquer âmbito da cultura erudita.

Esta ruptura foi se fortificando com o passar dos tempos, através da postura sócio-política e ideológica cada vez mais presentes e intensas na sociedade européia, pois, se no período medieval ainda se estava construindo uma política tanto religiosa quanto feudal – que não possuía força para apagar as expressões populares e manifestações cômicas da época devido a sua grande relação e disseminação no seio do povo, além da própria oficialidade precisar utilizar tais recursos como veículos de propaganda em seu benefício a fim de dominá-lo e cristanizá-lo – nos séculos posteriores o cerco começa a se fechar e, através das mais diversas e arbitrárias formas, a igreja e o estado impõem outros critérios de valores que são seguidos em todas as esferas da sociedade e principalmente na arte.

Lembremos que, na Idade Média, o riso era carregado de três características indissociáveis: o universalismo, a liberdade e a verdade popular não-oficial. E ao tratar do Renascimento, Bakhtin, mesmo considerando que toda a filosofia do riso renascentista foi paulatinamente gerada na força da tradição cômica medieval, sinaliza que outra ideologia, que não a medieval, perpassava a noção do riso neste período, pois, além de diferenciar-se da prática cômica de sua época, tinha o desejo de romper, historicamente, com toda a “cultura das trevas” que a precedeu.

Para o autor, a própria prática cômica medieval propiciou este rompimento no momento em que tinha a função de desconfigurar e relativizar os poderes vigentes e trazia em seu bojo o desejo de fartura e bem-estar universais, desejos estes defendidos no Renascimento.

As imagens e sensações das festas cômicas medievais continuaram presentes na ideologia histórica renascentista e serviram, através do riso, para distanciar aquele período que seria de festa, abundância e ciência do período de medo e opressão do medievo.

Porém, no século XVII, estabilizando-se o regime monarquista, com os progressos científicos e o avanço da corrente racionalista, aliada à estética do classicismo, desenvolve-se outra postura com relação à cultura oficial, tendo em comum

---

[124] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 61.

com a Idade Média a seriedade e rigidez de suas normas e seu tom autoritário, no qual o riso – elemento da cultura cômica medieval – se torna inadmissível.

Apesar disto, a tradição cômica sobrevive extra-oficialmente tanto na literatura quanto no teatro, considerados inferiores por seu caráter popular e sua ligação ancestral com um passado de atrasos. Por outro lado, o esforço dos intelectuais ligados à cultura cômica em abrir espaço nos meios artísticos e acadêmicos para esta via de expressão levou à degeneração e à superficialidade o espírito que mantinha acesa a chama festiva, universal e coletiva do riso carnavalesco e suas variadas manifestações, gerando profundas mudanças estilísticas.

Bakhtin ilustra muito bem este argumento ao analisar o método histórico-alegórico utilizado no século XVII pelos literatos para tentar compreender a obra rabelaisiana. Uma das características marcantes deste método é atribuir aos acontecimentos desenvolvidos pelo autor em sua obra um parentesco com situações e personagens reais de sua época, isto é, o autor, através de sua literatura, registra os fatos, geralmente anedóticos, de sua sociedade, usando nomes fictícios para os personagens ou situações metafóricas como recurso alusivo.

Logicamente, haviam fatos contemporâneos usados por autores em suas obras, porém, este recurso não era o objetivo primeiro. Como a prática carnavalesca é uma criação aberta e inclusiva, toda e qualquer ação pode ser incorporada a suas imagens, principalmente se tal situação dá margem a sátiras, críticas e burlas, como nos mostra Bakhtin:

> *É claro que o riso da festa popular admite perfeitamente as alusões a indivíduos determinados. Mas essas constituem apenas os harmônicos das imagens cômicas, que o método alegórico transforma em tom maior. A verdadeira imagem cômica não perde nem sua força nem sua importância depois que as alusões caíram no esquecimento, foram substituídas por outras. O fundo do problema não está nelas.*[125]

Bakhtin sinaliza os motivos e os problemas desta prática que, mesmo nos dias de hoje, ainda é amplamente empregada. Um dos motivos mais fortes para desencadear esta forma de análise literária é um ponto discutido anteriormente: a desvinculação do sentido carnavalesco que impregnava a atividade artística até a Idade Média e que foi se

[125] Id. ibid, p. 99.

esgarçando, perdendo seu significado em detrimento de uma cultura "clássica" e aristocrática considerada oficial, verdadeira e unicamente valorosa:

> *O método histórico-alegórico é um documento típico do processo de decomposição do riso que se operou no século XVII. O domínio do riso restringe-se cada vez mais, perde o seu universalismo. Por um lado, torna-se relacionado com o típico, o generalizado, o medíocre, o banal; por outro, com a invectiva pessoal, o que quer dizer que ele é dirigido contra uma pessoa isolada. A individualidade histórica universal deixa de ser o objeto do riso. Progressivamente, o universalismo cômico de tipo carnavalesco torna-se incompreensível.*[126]

Por aqui, torna-se claro o problema da redução imagética e conceitual da relação profunda entre atividade artística e pensamento festivo que predominava na Idade Média e que, aos poucos, foi sendo esfacelado em função de uma concepção artística de gabinete, inventada e formulada por intelectuais.

Resumidamente, é possível perceber que a relação entre festa e literatura passa por um processo de transformação durante os séculos XVI e XVII, que vai desde seu progressivo distanciamento ideológico das festas populares da Idade Média e a conseqüente desvalorização em relação à cultura do povo até a elaboração de *cânones* que regulamentam as funções, as fontes e as formas "clássicas" tendo como base a cultura classificada como erudita e seu apogeu entre o final do século XVII e XVIII.

Logicamente, continuou-se a utilizar imagens festivas e carnavalescas do âmbito popular, principalmente na literatura clássica, porém, como nos afirma Bakhtin, foi uma influência formalizada, isto é, perdeu-se o conteúdo, a essência dessas imagens, transformando-as em fórmulas e procedimentos estéticos.

Porém, a verdadeira manifestação festiva segue seu curso natural mantendo sua energia popular e absolvendo todos os outros elementos de seu tempo numa postura inclusiva, diferente da postura "clássica", que exclui aquilo que não considera de valor.

A cultura da festa abraça e abarca outras formas, outros valores, pois tem em seu seio a consciência da relatividade, da ambigüidade e da permanente renovação expressa através do riso:

---

[126] Id. ibid, p. 98.

> *O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade (...) Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura.* [127]

É possível verificar que tanto as atividades oficiais quanto as manifestações populares sempre caminharam em paralelo, mais que isso, em transversais, sendo a segunda, em alguns momentos, mais tolerada ou mesmo mais aceita pelo poder vigente ou relegada e oprimida, porém, o trânsito entre as duas nunca cessa.

O que Mikhail Bakhtin sinaliza com bastante ênfase é que nos séculos XVII e XVIII este espírito carnavalesco, que dominava a vida e as práticas sociais do homem, vai desaparecendo, principalmente pela formalização e, como o autor denomina, pela *estatização* das festas, empobrecendo e camuflando as manifestações populares e transformando-as em padronizações esvaziadas de seu conteúdo *grotesco* e seu vigor. E isto é bastante presente na tradição literária da época.

Porém, Bakhtin afirma que *o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura*.[128]

E isto pode ser observado se seguirmos a via das manifestações populares e festivas que acompanham o homem comum desde os primeiros tempos de sua existência e, mesmo quando sufocadas pelas formas abonadas pelos padrões oficiais ou "clássicos", persistem, se redimensionam, se reelaboram, perdem algumas características e ganham outras, mas continuam no seio do povo, latentes e constituindo uma parte vital de suas vidas e suas relações sócio-culturais.

Durante o Romantismom, o embate entre *cânone clássico* e *cânone grotesco* fortifica o que viria a ser o *novo grotesco* que, segundo Bakhtin, tem caráter subjetivo e individual que contrapõe com a visão popular e carnavalesca do *grotesco* de outrora.

Na literatura, esta nova tendência serviu como uma reação aos cânones rígidos da época, marcadamente clássica, do século XVIII. Neste período, redescobre-se Shakespeare e Cervantes por suas relações com o *grotesco medieval*.

---

[127] Id. ibid, p. 105.
[128] Id. ibid, p. 30.

Bakhtin salienta que era predominante neste período das tradições literárias, que se enfraquecia a visibilidade de formas carnavalescas de espetáculos populares, porém, o teatro popular continuava exercendo certa influência, como o teatro de marionetes e algumas formas cômicas dos artistas de feira.

Quanto à distinção entre o *grotesco* medieval e renascentista e o *grotesco* romântico, Bakhtin esclarece:

> *Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser sensação vivida (pode-se mesmo dizer* corporalmente *vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento.*[129]

A partir daí, o riso ganha outro significado (ou restringe seu sentido primeiro e essencial), pois se individualiza e perde seu poder coletivo. Com isso o caráter festivo, social e regenerador do riso decaem tornando-se algo sarcástico, irônico e, em sua maioria, com tendência negativa e puramente humorística.

Esta guinada de pensamento é um dos motivos principais da inferioridade e descaso atribuídos às formas e expressões artísticas e literárias que bebem na fonte popular e que, ainda hoje, são tão presentes.

Bakhtin evidencia esta mudança:

> *O grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferentemente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual). No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir,*

[129] Id. ibid, p. 33.

perdem quase completamente sua significação regeneradora e transformam-se em "vida inferior".[130]

Assim como o riso, outras questões são abordadas por Bakhtin como a loucura e a máscara[131]. Enfim, a expressão atribuída ao *grotesco* no Romantismo é de algo disforme e fora dos padrões estéticos oficiais.

Ao abordar o grotesco no século XX, o autor observa uma forte retomada deste *cânone* e divide-o em duas linhas principais: a primeira sendo o que ele chama de *grotesco modernista* (que retoma as tradições do *grotesco romântico)*, no qual inclui Alfred Jarry, surrealistas e expressionistas; enquanto o *grotesco realista*, que chega mais próximo do realismo grotesco e da cultura popular encontra em Thomas Man, Bertold Brecht, Pablo Neruda, entre outros, sua expressão.

Quanto aos princípios norteadores nos dois tipos de *grotesco* e suas divergências o autor ressalta que a mais acentuada é sua relação inseparável com a vida, com a cultura cômica popular e a visão carnavalesca do mundo.

Como já vimos, o *grotesco* medieval e renascentista produzia-se coletivamente e fortemente associado à noção de *festa*, reelaborando, através da sátira e da relativização dos aspectos oficiais, sua consciência universal e cósmica do mundo de forma festiva, dinâmica e transgressora. Já o *grotesco* moderno reduz ainda mais que o *grotesco* romântico este vínculo popular.

O *grotesco* moderno, segundo Bakhtin, transforma este aspecto festivo e cósmico em seriedade e medo, desvirtuando a essência geradora de vida coletivizada e carnavalizada. No período romântico, como já aludimos, estas características abertas e inclusivas já começam a se reduzir em função de uma subjetividade que no período moderno se fortifica, individualizando-se cada vez mais, passando a ocupar definitivamente o lugar de "estética oficial" com toda a sua rigidez e seriedade

---

[130] Id. ibid, p. 34.

[131] Vale a pena transcrever o que diz Bakhtin sobre máscara, tanto pela profundidade quanto pela beleza de sua narrativa: *No grotesco romântico, a máscara, arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc. Numa cultura popular organicamente integrada, a máscara não podia desempenhar essas funções. No Romantismo, a máscara perde quase completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o "nada" (tema que se destaca nas* Rondas noturnas *de Bonawentura). Pelo contrário, no grotesco popular, a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos.*

No entanto, mesmo no grotesco romântico, a máscara conserva traços da sua indestrutível natureza popular e carnavalesca. Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria ema atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros. Id. ibid, p. 35.

canônicas, perdendo assim os elementos materiais e corporais tão caros ao *grotesco* antigo, em prol da regulamentação de princípios existencialistas em voga.

Para Bakhtin as formas do corpo grotesco medieval, em todos os seus aspectos, são derivadas e concebidas nas diversas formas de espetáculos e festas populares e a literatura também está impregnada desse universo, desenvolvendo-se através de lendas de gigantes, de epopéias animais e bufonarias. Há um trânsito intenso entre a rua, a cultura do povo e a literatura e só é possível analisá-la levando em conta suas influências e seus trânsitos.

Todas essas relações abordadas até agora sobre o corpo grotesco são completamente ignoradas pelos cânones da cultura moderna que herdaram da corrente "clássica" a representação do mundo e do corpo como algo perfeito, acabado e, portanto, distante dos pólos morte/nascimento, público/cósmico, tendendo a uma individualidade e um apartamento do seio popular.

Um problema que ofuscou e distorceu o entendimento do que seja o *cânone grotesco*[132] foi a equivocada forma de analisá-lo dentro de padrões que não fazem parte de sua estrutura, como nos explica Bakhtin:

> *No domínio artístico, conhecemos o cânon clássico, que nos serve de guia até certo ponto na atualidade; o mesmo não ocorre com o cânon grotesco que já há muito tempo deixou de ser compreensível ou do qual temos apenas uma compreensão distorcida. A tarefa dos historiadores e teóricos da literatura e da arte consiste em recompor esse cânon, em reestabelecer seu sentido autêntico. É inadimissível interpretá-lo segundo o ponto de vista das regras modernas e nele ver apenas os aspectos que dela se afastam. O cânon grotesco deve ser julgado dentro do seu próprio sistema.*[133]

A vida e a morte no realismo *grotesco* estão associadas ao ciclo natural e essencial de renovação permanente do mundo e, como já vimos, *a morte está sempre*

---

[132] Bakhtin preocupa-se em retirar da noção de *cânone* tudo o que representa regra, norma e posturas pré-estabelecidas, afirmando que a natureza do grotesco é em si anticanônica. (*cf.* p. 27)

[133] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 26.

relacionada ao nascimento, o sepulcro ao riso terreno que dá a luz.[134] Por isso mesmo, ela não causa temor e, muito menos, é vista de forma negativa e triste.

Já a era do individualismo burguês transforma esta noção de "morte/vida" em algo unilateral e, conseqüentemente, assustador, reduzindo a noção cômica deste evento: *O século XIX burguês só tinha olhos para a comicidade satírica, o riso retórico, triste, sério e sentencioso (...) Admitia-se ainda o riso puramente recreativo, despreocupado e trivial.*[135]

O que anteriormente significava redimensionamento e relativização do mundo através da verdade carnavalizada, vivência totalizante e avessa aos dogmas oficiais, permitindo uma outra forma de ver e se colocar corporalmente no mundo, transmuta-se em sátira restrita e negativa de valores "típicos" e "exóticos" da vida social.

O caráter cômico passa a simbolizar os vícios dos indivíduos da sociedade, ficando o elemento sério como o único capaz de expressar a verdade sobre o mundo e regular seus excessos.

Diante do exposto, observamos que a *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.

Por isso, ela segue seu curso por entre as imposições sociais, sempre se renovando e se transformando, porém, sem perder seus aspectos principais. A *ancestralidade festiva* traz seu rastro de resistência e dinamismo, produzindo inúmeras formas e modos de exteriorização dos anseios, alegrias e tristezas da humanidade.

---

[134] Id. ibid, p. 42.
[135] Id. Ibid, p. 44.

Foto 1 - Mestre Ambrósio na roda

Capítulo II: MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS DA FESTA

Bumba meu boi. Dança,
Dança do povo em geral.
O carro passa e o carreiro
Canta: meu boi Marechal!
Cavalo, cavalo-marinho;
Meu boi, meu boi Marechal;
Por onde vou é caminho,
Não é estrada real.
Bumba meu boi. Dança,
Que tudo na vida é igual
Levando os bois, boiadeiro
Canta: meu boi Marechal.
Cavalo, cavalo-marinho;
Meu boi, meu boi Marechal;
Por onde vou é caminho,
Não é estrada real.
(Joaquim Cardozo em *Marechal, boi de carro*)

II.I – Múltiplos caminhos, múltiplos olhares

Foto 2 - A necessidade do encontro

No princípio de nossa pesquisa acadêmica, o interesse em analisar a obra dramatúrgica do poeta Joaquim Cardozo se mostrou, sobretudo, de forma bibliográfica e exclusivamente documental, através da consulta de materiais que fornecessem um suporte teórico e analítico para o desvelamento da complexidade artística apresentada pelo autor em sua obra.

Aos poucos, uma necessidade, de início intuitiva, começou a tomar espaço no desenvolvimento do trabalho teórico, pois, se o autor em questão recorreu a uma manifestação espetacular para a criação de sua obra, e se esta manifestação existe de forma efetiva nos dias de hoje, por que se limitar apenas ao levantamento teórico desta?

Se, por um lado, é bem mais cômodo realizar uma pesquisa de gabinete, sem o contato direto com atores sociais – mesmo que estes façam parte do universo investigado – e, muito menos, sem interferência externa no caminhar do trabalho – a consciência da dinâmica constante nas relações sócio-culturais e humanas nos impulsionava a este encontro com os fazedores da cultura que inspirou o poeta, com todos os níveis de interação e desestruturação que este fenômeno poderia proporcionar.

Esta questão chave se apresentou de maneira cada vez mais intensa, o que nos levou a executar uma estratégia bastante difundida e discutida pela antropologia e pela etnografia: a pesquisa de campo.

Como nos diz Maria Cecília Minayo[1], campo é, na pesquisa qualitativa, um recorte espacial – acrescentemos espaço-temporal – diretamente relacionado ao recorte teórico que corresponde ao objeto da investigação.

---

[1] MINAYO, Maria Cecília. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em Saúde**. 5ª ed. São Paulo – Rio de Janeiro: HUCITEC – ABRASCO, 1998.

Os objetivos e o direcionamento da pesquisa encaminham o delineamento do trabalho de campo e o tipo de relação que se estabelece entre o pesquisador e o ator social, que é criado, a princípio, como elemento teórico e, durante o encontro[2], isto é, na relação direta e intersubjetiva entre pesquisador e pesquisado, transforma-se em elemento vivo de um processo de construção mútua de conhecimento.

Foi, justamente, através da afirmativa da autora de que o trabalho de campo *constitui-se numa etapa essencial da pesquisa qualitativa, que a rigor não poderia ser pensada sem ele*[3], que o interesse crescente em desvendar o universo dos brincadores do Cavalo Marinho da região da Zona da Mata Norte de Pernambuco tornou-se algo indispensável para a análise da tríade dramatúrgica de Joaquim Cardozo.

Se o processo de criação do poeta foi estabelecido neste cruzamento entre a vivência direta com a brincadeira e a pesquisa científica, nosso percurso poderia ser traçado na mesma direção, para se poder compreender, de um lado, a apreensão que o dramaturgo fez desse universo popular e, do outro, sua elaboração artística na articulação de campos teóricos e vivências práticas experimentadas por ele.

É o que Claude Lévi-Strauss denomina de *sociologia de carne e osso*, na qual se trava a experiência com os homens em seu universo histórico, cultural e geográfico, mesmo que este universo seja, ao mesmo tempo, subjetivo, pois parte do olhar do pesquisador e de sua relação com o(s) pesquisado(s), condicionada por vários fatores de ordem social, cultural, econômica, entre outros.

Retomando a fala de Maria Cecília Minayo, é impossível estabelecer uma relação neutra em uma pesquisa de campo, pois a própria metodologia escolhida para o trabalho já denota por si só a intenção do pesquisador que, a partir da escolha do tema e de seus referenciais teóricos e conceituais, seleciona fatos, faz sua interpretação própria,

---

[2] Aqui, o termo "encontro" toma o lugar da expressão "confronto", utilizada por Maria Cecília Minayo, sobretudo pela epistemologia e pelo sentido neles existentes: Confrontar – 1) Pôr (-se) defronte reciprocamente; 2) Acarear (as testemunhas ou os depoimentos, os réus, as vítimas do crime); 3) Comparar, cotejar, conferir, colacionar; 4) Defrontar (-se), fazer face (...). Encontrar – 1) Chocar (-se) contra, embater-se; 2)Andar aos encontrões; 3) Compensar uma verba ou parcela de crédito com as do débito; 4) Disputar, lutar, opor-se; 5) Bater-se em duelo; 6) Achar, deparar, topar; 7) Descobrir; 8) Dar de cara com; 9)Dar de frente, topar; 10) Obter; 11) Estar, achar-se em; 12) Juntar-se no mesmo ponto; 13) Ter conferência casual ou aprazada (**MICHAELIS: Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.) Como vemos, no primeiro verbete há uma ação mais agressiva, enquanto que, na segunda, há uma gama maior de sentidos que vai do ato de estranhar, agredir, ao de descobrir, estar presente, juntar-se, aprazar-se, o que, no caso do pesquisador de campo, contempla mais a relação direta com o pesquisado que, invariavelmente, se constitui por uma pluralidade de experiências e de sensações muitas vezes contraditórias.

[3] MINAYO, Maria Cecília. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em Saúde**. 5ª ed. São Paulo – Rio de Janeiro: HUCITEC – ABRASCO, 1998, p. 105.

enfim, lança sobre o mundo e o homem um olhar específico que analisa através de sua ótica uma realidade.

Eis o elemento primordial, segundo o etnógrafo François Laplantine para a prática da pesquisa de campo: o olhar. É através deste recurso visual – ao mesmo tempo concreto e físico, abstrato e subjetivo – que se mobiliza a sensibilidade do estudioso com relação ao universo investigado.

Laplantine esclarece que o que interessa à Antropologia é, sobretudo, *o estudo do homem inteiro, quer dizer, em todas as sociedades, sob todas as latitudes, em todos os seus estados e em todas as suas épocas.*[4]

E esta prática se dá através do olhar, que passa por dois momentos delicados: o ver e o fazer ver, isto é, a experiência prática do olhar e da interação no campo e a transformação deste olhar em linguagem, na tentativa de transmitir para o outro aquilo que foi visto, vivido e apreendido: *É na descrição etnográfica, que se evidenciam as qualidades de observação, de sensibilidade, de inteligência e de imaginação científica do pesquisador.*[5]

Esta postura também amplia e relativiza a quase unânime tendência de associar pesquisa antropológica ou etnográfica à prática investigativa de uma determinada cultura distante e considerada tradicional ou exótica, e abre o leque de possibilidades, tanto em relação à escolha do objeto de pesquisa, quanto ao perfil e à liberdade do pesquisador.

Outro ganho é o fato de rediscutir o movimento de via única com relação a uma ciência, que se diz, em busca da convivência pacífica a partir do respeito à alteridade, mas que, na prática, tende a subjugar sociedades, através de procedimentos comparatistas, pois, sempre há o perigo do olhar etnocêntrico, como nos diz Lapantine:

> *Nós somos todos, de fato, tributários das convenções de nossa época, de nossa cultura e de nosso meio social que, sem que saibamos, nos designa: 1º o que é preciso olhar, 2º como é preciso olhar.*[6]

---

[4] Tradução nossa: *(...) l'étude de l'homme tout entier, c'est à dire, dans toutes les sociétés, sous toutes les latitudes, dans tous ses états et à toutes les époques.* LAPLANTINE, François. **La description ethnographique**. Éd. Nathan, 1996, p. 07.

[5] Tradução nossa: *C'est dans la description ethnographique que se jouen les qualités d'observation, de sensibilité, d'inteligence et d'imagination scientifique du chercheur.* Id. ibid, p. 08.

[6] Tradução nossa: *Nous sommes tous en effet tributaires des conventions de notre époque, de otre culture et de notre milieu social qui, à notre insu, nous désigne: 1º ce qu'il faut regarder, 2º comment il faut regarder.* Id. ibid, p. 12.

O que seria realmente ideal, enquanto conduta não só científica, mas também humana, passa pela afirmação de Laplantine quando este nos alerta que *o conhecimento antropológico de nossa cultura, passa, inelutavelmente, pelo conhecimento das outras culturas e nos conduz notoriamente a reconhecer, que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única.*[7] E acrescentaríamos: e não, necessariamente, a melhor.

Laplantine, na verdade, propõe uma revolução do olhar, conquistada somente a partir de uma descentralização radical em termos epistemológicos e ideológicos, do estilhaçamento da idéia de que existe um centro do mundo e de uma descoberta sensorial da alteridade, que passa por uma transformação individual através das relações humanas.

Adaptar o olhar para a percepção sensível de que tudo o que é visto é mutável, é dinâmico, é vivo. E mais: que este olhar é único, específico de um ser humano dentro de um universo e uma época específica, que se relaciona com o outro através de perspectivas e questões próprias.

Mas, ao mesmo tempo em que o etnógrafo François Laplantine atribui ao olhar uma importância capital no processo antropológico, outro elemento importante abordado por ele é a relação entre o corpo e o mergulho etnográfico, pois, são todos os sentidos do pesquisador que estão envolvidos na sua prática de observação. É todo o corpo que sente e vê, o que é denominado por ele de *olhar carnal*.

São os corpos que se percebem, que se experimentam, que se abrem para um turbilhão de sensações e interações causadas pela troca, pela natureza mesma de uma percepção total e integral do ser humano com tudo aquilo que a envolve.

A grande questão que se coloca é em relação à postura ideal do pesquisador face ao seu universo de investigação. Segundo Laplantine, *o etnógrafo é este que deve ser capaz de viver, em si mesmo, a tendência principal da cultura que ele estuda.*[8]

Evidentemente, esta é uma afirmativa polêmica e existem várias formas e várias perspectivas interacionais para se tentar compreender um fenômeno cultural. Mas o que é interessante sublinhar do pensamento laplantiniano é seu interesse na humanização real das relações, que deve começar em nível interior, para que se reflita na prática convivacional:

---

[7] Tradução nossa: *La connaissence anthropologique de notre culture passe inéluctablement par la connaissance des autres cultures et nos conduit notamment à reconnaître que nous sommes une culture possible parmi tant d'autres, mais non la seule.* Id. ibid, p. 12/13.

[8] Tradução nossa: *L'ethnographe est celui qui doit être capable de vivre en lui la tendence principale de la culture qu'il étudie.* Id. ibid, p. 20.

> *Nós não somos nunca testemunhas objetivas observando objetos, mas sujeitos observando outros sujeitos no seio de uma experiência na qual o observador é, ao mesmo tempo, observado.*[9]

Clifford Geertz, quando aborda a relação entre o processo de pesquisa e o desenvolvimento teórico no campo científico, enfatiza que

> *se você quer compreender o que é a ciência, você deve olhar, em primeiro lugar, não para as suas teorias ou suas descobertas, e certamente não para o que seus apologistas dizem sobre ela. Você deve ver o que os praticantes da ciência fazem.*[10]

Segundo Geertz, não são só os métodos etnográficos (estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, mapear campos, manter um diário, etc.) que definem o empreendimento, mas sim o esforço intelectual que isso representa.

Geertz cita Gilbert Ryle e suas noções de *descrição superficial* (a descrição do ato em si) e *descrição densa* (o relato do sentido e das relações do ato em execução).

Então, praticamente, o que é uma descrição etnográfica? Clifford Geertz nos esclarece da seguinte forma:

> *(...) nossos dados são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas, do que elas e seus compatriotas se propõem (...) pois a maior parte do que precisamos para compreender um acontecimento particular, um ritual, um costume, uma idéia, ou o que quer que seja, está insinuado como informação de fundo antes da coisa em si mesma ser examinada diretamente.*[11]

E sintetiza:

> *Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências,*

---

[9] Tradução nossa: *Nous ne sommes jamais des témoins objectifs observant des objets, mais des sujets observant d'autres sujets au sein d'une expérience dans laquelle l'observateur est lui-même observé.* Id. ibid, p. 21.

[10] GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 15.

> *emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.*[12]

Para Geertz, a análise é uma escolha dentre as estruturas de significação possíveis para uma posterior reflexão de sua base social e de sua importância, e a pesquisa etnográfica serve para situar o pesquisador com o seu campo de investigação, fato que é bem sucedido apenas parcialmente e que contribui para

> *o alargamento do universo do discurso humano*, porém, não sendo este seu único objetivo: *a instrução, a diversão, o conselho prático, o avanço moral e a descoberta da ordem natural no comportamento humano são outros, e a antropologia não é a única disciplina a perseguí-los.*[13]

Portanto, uma interpretação antropológica consiste em construir um discurso social e fixá-lo de forma a se poder inspecioná-lo. Por isso, o próprio Geertz indica a necessidade da teoria estar mais próxima do terreno e não se abandonar em abstrações imaginárias e que, como resultado, que ela não tenha o desejo de ser profética, limitando-se ou à descrição e análise (explicação) ou à "inscrição" (descrição densa) e "especificação" (diagnose):

> *Em etnografia, o dever da teoria é fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – isto é, sobre o papel da cultura na vida humana.*[14]

Este tipo de postura é fortalecido pela visão da Etnopesquisa, através da compreensão do professor Roberto Sidnei Macedo:

> *Como ponto de partida, descrever para compreender é um imperativo, daí a pertinência para os etnopesquisadores da noção antropológica de "descrição densa" (Gertz), extremamente sensível ao caráter encarnado e polissêmico da existência dos seres humanos e do dinamismo que aí se*

---

[11] Id. ibid, p. 19.
[12] Id. ibid, p. 20.
[13] Id. ibid, p. 24.
[14] Id. ibid, p. 39.

impõe. A descrição supõe, portanto, uma situação de presença, longe da qual não há possibilidade de percepção fina e relacional do fenômeno, uma presença que, ao articular-se com a tradição crítica em ciências humanas, supera de vez a visão ingênua e o viés neutral sobre as interessadas e muitas vezes assincrônicas realizações dos homens, incluindo-se aí a própria construção social da ciência.[15]

É em busca deste descobrir, deste inteirar-se com o outro que adentramos o Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, sempre com a preocupação de criar um diálogo entre o que a prática nos encantava e o que a teoria nos direcionava, mas, sobretudo, com o cuidado na forma relacional que se construía pouco a pouco, através do delicado contato entre nós e os praticantes da brincadeira em questão.

Porém, o caminho nunca é tão fácil e sem problemas, pois, o relacionar-se exige procedimentos muito especiais e, muitas vezes, inesperados. Por isso, nossa pesquisa de campo trilhou o caminho da indagação primária, das questões mais pueris, em busca de um conhecimento, que se ia aprofundando a cada dia, a cada contato, a cada festa.

Uma destas dúvidas principais nos chegou logo no início da investigação, através do confronto entre a teoria e a prática, apresentando-se como uma simples questão, mas que, aos poucos, foi direcionando nosso encaminhamento investigativo a tal ponto que veio a figurar como um dado fundamental.

[15] MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na**

II.II – Bumba-meu-boi ou Cavalo-marinho? Trânsitos e matrizes da brincadeira

Foto 3 - A brincadeira com o Boi

Uma das questões que mais nos chamou a atenção durante as primeiras pesquisas bibliográficas e de campo, e que viria a ser fundamental para o desenvolvimento desta tese foi a nomenclatura utilizada para a brincadeira que estamos enfocando.

Nos textos dramáticos de Joaquim Cardozo, o próprio autor nos indica em *O coronel de Macambira* que se trata de um *bumba-meu-boi em dois quadros*[16]. Com esta informação fica evidente que a base de composição estético-dramatúrgica do poeta, ou a sua matriz estética teria sido o Bumba-meu-boi.

Se nas fontes bibliográficas consultadas encontramos freqüentemente a denominação de Bumba-meu-boi para a brincadeira pernambucana, durante nossa pesquisa de campo observamos que a nomenclatura utilizada pelos praticantes é Cavalo Marinho.

Percebemos também que pesquisadores que desenvolveram atividades de campo e chegaram a produzir algum tipo de documentação ou registro, utilizam o termo Cavalo Marinho, principalmente a partir da década de 1980, com algumas exceções.

Devido a isto, uma questão se impôs de maneira essencial para o andamento do trabalho: Finalmente, é Bumba-meu-boi ou Cavalo Marinho?

Desta questão derivam-se outras como: Os dois são a mesma coisa? Se são, por que houve (se houve) mudança no nome? Ou melhor, por que um nome se sobrepôs ao outro?

---

educação. Salvador: EDUFBA, 2000, p. 30.

[16] CARDOZO, Joaquim. **O coronel de Macambira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S/A, 1963.

Voltando ao poeta Joaquim Cardozo, nos seus três textos teatrais consta, abaixo dos títulos, o termo "Bumba-meu-boi" no lugar de, por exemplo, "comédia", ou "farsa", ou mesmo "teatro". Isto evidencia claramente a matriz estruturante destas obras.

No posfácio do seu primeiro texto publicado, *O coronel de Macambira*, Cardozo nos informa, inclusive, sua fonte textual: *(...) a versão folclórica coligida pelo poeta Ascenso Ferreira, e publicada nos números 1 e 2 de 1944, da revista Arquivos da Prefeitura do Recife.*[17]

Já no prefácio do texto *De uma noite de festa*, o poeta, de maneira mais aprofundada, devido à complexidade que esta obra possui, nos conduz novamente à sua matriz estética, após esclarecer vários pontos de sua escrita:

> *No entanto, a estrutura deste Boi é a mesma que é apresentada em espetáculos de rua, onde, como já assinalei, há modificação, com o andar dos tempos e do seu conteúdo folclórico.*[18]

Pudemos observar esta postura e prática, também, no seu segundo Bumba-meu-boi, onde ele inicia o prefácio reforçando sua diretriz de pesquisador, referindo-se às origens do bumba-meu-boi como

> (...) *um gênero misto de teatro paralitúrgico e profano como os que existiam no fim da Idade Média; para mostrar a associação admitida acima, basta aludir ao "cavalo marinho"; que é o mesmo "cheval jupon" de Aucassin et Nicolette, Jeu de Robin et Marion e outros (na França); o mesmo "hobbyhorse" das morris dances dos miracles ingleses; o mesmo "Lavrkönig", que ainda hoje dança nas feiras de Cracóvia.*[19]

e informando que seu texto (...) *muito se afasta do "boi" na sua expressão popular.*[20]

Verificamos no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, que ele possui os dois verbetes. Em Bumba-meu-boi, o autor, de início, faz o levantamento dos diversos nomes que a brincadeira com a figura do boi possui em

---

[17] Id. ibid, p. 161.
[18] CARDOZO, Joaquim. **De uma noite de festa**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1971, p. 15.
[19] Id. ibid, p. 07.

vários Estados do Brasil, sendo em Pernambuco chamada de Bumba-meu-boi, ou simplesmente Bumba.

Em seguida, o autor nos explica a origem da expressão:

> *Bumba é interjeição, zás, valendo a impressão de choque, batida, pancada. Bumba-meu-boi será 'bate! Chifra, meu Boi!' Voz de excitação repetida nas cantigas do auto, o mais popular, compreendido e amado do Nordeste (...)*[21]

Quando o autor trata do verbete Cavalo Marinho, ele o classifica como um personagem do Bumba-meu-boi, porém, mais adiante, esclarece:

> *Sílvio Romero (Cantos Populares do Brasil, 182) registrou o reisado do Cavalo-marinho já integrado no Bumba-meu-boi e o comandando: 'Cavalo-marinho,/Por tua mercê,/Mande vir o Boi,/Para o povo vê.' Personalizava o proprietário, o fazendeiro, o cavaleiro, enfim, e não o animal.*[22]

Pudemos observar, a princípio, como o próprio Câmara Cascudo nos diz, que o Bumba-meu-boi se constitui por um aglomerado de várias manifestações populares:

> *O centro de maior e mais forte atração [no caso, as brincadeiras com a figura do boi] fez gravitar ao seu derredor os motivos comuns ao trabalho pastoril e figuras normais dos povoados e vilas próximas(...)*[23]

Vemos também que o Cavalo Marinho era um reisado independente que foi absorvido pelo Bumba-meu-boi, o que significa que havia as duas expressões, simultaneamente, mesmo não tendo, no início, a mesma estrutura e desenvolvimento.

Na verdade, como bem nos diz Cascudo mais adiante – dando exemplos da apreensão de outros tipos de brincadeiras pelo Bumba-meu-boi – tanto o rancho da Burrinha, na Bahia, como o Cavalo Marinho, em Pernambuco, fundiu-se às brincadeiras com o boi. Os exemplos são diversos em todo o país, como o que se segue:

---

[20] Id. ibid.
[21] CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1972, p. 150.
[22] Id. ibid, p. 152.

> *(...) já em 1873, Celso Magalhães registrava no Maranhão a vitória do Bumba-meu-boi sobre o cavalinho. De reinados, ranchos, bailes e danças autônomas nasce, cresce e se amplia o Bumba-meu-boi.*[24]

Do tomo III de *Danças Dramáticas do Brasil*, de Mário de Andrade, com organização de Oneida Alvarenga[25], analisaremos agora as informações referentes ao Bumba-meu-boi de Pernambuco, título do seu segundo capítulo.

Mário de Andrade inicia tal capítulo com a descrição de algumas figuras da brincadeira, como o Cavalo Marinho, o Arrelequim, a Pastorinha, o Mateus, o Sebastião, entre outras.

Mesmo sem fazer referência, sabemos que aí não se encontram todas as figuras que compõem o espetáculo, pois, se recorrermos a Ascenso Ferreira, percebemos que esta é uma obra inacabada, que não foi organizada pelo próprio autor, o que demanda certa atenção em sua análise:

> *O material colhido por Mário de Andrade, entretanto, parece-me que não foi totalmente divulgado, pois, segundo ele me asseverou pessoalmente, faria parte do seu livro inédito Na Pancada do Ganzá.*[26]

Isto não diminui a importância e seriedade desta obra, executada de maneira responsável e atenta por sua organizadora.

Diferentemente do material coletado no Bumba-meu-boi do Rio Grande do Norte, não temos muitas informações explicativas sobre a brincadeira em Pernambuco, pois, logo após a apresentação de algumas figuras, estão as letras e partituras de algumas toadas, além da transcrição de trechos da cena do Valentão e um pequeno roteiro do Boi de Batateira.

Dentre as poucas informações que dispomos do próprio Mário de Andrade, encontramos esta que está após a toada do Valentão:

---

[23] Id. ibid, p. 151.
[24] Id. ibid, p. 152.
[25] ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alvarenga. 2ª edição. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
[26] FERREIRA, Ascenso. **O maracatu, presépios e pastoris e o bumba-meu-boi; ensaios folclóricos**. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986, p. 110.

> *Excusado é recordar que todas as cantigas são tiradas pela Mestra, sentada junto da orquestrinha. Os tocadores é que respondem. As figuras não cantam, só dançam. E tudo se move aos apitos do Cavalo-marinho. Às vezes, a própria cantiga é o baiano com que as figuras dançam. No geral, entre uma figura e outra, o Cavalo-marinho dança com o séquito dele e demais figuras permanentes um baiano instrumental.*[27]

O autor não se refere diretamente à nossa questão principal entre o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho. Sobre a brincadeira em si, ele comenta: *Então principiam as brincadeiras com o Boi que em Pernambuco me pareceram especialmente ásperas, tanto pro Boi como pros assistentes...*[28]

Nenhuma outra observação é feita em se tratando da brincadeira pernambucana, entretanto, este material será imprescindível para a análise de seu desenvolvimento ao longo dos tempos.

Ascenso Ferreira, que se dedicou desde os idos da década de 1920, à pesquisa do Bumba-meu-boi de Pernambuco, inclusive, colaborando com Mário de Andrade em uma de suas expedições ao Nordeste, percebe a complexidade do espetáculo e o considera "nebuloso", no sentido da dificuldade de se poder defini-lo exatamente, seja como dança dramática, representação ou auto, devido à sua multiplicidade estética e temática.

Ele também analisa a questão dos diversos trânsitos ocorridos ao longo dos anos entre a maioria das manifestações populares e, através de suas pesquisas, salienta que o enredo primitivo do bailado teria surgido a partir da chegada de Capitães Mores, vindos de Portugal, para chefiar as feitorias no Brasil, o que o faz crer que a figura do Cavalo Marinho é um *(...) misto de cavalo e oficial de Marinha, a quem todos os figurantes tratam por Capitão.*[29]

No livro *Apresentação do Bumba-meu-boi*, o teatrólogo Hermilo Borba Filho o classifica da seguinte forma:

---

[27] ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alvarenga. 2ª edição. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982, p. 121.
[28] Id. ibid, p. 136.
[29] FERREIRA, Ascenso. **O maracatu, presépios e pastoris e o bumba-meu-boi; ensaios folclóricos**. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986, p. 111.

> *Auto ou drama pastoril ligado à forma de teatro hierático das festas de Natal e Reis, o Bumba-meu-boi é o mais puro dos espetáculos populares nordestinos, pois embora nele se notem algumas influências européias, sua estrutura, seus assuntos, seus tipos e a música são essencialmente brasileiros.*[30]

Notamos, de imediato, que Hermilo Borba Filho, por ser um homem de teatro, traz uma abordagem diferenciada em suas análises sobre as manifestações populares, pois incorpora a elas o olhar do encenador, do ator, do autor, enfim, do artista de teatro que foi, tanto na maneira de análise da cenologia da brincadeira, como nas relações que sempre estabelece entre ela e o próprio teatro.

De acordo com Camara Cascudo, Ascenso Ferreira e Mário de Andrade, ele escreve:

> *A origem do Bumba-meu-boi perde-se no tempo. Não resta dúvida de que se trata de uma aglutinação de reisados em torno do reisado principal, que teria como motivo a vida e a morte do Boi. O reisado, ainda hoje, explora um único assunto proveniente do cancioneiro, do romanceiro, do anedotário de determinada região, mas no caso do nosso espetáculo, eles se juntaram para a formação de cenas isoladas, culminando com a apresentação do Boi (...)*[31]

Evidenciamos que, aqui, especificamente, o autor trata do Bumba-meu-boi de Pernambuco, que foi seu interesse principal, assim como o de Ascenso Ferreira. Nós também nos limitamos à sua análise, o que não inviabiliza uma abordagem da brincadeira em outros Estados.

Em depoimento citado no livro de Ascenso Ferreira, o poeta modernista Mário de Andrade também observa esse caráter aglutinador como elemento estruturante da brincadeira:

> *Esse processo de construir o bailado por aposição discricionária, culmina na forma atual de certas versões, principalmente*

---

[30] BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do Bumba-meu-boi**. Recife: Editora Guararapes, 1982, p. 05.
[31] Id. ibid.

pernambucanas, do Bumba-meu-boi, em que a coincidência com a revista do teatro praciano é flagrante.

E acrescenta:

O episódio que foi o núcleo não tem agora importância maior que os episódios acessórios, e apenas figura no fim, ainda salientando o boi, não exatamente pelo drama, porém pela apoteose.[32]

Voltando à descrição feita por Hermilo Borba Filho, encontramos uma alusão ao Cavalo Marinho enquanto nomenclatura da brincadeira e não apenas como uma figura do Bumba-meu-boi. Vejamos:

A pobreza da região influiu no espetáculo, tanto na sua estrutura como no seu enredo. O Cavalo-marinho de Goiana não usa mais as figuras do Jaraguá, do Babau, da Burrinha, etc., porque a confecção custa muito dinheiro. O mais simples, então, é eliminá-las.[33]

Não trataremos, no momento, da questão sócio-econômica, nem das constantes mudanças de figuras, tramas e enredos da brincadeira, mas nos deteremos à forma natural com que o autor acima, ao mencionar o Cavalo Marinho em um trabalho que investiga o Bumba-meu-boi, o faz de maneira que nos leva a crer que são a mesma coisa, apenas com nomes distintos.

Este fato torna-se tão evidente, que o autor não se preocupa em polemizar esta questão em seu texto. Certamente isto acontece porque em seu livro *Espetáculos Populares do Nordeste*, ele já havia explicitado um pouco mais claramente sua opinião sobre esta questão, quando cita, entre parênteses, no próprio corpo do texto, que, em Goiana, o Bumba-meu-boi chama-se Cavalo Marinho.[34]

---

[32] ANDRADE, Mário de. **Cantigas e Embaixadas**. São Paulo: Diário de Notícias, 26 de agosto de 1944. In: FERREIRA, Ascenso. **O maracatu, presépios e pastoris e o bumba-meu-boi; ensaios folclóricos**. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986, p. 110.

[33] BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do Bumba-meu-boi**. Recife: Editora Guararapes, 1982, p. 10.

[34] _____. **Espetáculos Populares do Nordeste**. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1966, p. 25.

A partir desta afirmação, poderíamos, simplesmente, corroborar com o autor em questão, em resposta à nossa pergunta fundamental: Bumba-meu-boi é o mesmo que Cavalo Marinho?

Ao tratar do Bumba-meu-boi do Maranhão, José Ribamar Souza dos Reis[35] dedica um pequeno trecho à comparação entre a brincadeira maranhense e o Bumba-meu-boi de Pernambuco, no qual os considera muito diferentes um do outro, principalmente pelas datas das apresentações, sendo a pernambucana, geralmente, durante o ciclo natalino, enquanto que a maranhense acontece no ciclo junino.

Outro elemento destacado pelo autor é a grande quantidade de personagens em Pernambuco, o que, segundo o mesmo, diversifica profundamente o enredo.

A professora Idelette Muzart Fonseca dos Santos aborda o Bumba-meu-boi de Pernambuco em relação ao Movimento Armorial, criado por Ariano Suassuna.

Neste momento de sua pesquisa, ela sinaliza: *O espetáculo é composto de algumas seqüências fixas e de um número importante de variantes, acompanhando a entrada desta ou daquela personagem secundária.*[36]

Em seguida, a autora esquematiza os momentos fixos da brincadeira, chegando à conclusão de que o núcleo do espetáculo é o enredo sobre o Boi, sua morte e ressurreição, sendo os outros momentos episódios apreendidos ao longo dos tempos.

No livro do professor Marco Camarotti, acerca das manifestações espetaculares do Nordeste brasileiro, que ele chama de *peças folclóricas* ou *teatro folclórico brasileiro*, encontramos um breve levantamento bibliográfico, no qual o autor atribui ao poeta Mário de Andrade a realização de *(...) um trabalho mais sério e concentrado, que resultou num documento de alto valor e que ainda constitui o estudo mais profundo dessas formas dramáticas publicado no Brasil (...)*[37]

Câmara Cascudo também é lembrado pelo autor como fonte indispensável de pesquisa sobre do tema.

Sobre o teatrólogo pernambucano, Hermilo Borba Filho, Camarotti revela a importância deste, no âmbito da pesquisa teórica sobre as manifestações espetaculares do Nordeste, e, ao mesmo tempo, na atividade teatral, pois o mesmo conseguiu

---

[35] REIS, José Ribamar Souza dos. **Bumba-meu-boi, o maior espetáculo popular do Maranhão**. 2ª ed. Recife: Editora Massangana, 1984.
[36] SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 261.
[37]CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001, p. 66/67.

introduzir no teatro convencional os recursos estéticos e técnicos das manifestações populares.

Trabalho de refinada elaboração teórico-prática que, mesmo tendo sido desenvolvido entre os anos de 1940 ao início de 1970, é uma referência vital:

> *Tamanha foi a abrangência e a precisão de seu trabalho de pesquisa que, apesar do tempo já decorrido desde a primeira publicação, seus escritos continuam a ser o principal suporte para qualquer estudioso disposto a não deixar passar despercebidas essas formas de expressão popular, e que, recusando-se a vê-las como uma espécie pitoresca e ingênua manifestação, trata-as com seriedade, por reconhecer nelas um importante campo para a investigação erudita.*[38]

Marco Camarotti também reclama uma atenção mais rigorosa em termos de pesquisa e abordagem investigativa e crítica de tal assunto, pois, segundo ele, a maioria dos estudiosos restringe seus trabalhos a registros e reproduções dos espetáculos ou, então, despendem uma atenção restrita à descoberta das origens dos mesmos, numa tendência historicista.

Para o autor, é preciso discutir o lugar dessas manifestações na sociedade, com um olhar diferenciado e voltado, sobretudo, para o evento em si e suas reverberações sócio-culturais.

Porém, Camarotti comete o mesmo equívoco ao resolver que, mesmo consciente de que existem especificidades e nomenclaturas diversas que dependem da adaptação local, prefere chamar estas manifestações espetaculares por um nome genérico.

Assim, o autor define que Bumba-meu-boi será o representante da *(...) categoria de peças similares*[39]. O mesmo acontece com a Chegança, o Pastoril, e o Mamulengo, também analisados pelo autor neste livro. Ele próprio justifica esta opção:

> *Como cada uma delas possui nomes diversos, dependendo do estado e da localidade em que são representadas, escolhi as nomenclaturas acima por serem provavelmente os nomes mais representativos atualmente em uso.*[40]

---

[38] Id. ibid, p. 68.
[39] Id. ibid, p. 73.
[40] Id. ibid.

Ora, existem dois grandes problemas nesta postura: o primeiro diz respeito diretamente ao próprio desenvolvimento teórico-metodológico do autor, pois o mesmo, um pouco antes, critica as noções de autenticidade ou identidade como algo redutor e relativo ao pensamento pós-colonialista. Através deste discurso, Camarotti combate estes conceitos como ferramentas de compreensão do universo das manifestações espetaculares, principalmente pela tendência de unificação das diversidades em busca de uma suposta noção de tradição.

Dentro deste raciocínio o autor escreve:

> *Pelo contrário, principalmente num país tão grande como o Brasil, que tem assimilado uma herança étnica e cultural diversificada, o teatro folclórico precisa ser lido e relido "através dos elementos que o fazem funcionar do jeito que funciona". E que, "ao invés de uma única voz essencialmente autêntica, reconheça-se que existem diversas vozes possíveis, com as quais falar acerca de tradição e de formas tradicionais, de forma que os enigmas que nossa visão de hoje enfrenta possam ser resolvidos".*[41]

Sendo assim, acreditamos que, nesta forma de abordagem, as singularidades e diferenças são extremamente importantes e devem ser evidenciadas, discutidas e analisadas na pesquisa.

Outro problema que deriva deste acima, é a omissão de fatos e elementos particulares dentro de uma investigação, que se propõe a tratar de temas e assuntos dinâmicos e sempre em transformação, como são a cultura e o próprio homem.

Sobre o Bumba-meu-boi, na ótica de Marco Camarotti especificamente, vemos um livro que data de 2001, mas que não aborda várias questões atuais como, por exemplo, nossa questão principal: o Cavalo Marinho como nomenclatura dominante em Pernambuco, tendo o autor se concentrado neste Estado.

A questão se agrava quando Marco Camarotti descreve a brincadeira a partir de fragmentos de fontes bibliográficas e apresentações vistas por ele em período remoto. Em nota, o autor esclarece:

---

[41] Id. ibid, p. 70/71.

> *A descrição que se segue não é a reprodução de nenhuma apresentação específica (...) Trata-se da mistura de detalhes de apresentações que eu pude registrar em diferentes ocasiões e lugares com outras que foram registradas por autores que são citados ao longo deste trabalho, principalmente Ascenso Ferreira, Hermilo Borba Filho e Beatriz G. Dantas.*[42]

O autor nomeia sua descrição como hipotética, sendo apenas um esboço para quem nunca assistiu ao espetáculo.

Analisando esta versão de Marco Camarotti, vemos problemas fundamentais em se tratando de uma pesquisa acadêmica, primeiramente pela colagem de eventos de épocas e locais diferentes e, sobretudo, a partir de um material teórico e não da observação direta da brincadeira, pelo menos, durante o período da escrita do livro.

Aparentemente, as apresentações vistas pelo autor datam de uma ou duas décadas antes, pois o mesmo se refere a uma entrevista com o Capitão Antônio Pereira, dono do extinto Boi Misterioso de Afogados (no Recife), no ano de 1980.

Encontramos, na bibliografia exposta em seu livro, uma entrevista feita com o mestre Salustiano, em 1988 e outra de 1991, em vídeo, além do registro áudio-visual do artista Antônio Carlos Nóbrega, sobre o Cavalo Marinho do Condado, datado de 1987.

Com base neste material, que foi adquirido entre as décadas de 1980 e início de 1990, e os relatos de Ascenso Ferreira, que datam da década de 1940, e os de Hermilo Borba Filho, da década de 1960, o autor faz uma compilação que contém deturpações e possui um resultado muito mais idealizado que próximo da realidade da brincadeira.

Este procedimento é, no mínimo, equivocado do ponto de vista de uma pesquisa acadêmica e não traz outro resultado, que não seja confundir o leitor.

Basta aludirmos à nossa própria pesquisa que, iniciada no ano de 2002, já registra transformações importantes, como a estrutura de entrada de algumas figuras, a aparição de figuras há muito esquecidas, o abandono de outras, que não possuem mais significado para os brincadores, a mudança rítmica das canções, etc. E reforçamos que isto se deu num período de quatro anos.

Dentre os muitos problemas desta adaptação livre do Bumba-meu-boi de Marco Camarotti, pudemos observar a descrição de momentos que não fazem mais parte da brincadeira em sua maioria, como o enredo da Pastorinha. Esta figura ainda existe,

[42] Id. ibid, p. 74.

porém, sua atuação é reduzida à dança junto com os Galantes e as Damas. Seus diálogos com o Capitão não existem mais de forma direta. As loas e versos são ditos pelo Capitão e respondidos pelo grupo dos Galantes e o Banco.

A figura do Engenheiro também não faz mais parte da brincadeira, assim como toda a trama que o envolve.

A assombração do Jaraguá também foi extinta e o Caboclo do Arco não desempenha mais suas funções de hábil dançarino.

A Velha, que é a dona da Ema, possui uma trama própria atualmente, como vamos poder observar mais adiante.

A cobra existe simbolicamente e não mais como figura. São os Galantes, o Mateus e o Sebastião que correm em fila indiana entre o público, desfazendo o círculo de espectadores. As toadas da Cobra continuam bem parecidas com as colhidas por Mário de Andrade entre 1920 e 1940, mas o enredo da mordida nos dois negros não existe mais e, conseqüentemente, as figuras do Curandeiro e seu assistente Recombelo.

Mané Pequenino e Mané Gostoso não são a mesma figura, como assevera Camarotti, e nunca foram. O primeiro é um gigante estrangeiro, que vem passear em terras brasileiras e o segundo é aquele que anda em pernas de pau e faz malabarismos com elas.

A Catirina não participava há muito tempo das apresentações do Cavalo Marinho e vem sendo resgatada atualmente, mas o enredo do casamento com o Mateus desapareceu.

A morte e a ressurreição do Boi é algo de acontecimento extremamente raro nos dias de hoje e, devido a isso, nem a repartição da sua carne, nem a figura do Doutor fazem mais parte do espetáculo, salvo em raras apresentações.

O Urubu também não vem mais perturbar o Boi morto, nem o clister é aplicado para a sua ressurreição.

Sobre a questão específica das semelhanças e diferenças entre o Cavalo Marinho e o Bumba-meu-boi, Marco Camarotti se limita a alguns comentários como: *(...) Bumba-meu-boi (que também é conhecido como Cavalo-marinho, Boi-Bumbá, Boi-de-Reis, Boi Surubi ou Boi Calemba)*.[43]

Em outro momento, ele escreve em nota: *Os Galantes só aparecem nas variantes chamadas Cavalo-marinho.*[44]

---

[43] Id. ibid.
[44] Id. ibid, p. 79.

Com isso, não fica claro se o autor considera o Cavalo Marinho a mesma coisa ou uma variante do Bumba-meu-boi.

Na dissertação de mestrado da pesquisadora Helena Tenderine, vemos no Capítulo Dois, intitulado *Cavalgando no Cavalo Marinho*, uma citação que remete à pesquisa de Ascenso Ferreira.

Trata-se da música cantada pelo poeta nos idos de 1940 e que, conforme registra a autora, faz parte das toadas do Cavalo Marinho que pesquisou em 2003:

aguardente não é água
pra que bebeu
o copo era grande
pra que encheu.[45]

Lembramos que, na época, Ascenso Ferreira fez sua pesquisa sobre o Bumba-meu-boi e que, como vamos poder constatar ao longo deste capítulo, as relações entre ele e o Cavalo Marinho são inúmeras, diríamos mesmo que as diferenças são mínimas e se enquadram perfeitamente na noção de dinâmica cultural, defendida por antropólogos e estudiosos da cultura popular.

A pesquisadora Helena Tenderine, que investigou o mesmo grupo que estamos trabalhando, o Cavalo Marinho Estrela de Ouro, do mestre Biu Alexandre, da cidade do Condado, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, nos traça um detalhado estudo, que em muito nos auxilia no desenvolvimento de nossas questões essenciais.

Quando questionávamos alguns integrantes da brincadeira, como o mestre Grimário, do Cavalo Marinho Boi Pintado, ou o próprio mestre Biu Alexandre sobre a diferença entre o Cavalo Marinho e o Bumba-meu-boi, eles faziam referência, inicialmente, aos instrumentos musicais. Para eles, o Bumba-meu-boi usava o bombo e a viola, já o Cavalo Marinho não possuía tais instrumentos, mas a rabeca, a baje (reco-reco), e o mineiro (ganzá). Em comum eles teriam o pandeiro.

Em nota, Helena Tenderine nos esclarece, através de uma entrevista com Agnaldo Silva, filho do mestre Biu Alexandre, que

[45] TENDERINE, Helena. **Na pisada do galope – Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade**. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 39.

a rabeca só entrou depois de certo tempo no Cavalo-marinho, pois antes se tocava bombo (provavelmente este dado tenha a ver com a relação entre o Cavalo-marinho e o Bumba-meu-boi) ou mesmo viola, de acordo com Seu Antônio Teles, rabequista do grupo de Condado.[46]

Esta informação nos aproxima ainda mais de nossas especulações de transformação por assimilação e síntese, que pela possível superposição de uma forma à outra.

O mestre Grimário, ao falar da diferença entre as duas brincadeiras, esclarece:

Porque o Bumba-meu-boi usa bombo e o Cavalo Marinho não usa bombo, usa a rabeca, o pandeiro, a baje, feito de taboca e o ganzá ou mineiro. E o Mateus com duas bexigas batendo. Duas bexigas de boi. Aí faz o som da música. É essa a diferença. E eles usam a viola e a gente usa a rabeca. É isso que dá a diferença.[47]

Mais adiante, Helena Tenderine dedica um item de seu trabalho à relação específica entre o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho, no qual ela revela que esta questão é alvo de muitas hipóteses e controvérsias.

Dentre as hipóteses encontradas pela autora está a de que o Cavalo Marinho é uma variante do Bumba-meu-boi, ou o extremo oposto: de que o Bumba-meu-boi teria surgido do Cavalo Marinho. Há também quem afirme que as duas brincadeiras são a mesma coisa, apenas com nomes distintos.

Helena Tenderine prefere não defender nenhuma das hipóteses cogitadas, pois considera que o mais importante é *(...) a dinâmica existente nestas tradições que permite que cada lugar e situação imprima nelas suas próprias características*.[48]

A autora vislumbra um ponto positivo e outro negativo nesta questão: o primeiro é a justificativa de fortalecimento dos próprios grupos que fazem as brincadeiras, no sentido do exercício de suas identidades, através da variação e do reconhecimento de si no elemento diferencial.

---

[46] Id. ibid, p. 54.
[47] Entrevista do mestre Grimário concedida a Érico José Souza de Oliveira, em Olinda, no dia 25 de dezembro de 2002.
[48] TENDERINE, Helena. **Na pisada do galope – Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade**. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 58.

O ponto negativo, para a autora, é a possibilidade de uso dessas diferenças como legitimação de interesses ideológicos, sejam estes pessoais ou coletivos.

Ao conferir a estas manifestações *(...) uma essência comum, estruturada de uma forma também comum, em que muitas figuras com suas loas, toadas e movimentos são extremamente semelhantes (...)*[49], Helena Tenderine sinaliza um caminho possível de análise e de abordagem sobre tais questões.

Caminho este que comungamos no sentido de perceber estas manifestações como reminiscências que derivam de uma matriz comum, produzindo formas diversificadas de representá-la e adaptá-la à compreensão de mundo de onde ela brota, assim como às condições de vida e transformações sociais, por que passam seus praticantes.

Tenderine evidencia uma diferença substancial entre o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho, que se dá com relação à trama que, neste, tem como fator importante a figura do próprio Capitão, enquanto que, naquele, o enfoque é o Boi e sua narrativa própria, que compõem sua morte e ressurreição.

Como já vimos anteriormente, os primeiros registros e análises sobre o Bumba-meu-boi já indicavam o diferencial desta manifestação em Pernambuco: sua capacidade de aglutinação, de assimilação de outras manifestações como reisados, literatura de cordel, histórias de trancoso, de personalidades e de eventos locais, assombrações, romances populares, poesia popular, etc.

Sendo assim, ele seria um composto de diversas influências, no qual o Capitão possuía, desde então, papel moderador que, com seu apito, indicava e regulamentava os diversos episódios, as entradas e saídas das figuras, o início e o fim das toadas, etc., ao mesmo tempo em que o boi tinha seu lugar de destaque, sempre finalizando a festa.

Ao tratar da origem da brincadeira do Cavalo Marinho, a antropóloga Maria Acselrad[50] discorre sobre três construções imagéticas que fazem parte do universo dos brincadores.

A primeira delas é a relação *Brincadeira/Homem*, na qual o surgimento do Cavalo Marinho se deu na senzala, durante o período da escravidão, com o intuito de amenizar a vida sofrida dos escravos, ao mesmo tempo em que estabelecia laços mais

---

[49] Id. ibid.

[50] ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

intensos entre eles, restituindo, assim, sua dignidade através do canto e da dança, enfim, da festa.

A segunda construção diz respeito à relação *Brincadeira/Deus*, no sentido mais xamânico e mítico do Cavalo Marinho que, segundo alguns de seus praticantes, afastaria o mal através do símbolo da cruz, representado pela rabeca e pela baje. Nesta versão, a brincadeira tem nascimento no momento da criação do próprio homem, em forma de graça divina, servindo como proteção e divertimento.

Outra possível origem do espetáculo está na relação *Brincadeira/Brincadeira*, difundida principalmente por estudiosos, mas também por alguns brincadores. Nesta versão, o Cavalo Marinho derivaria de divertimentos das cortes portuguesas, passando a integrar a realidade do povo brasileiro.

Há, nesta possível origem, um embate que nos é muito caro e do qual já sinalizamos: de um lado, os estudiosos que afirmam que o Cavalo Marinho derivaria do Bumba-meu-boi; do outro, os praticantes que reclamam à derivação inversa, na qual o Bumba-meu-boi teria sido criado a partir do Cavalo Marinho. Sobre o assunto, o mestre Biu Alexandre é categórico:

> *Rapaz, você sabe que a gente, quando nasce, já encontra as coisas, né? Às vezes, a gente aprende alguma coisa, mas é através dos outros. Eu, pelo menos, quando nasci, já tinha Cavalo Marinho. Não sei nem quando começou. Porque eu não posso dizer: começou em tal data. Eu não sei. Eu não vi. Eu só gosto de dizer aquilo que eu vi, que eu tenho certeza...*
>
> *Sempre as histórias que eu vejo é que muita gente...cada um conta de um jeito, nem todo mundo conta igual...aí, fica até um pouco difícil pra mim. Mas sempre o que eu vejo é o pessoal dizer que o Cavalo Marinho nasceu da África, por causa dos negros. E daí por diante. Eu não tenho solução prá dizer: foi tal tempo. Da onde veio direitinho... Porque eu acho que o Cavalo Marinho é uma coisa que tem muita história dentro dele e eu não tenho essas histórias, né? Sempre o que eu digo é a parte que eu aprendi, a parte que eu tenho alguma coisa, que eu sei com certeza...mas, sobre a vida de Cavalo Marinho eu não posso dizer porque, pra eu dizer pra ser negativo, eu não digo.*[51]

[51] Entrevista do mestre Biu Alexandre concedida a Érico José Souza de Oliveira, na cidade do Condado, no dia 17 de fevereiro de 2005.

Segundo Maria Acselrad, esta polêmica entre brincadores e pesquisadores

> *ampara-se em antigas fontes históricas, que se referem à brincadeira do Boi e não à do Cavalo-marinho, mas a partir de elementos que, na maioria das vezes, são comuns aos dois: uma estrutura espaço-temporal semelhante, figuras em comum, toadas e versos parecidos, às vezes idênticos.*[52]

Percebemos, claramente, que várias são as práticas investigativas acerca da temática das manifestações espetaculares calcadas na tradição de um grupo específico. Como nos mostra o professor Marcondes Gomes Lima, isto vem sendo mais incentivado a partir de noções e disciplinas como a antropologia teatral e a etnocenologia, ou o estudo das performances, que discutiremos mais adiante.

Marcondes Lima se debruça, em seu trabalho, na importância das técnicas artísticas de manifestações espetaculares como o Bumba-meu-boi e o Mamulengo, na formação do ator contemporâneo, o que está diretamente ligado ao nosso trabalho e, com isso, vem a contribuir decisivamente com esta forma diferencial e mais ampla de se olhar o teatro.

Ao abordar, ainda na introdução, a preocupação em torno da fragilidade e desaparecimento de tais manifestações, o autor trata, mesmo que indiretamente, da relação entre o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho:

> *Quanto às condições passadas e atuais do Bumba-meu-boi, não devem ser muito diferentes. Sabe-se que essa manifestação espetacular é cada vez mais rara, sendo mais facilmente observada e estudada uma de suas variantes, o Cavalo-marinho.*[53]

Mais à frente, Marcondes Gomes Lima atribui à forma variante do Bumba-meu-boi, chamada de Cavalo Marinho, uma valorização das danças em detrimento das partes dramatizadas.

---

[52] ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 42.

[53] LIMA, Marcondes Gomes. **A arte do brincante no mamulengo e no bumba-meu-boi**. 2001. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, p. 23.

Esta observação talvez seja possível nas apresentações "condensadas" da brincadeira, isto é, quando os brincadores são contratados para se apresentarem em tempo limitado e não durante toda a noite. Quando eles dispõem de tempo, o que se vê é uma real interação dos elementos narrativos, musicais e coreográficos.

Sem se deter especificamente à questão levantada por nós, Marcondes Gomes Lima reforça sua compreensão em relação às duas brincadeiras:

> *A versão pernambucana destaca-se das demais por ser mais bem definida, em sua vertente dramática. No entanto, vale ressaltar que, por razões diversas, as apresentações do Bumba-meu-boi, em sua forma integral, tornaram-se mais raras e difíceis de observar. Na atualidade, é bem mais fácil aferir as características do brinquedo em uma de suas variantes: o Cavalo-marinho.*[54]

Logo, percebe-se que, ao mesmo tempo em que o autor, em vários momentos, enfatiza o Cavalo Marinho como uma das variantes do Bumba-meu-boi, torna-se possível uma análise daquele em substituição a este, devido aos inúmeros elementos similares ou até mesmo idênticos.

Porém, Marcondes Gomes Lima corrobora com os demais autores, que tratam do mesmo assunto, ao afirmar que o Bumba-meu-boi absorve elementos de outros brinquedos, num hibridismo resultante da soma de vários Reisados e outros elementos inerentes à cultura da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Constatamos também no trabalho do pesquisador Valmor Beltrame, que a brincadeira do boi possui singularidades e especificidades de grupo a grupo. O autor concentrou sua pesquisa em três grupos de Boi-de-mamão, da cidade de Florianópolis e chegou à seguinte conclusão:

> *(...) sabíamos que se os grupos têm em comum contar a narrativa da morte e ressurreição do boi, existem por outro lado diferenças significativas na forma de apresentá-la. E estas diferenças podem ser apontadas pelo aparecimento de personagens num grupo que não se apresentam noutro; por alterações na fábula; ritmos e músicas diferentes; por diferenças na forma de apresentar personagens comuns.*

[54] Id. ibid, p. 45.

O que os torna ao mesmo tempo semelhantes e diferentes na forma de contar e apresentar o Boi-de-mamão.[55]

Esta evidência só vem a fortalecer nossa diretriz quanto à relação entre o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho em Pernambuco, no sentido em que não é totalmente verídico assegurar que são duas coisas diferentes, ao mesmo tempo em que não podemos simplesmente dizer que são a mesma coisa.

É interessante acompanhar o trabalho de Beltrame, pois, suas questões têm relação direta com a nossa pesquisa, principalmente quando o autor trata, já no primeiro capítulo, intitulado *A apresentação do Boi-de-mamão*, da questão atual da brincadeira, em Santa Catarina.

O autor toca em um ponto delicado e polêmico que é também um problema atual do Cavalo Marinho de Pernambuco: a comercialização da brincadeira.

No relato de Beltrame, pudemos perceber um confronto teórico rico no sentido de desenvolver análises de vários estudiosos que se debruçam sobre esta questão, geralmente atribuindo a este fato a perda de valores autênticos, o enfraquecimento da significância ritual do espetáculo ou a descaracterização da tradição.

As vozes dos próprios integrantes do espetáculo são expostas num vai e vem entre a forma de brincar no passado e as condições da brincadeira hoje.

Como uma faca de dois gumes, o autor observa perdas e ganhos neste processo mercantilista, que vê as manifestações espetaculares como um objeto de marketing cultural, em nome de uma pseudo-valorização da cultura local.

Beltrame transcreve duas citações da pesquisadora Cássia Frade, que aborda esta relação entre cultura popular e instituições, sejam públicas ou privadas e, através das citações, fica clara a convicção da perda de sentido ritual das manifestações populares quando promovidas a "shows", pois produzem um esvaziamento de significado.

A autora também fala de uma descaracterização por não haver a função específica da brincadeira na sua própria comunidade.

Valmor Beltrame não se demonstra completamente de acordo com Cássia Frade, pois, segundo ele, existem ganhos neste processo, como a valorização da brincadeira que, quando sai de sua comunidade para se apresentar em outros locais, ganha mais

[55] BELTAME, Valmor.**Teatro de Bonecos no Boi-de-mamão: festa e drama dos homens do Litoral de Santa Catarina**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 07.

prestígio, fortalecendo assim a vida e o sentido da mesma e gerando um reconhecimento junto à população.

Beltrame também relativiza as questões de descaracterização e perda de sentido ritual através de sua experiência como observador e dos depoimentos dos próprios praticantes. Segundo o autor, há evidentemente uma mudança no sentido da brincadeira em relação às condições das apresentações, mas isso não significa uma perda total dos valores essenciais dela, até porque os próprios brincadores demonstram plena consciência das diferentes funções do brincar a partir das circunstâncias contratuais.

A compra e comercialização destes espetáculos é um fenômeno mundial e sem perspectiva de retorno à estrutura anterior. É um fato. Fato este, que envolve interesses diversos e, sobretudo, dinheiro. E como dinâmica própria da tradição, o adaptar-se é elemento primordial que liga a prática espetacular às demandas atuais.

Em Pernambuco acontece o mesmo fenômeno e pudemos constatar, na fala dos brincadores, a consciência entre brincadeira e "show", mesmo que seja unânime a predileção pelo espetáculo que dura toda a noite, permitindo um acontecimento mais prazeroso, como nos explica o mestre Biu Alexandre:

> *Porque, às vezes, é até o que eu digo: eu gosto de brincar Cavalo Marinho pra chegar ao final. Porque, aí, a gente tá apresentando todo. Mas, se a gente não fizer isso, a gente não apresenta todo. Então, a gente tem que fazer...Como é que é apresentar todo? A gente só sabe o que é um Cavalo Marinho quando a gente assiste da boca da noite até o dia amanhecer. Porque a gente tem feito muita apresentação. Mas, apresentação de uma, duas horas não é a gente brincar o Cavalo Marinho.*
>
> *Não é a mesma coisa, porque só é aquele tiquinho. Pronto, chegou naquele final ali. Teve apresentação que eu fiz, que nem o Boi eu botei, porque não deu tempo. Eu gosto de brincar assim: mesmo que tenham outras brincadeiras, que tenham aquelas horas divulgadas pra gente, mas eu gosto de ficar por último, porque até eu passo um pouco. Porque eu, pra brincar, fazer uma apresentação pra ter outra brincadeira na minha frente, eu acho ruim como o diacho, porque eu tenho uma coisa pra queimar horário. (risos) Pulo por cima. Passo por cima, porque a minha vontade é de brincar. Então, a pessoa só sabe o que é um Cavalo Marinho quando ela brinca, quando ela*

assiste da boca da noite até o dia amanhecer. Aí, ela sabe o que é um Cavalo Marinho.[56]

Por outro lado, uma apresentação de meia-hora ou, no máximo, duas horas, traz um resultado financeiro e promocional que também é apreciado pelos brincadores.

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

Assim, como pudemos constatar, as variações de nomenclatura da brincadeira em Pernambuco, Beltrame nos informa que, mesmo tendo hoje se popularizado a expressão Boi-de-mamão, para a brincadeira catarinense, nomes como Boi-de-pano ou Boi-de-palha eram também nomenclaturas usadas na região.

Estamos de total acordo com Beltrame, quando este afirma que:

> *(...) manifestações da cultura popular também se alteram, se transformam, incorporando elementos do cotidiano de diferentes épocas. Ou seja, é importante olhar este tipo de expressão destituída da idéia de imutabilidade ou da impossibilidade de acréscimos ou alterações.*[57]

Gustavo Vilar Gonçalves também aborda a polêmica sobre o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho, quando trata dos instrumentos musicais da brincadeira.

Ele, de início, reconhece que, mesmo entre os grupos de Cavalo Marinho da região pesquisada, há semelhanças e diferenças na estrutura da brincadeira com relação ao que o autor define como *repertórios cênico-musicais*.

Em seguida, ele comenta o termo Bumba-meu-boi, por ser bastante utilizado por pesquisadores como Hermilo Borba Filho, Roberto Benjamim, Mário de Andrade e Rossini Tavares de Lima, e conclui:

---

[56] Entrevista do mestre Biu Alexandre concedida a Érico José Souza de Oliveira, na cidade do Condado, no dia 17 de fevereiro de 2005.

> *Em Pernambuco (Murphy, 1994) e na Paraíba (Moreno, 1998) existem fortes indícios de que as duas manifestações possuem pontos em comum, mas assumem feições distintas, portanto as considero como folguedos diferentes.*[58]

É interessante perceber, a partir da pesquisa etnomusicológica de Gustavo Vilar Gonçalves, que cada autor citado apresenta uma relação de instrumentos musicais da brincadeira com algumas diferenças, o que vem a corroborar, mais uma vez, com nosso pensamento sobre a dinâmica da cultura, que absorve, elimina, transforma e recria, de maneira infindável, seus elementos constitutivos, tanto materiais, quanto simbólicos.

Com Hermilo Borba Filho, encontramos a zabumba, o ganzá e o pandeiro, que, neste caso era tocado por uma mulher: a Cantadeira, que também era responsável por puxar as toadas; Roberto Benjamim acrescenta a estes instrumentos a rabeca, violas e alguns outros que possam estar disponíveis.

Já Mário de Andrade registra apenas uma viola, a zabumba, o pandeiro e o ganzá, enquanto Rossini Tavares de Lima cita como mais importantes a caixa, a viola e o pandeiro, podendo contar ainda com violão, cavaquinho, harmônica, sanfona, reco-reco, triângulo, rabeca, violino e flauta de taquara, a depender da região do país.

Lembramos que a pesquisa de Rossini Tavares de Lima é sobre as Folias dos Santos Reis, elemento que, conforme sinaliza Gustavo Vilar Gonçalves, é constitutivo da brincadeira do Cavalo Marinho.

É a partir das pesquisas de Jonh Murphy (1994) e Edval Marinho de Araújo (1984) que Gustavo Vilar observa informações mais próximas à prática atual da brincadeira:

> *Nos seus trabalhos, os instrumentos se dividem em: uma Rabeca (cordofone de cordas friccionadas), um Pandeiro de 10 polegadas (membranofone), uma ou duas Bages ("reco-reco" de madeira –*

---

[57] BELTAME, Valmor.**Teatro de Bonecos no Boi-de-mamão: festa e drama dos homens do Litoral de Santa Catarina**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 25.

[58] GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Música e movimento no Cavalo-marinho de Pernambuco**. 2001. Monografia (Especialização em Etnomusicologia) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 16.

> *idiofone), um Mineiro (conhecido também como ganzá – idiofone) e Vozes (subdivididas em voz principal e vozes de resposta).*[59]

Esta formação realmente parece ser, hoje, a mais utilizada entre os grupos de Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, que, indiscutivelmente, tendem a se organizar em busca de um reconhecimento maior de suas atividades artísticas e, em conseqüência disto, começam a estruturar de forma mais semelhante a brincadeira, mas sempre abrindo espaços para inovações ou resgates de figuras e enredos.

Abordando o olhar de mais um homem de teatro, o dramaturgo e pesquisador, Altimar de Alencar Pimentel possui uma respeitada trajetória, tanto em suas atividades teatrais, como em seu trabalho de pesquisa com relação às manifestações populares.

Altimar Pimentel encontra, já em Hermilo Borba Filho, uma estreita relação entre pesquisa acadêmica e teatral, pois, este já fazia analogias entre o Bumba-meu-boi e espetáculos como a comédia antiga italiana, a "Commedia dell'arte", o teatro épico, entre outros.

Altimar Pimentel também examina o caráter dinâmico da brincadeira do boi, quando diz que há sempre

> *modificações no entrecho dramático, na quantidade e diversidade de personagens, no guarda-roupa, nas composições musicais, nos elementos cênicos, mas permanece fiel ao motivo central – a morte e ressurreição do boi – de forma clara ou velada (desmaio).*[60]

É importante frisar, que o autor desenvolve sua pesquisa na Paraíba e, em nota, informa-nos que apenas uma pequena parte dos grupos paraibanos deixou de apresentar o episódio da morte do boi. Já na Zona da Mata Norte, em Pernambuco, ocorre o movimento inverso: é raro presenciar tal episódio como ocorria em tempos atrás.

Pimentel também trata da escolha do boi, em detrimento de outro animal, por vários motivos, dentre eles o fato de que o boi é um animal de devoção, devido à sua utilidade prática nas comunidades agrárias e pastoris.

Citando Gilberto Freyre, o autor revela a relação entre o escravo vindo da África para o Brasil e o animal, que se tornou seu companheiro nos dias tristes e de trabalho

[59] Id. ibid, p. 18.

forçado e, conseqüentemente, nos dias de folga e festa. Desta relação, ainda segundo Freyre, surge o drama popular que exorciza a mágoa recalcada e no qual o boi é glorificado como companheiro de trabalho e quase irmão.

Gilberto Freyre observa uma forte identificação do boi com o negro, que o prefere ao cavalo, animal tido como símbolo do senhor, do patrão, muito enfeitado com laços de fita e cheio de mesuras, enfim, um "maricas".[61]

Encontramos esta narrativa na própria brincadeira, quando o Cavaleiro, tentando seduzir a Pastorinha, montado em seu cavalo enfeitado, declara sua vaidade e é ridicularizado:

> Cavaleiro: *Sapateiro novo, fazei-me um sapato.*
> *Sapateiro novo, fazei-me um sapato.*
> *Do solado fino, Pastorinha, pra dançar no salto.*
> Galantes: *Pra dançar no salto, dança muito bem.*
> *Pra dançar no salto, dança muito bem.*
> *Já pode chamar, oh, meu mestre, marica, meu bem.*[62]

Quanto à origem do Bumba-meu-boi, Altimar Pimentel afirma que a unanimidade entre os estudiosos do folclore brasileiro é de que *o auto é de formação nacional, obra do negro ou do mestiço, tendo recebido contribuição posterior das três principais raças formadoras do povo brasileiro*[63]. Pois, mesmo havendo registros de jogos com bois de imitação em outras nações, a brincadeira brasileira possui um grau de teatralidade que a diferencia, porém, o autor prefere acreditar em outra hipótese:

> *O conjunto de cantos, danças, músicas específicas e, sobretudo, entrechos dramáticos em torno do boi, característicos do nosso auto, não é registrado em parte alguma. Quanto a este aspecto, a teatralidade do auto folclórico, como já foi observado, filia-o à* Commedia dell'arte*, a partir da utilização da máscara, de personagens fixos (arquétipos) e construção, um tanto anárquica, das pequenas tramas desenvolvidas ao longo do espetáculo.*[64]

---

[60] PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Boi de Reis**. João Pessoa: Geveno da Paraíba, 2004, p.08.
[61] Id. ibid, p. 13/14.
[62] Diálogo entre o Cavaleiro e a Pastorinha do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, coletado por Érico José Souza de Oliveira, em 25 de dezembro de 2004.
[63] PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Boi de Reis**. João Pessoa: Geveno da Paraíba, 2004, p. 69.
[64] Id. ibid.

Discutindo sobre a origem do Bumba-meu-boi, Altimar Pimentel contrapõe as afirmações de Guilherme Melo e Hermilo Borba Filho, assegurando, o primeiro, que a brincadeira é de origem portuguesa e derivou-se do *Monólogo do Vaqueiro*, texto de Gil Vicente, representado em 08 de janeiro de 1502, em comemoração ao nascimento do príncipe D. João, primogênito do rei D. Manuel com a rainha D. Maria.

Já Borba Filho atribui a origem do Bumba à junção, ou aglutinação de Reisados e outras manifestações nacionais, como já aludimos anteriormente, que teriam a vida e morte do boi como motivo central.

Altimar Pimentel atribui as raízes desta brincadeira à Europa medieval, numa influência direta das manifestações populares, festa e ritos públicos que permaneceram por muito tempo resistindo à opressão da igreja.

Ainda segundo Pimentel, a brincadeira de jovens com bois ou vacas de madeira e pano saiu da França em direção à Espanha e a Portugal, porém, sem entrecho dramático ou dança, mas apenas simulando, de forma cômica, as corridas de touros e seus toureiros ilustres: *Evidentemente o* Bumba-meu-boi *é uma evolução da Tourinha portuguesa, posteriormente fundida com alguns reisados e ampliado significativamente com a introdução de novos personagens.*[65]

A pesquisadora Cláudia Lima nos traz informações sobre o carnaval da Bulgária (o *kukeri*), de inspiração dionisíaca, sob influência grega, eslava e turca, que possui uma estrutura composta de três elementos principais: uma mascarada, uma pantomima e um banquete.

Os papéis são representados por homens mascarados e, dentre eles, se destacam *um rei, um noivo, uma noiva, ciganos, um médico, um padre ortodoxo, um carneiro, uma cabra, um cervo, um coletor de impostos e velhos homens e mulheres.*[66]

Vejamos uma parte da descrição feita pela autora:

> *A procissão é guiada pelo rei, que vai de casa em casa, fazendo encenações e recolhendo comida e bebida para a celebração da noite. Ao longo do caminho representam um casamento. Uma mulher carrega uma boneca como um símbolo da reprodução humana, os bichos representam a fertilidade dos animais (...) A presença de um mascarado*

[65] Id. ibid, p. 74.
[66] LIMA, Cláudia. **Evoé: história do carnaval: das tradições mitológicas ao trio elétrico**. 2ª ed. Recife: Raízes Brasileiras, 2001, p.45.

coletor de impostos, que carrega um livro razão, remonta à taxação turca. Ao final da celebração, os mascarados retornam à casa do rei para um prodigioso banquete.[67]

Pudemos observar que alguns elementos do *kukeri* se assemelham de forma espantosa às nossas brincadeiras, sobretudo, a alguns momentos do Cavalo Marinho que estamos analisando.

Primeiro, os personagens mascarados búlgaros citados por Cláudia Lima, como o rei, são figuras presentes em vários Reisados brasileiros, que também possuem forma de cortejo e têm a prática de se apresentar diante de casas, onde fazem seus espetáculos. Podemos ver a figura do rei, no Cavalo Marinho, representada pelo Capitão que, com sua vestimenta real e seu apito, comanda o espetáculo sob o respeito dos seus súditos.

Os noivos, inevitavelmente, nos fazem lembrar a dupla de negros, Mateus e Catirina; o médico, o padre e a presença de animais também são similares nos dois espetáculos; os velhos e as velhas também são uma constante na brincadeira pernambucana, promovendo momentos de grande diversão e algazarra, como na aparição da Véia do Bambu e seu marido, o Véio Joaquim.

Após nossa explanação teórica sobre o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho, chegamos à conclusão de que há uma trajetória festiva da humanidade que transcende a questão que nos propomos responder. O fato é que o Cavalo Marinho representa mais um viés da necessidade humana de comemorar, se divertir e construir um mundo transversal, onde o riso e o jogo são elementos confluentes e integrantes de grupos sociais.

Impossível é regressar no tempo e tentar descobrir o início desta caminhada rumo à celebração da vida. Cabe a nós, agora, entrarmos no universo prático da brincadeira, participando das festas e do mundo dos indivíduos que fazem o Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, para que possamos completar nossa trajetória em direção à festa que eles perpetuam durante gerações.

Neste momento, peço licença aos leitores para narrar na primeira pessoa do singular minha jornada rumo ao universo dos brincadores e suas festas, devido ao fato de ser uma experiência bastante pessoal.

---

[67] Id. ibid.

II.III – Cavalo Marinho: um mergulho no mar de cana

Foto 4 - O mundo cabe numa roda

Minha incursão ao universo do Cavalo Marinho de Pernambuco foi gradativa e construída paulatinamente, tentando se manter fiel aos compromissos éticos, humanos e acadêmicos, com a intenção de ser uma vivência que permitisse uma troca de experiência para ambas as partes, com todos os bons e os maus momentos inerentes a uma relação como esta.

O encontro com esta prática espetacular me proporcionou, principalmente no sentido humano, um aprendizado deveras importante, que contribuiu, não só para uma maior compreensão da brincadeira, mas para repensar, academicamente, noções e conceitos relacionados ao teatro e à arte em geral, assim como, rediscutir o fazer teatral como uma prática de celebração, congregação e jogo.

O que me levou ao encontro desta manifestação da Zona da Mata Norte de Pernambuco, a princípio, foi o interesse em discutir a obra dramatúrgica do poeta Joaquim Cardozo, que já havia sido objeto de pesquisa de meu mestrado, com a análise intertextual de sua peça *Antônio Conselheiro* (1975)[68].

Desta vez, três de seus textos teatrais (*O coronel de Macambira*, de 1963; *De uma noite de festa*, de 1971, e *Marechal, boi de carro*, de 1975), eram o alvo de um estudo de doutorado, tendo como eixo central a relação direta de sua criação dramatúrgica com a brincadeira do Bumba-meu-boi pernambucano, conforme mencionamos anteriormente.

[68] OLIVEIRA, Érico José Souza de. **Antônio Conselheiro: Intertextualidade poética na dramaturgia de Joaquim Cardozo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Porém, meu interesse para com as questões que o trabalho de campo provocou no caminhar da pesquisa, me fez abandonar a investigação dramatúrgica e adentrar nas estruturas do espetáculo, me fazendo vislumbrar outras veredas, motivos de inquietações, mas também de estímulos e surpresas.

Meu primeiro contato com o Cavalo Marinho de Pernambuco se deu de maneira espontânea, através de estudos sobre o universo da cultura popular, na montagem de um espetáculo realizado no Recife, capital do Estado de Pernambuco.

Nesta época (1999), o dramaturgo e médico Ronaldo Brito, autor do texto a ser montado, juntamente com a diretora Elisa Toledo Tod, contrataram uma apresentação de Cavalo Marinho para o Teatro Hermilo Borba Filho, localizado no Recife Antigo. O intuito era divulgar a cultura popular do Estado e, ao mesmo tempo, fazer com que os atores envolvidos no processo conhecessem as técnicas corporais e musicais que serviriam de inspiração para a encenação do texto *As sete portas do céu*.

Os códigos estéticos da brincadeira eram distantes de minha compreensão e não suscitaram muito interesse na época, a não ser pela exigência do espetáculo em questão, que necessitava de um conhecimento mínimo deles.

Havia, ainda, outro fator que aumentava a distância e estranheza para com aquela manifestação, que não somente o fato de possuir códigos distintos dos nossos: eram os valores culturais, que estavam impregnados na maioria dos nascidos na Capital ou suas redondezas.

Desde criança, fomos ensinados a menosprezar, discriminar e ridicularizar as formas estéticas que não fazem parte dos códigos, digamos, clássicos, importados da Europa, que caracterizariam uma suposta "elevação" cultural do cidadão, distanciando-o das formas de vida "rústicas" e aproximando-o da "civilização". Hoje, apenas transferimos esta postura para outra potência econômica, porém, a sistemática continua a mesma.

Com relação ao teatro não seria diferente: encontramos em todo o país escolas de formação, sejam universitárias ou profissionalizantes, presas em estruturas de ensino de técnicas cênicas transplantadas de outras culturas – sobretudo a européia e a norte-americana – contribuindo para o pensamento de valorização do que é estrangeiro, e, reforçando a repulsa às estruturas criativas e espetaculares de nossa pátria[69].

[69] É importante frisar, aqui, que não estamos querendo negar a importância do ensino e do conhecimento de todo e qualquer tipo de forma teatral, muito menos discutir questões valorativas, mas sim, polemizar a ótica e a ideologia que está por trás deste fenômeno.

Devido a estas posturas, dentre tantas outras, temos total consciência das dificuldades e dos entraves que um tipo de investigação como esta pode oferecer ao pesquisador, por se tratar de dois universos distintos do saber, no caso, o saber oral e o saber letrado, e mais ainda, a cultura informal e a cultura formalizada.

Questões e conflitos desta ordem são colocados por, praticamente, todos os pesquisadores que investem seus esforços em direção à descoberta do outro, como nos mostra a professora Leda Martins:

> *Como alinhavar uma história que se constitui nos tempos do vivido e do contato? Como apreender, sem reducionismos teóricos, as fabulações da memória que habitam as narrativas dos congadeiros e a complexidade da representação simbólica que se pereniza no tempo, geração após geração?*[70]

No meu caso, estas inquietações não poderiam passar despercebidas e, como acontece com todos os que se envolvem neste tipo de trabalho, fui construindo, no caminhar dos acontecimentos, minhas próprias formas de dinamizar esta relação entre a academia e o mundo espetacular.

Por isso, torna-se essencial, antes de mergulhar no universo canavieiro da Zona da Mata Norte de Pernambuco, esclarecer alguns termos que serão utilizados durante o decorrer de minha escrita, para que sejam evitados problemas de conceituação teórica e epistemológica, assim como, pontuar minhas escolhas de nomenclaturas.

Farei questão de, na medida do possível, trabalhar com os termos utilizados pelos próprios integrante da brincadeira do Cavalo Marinho e, para isso, sempre que necessário, estarei esclarecendo expressões que não fazem parte de nosso cotidiano.

Este procedimento não se dá por uma formalidade acadêmica, ou por um desejo de evidenciar o pitoresco da vida dos indivíduos em questão, mas, principalmente, porque há conceitos bem definidos e estruturados que são expressos no linguajar dos atores sociais, sendo possível captar a dimensão e profundidade do pensamento local.

Meu papel é, justamente, estabelecer o diálogo entre eles e outras realidades como a acadêmica. Porém, isto se dará de forma episódica, a partir da necessidade de compreensão do leitor.

---

[70] MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997, p. 18.

De início, é importante evidenciar alguns termos já usados no decorrer do trabalho, como, por exemplo, brincadeira, figura, loas e toadas.

Utilizarei, principalmente, as coordenadas teórico-metodológicas da pesquisadora Helena Tenderine, no tocante à apropriação de expressões locais em sua pesquisa. Como diz a autora no primeiro capítulo de sua dissertação, é importante ter cuidado na tradução de um universo a outro, sobretudo, no que diz respeito a denominações, nomenclaturas e construções conceituais desenvolvidas pelo grupo pesquisado.

Devido a isso, a autora intitula seu capítulo de *Não dar nome aos bois dos outros* e nele explicita sua postura diante da necessidade de se fazer ser compreendida nas duas sociedades em que transita: a academia e a brincadeira.

Começo, pois, por este termo. Opto por chamar de brincadeira as apresentações do Cavalo Marinho, porque é o termo usado pelos integrantes do evento e possui em si toda uma consciência do que se pratica. Helena Tenderine define assim 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 constrõem 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"* [conforme atesta Mikhail Bakhtin] *porque possibilita o trânsito entre as duas, expressando uma visão de mundo e até contando uma história que não é a dos livros nos quais aprendemos desde muito pequenos.*[71]

Esta brincadeira é composta pelas figuras, que são os tipos – poderíamos dizer, para uma melhor compreensão, que são os personagens que compõem os episódios do Cavalo Marinho:

[71] TENDERINE, Helena. **Na pisada do galope – Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade**. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 20.

> *São seres de natureza diversa, que podem extrapolar ou não o mundo visível, mas que de qualquer forma estão inseridos no mundo vivente (...) Elas representam pessoas, animais e seres na* brincadeira, *que fazem parte do mundo 'real', que não somente pertencem ao cotidiano destas pessoas, como também pertencem ao seu universo simbólico. Através delas pode-se captar um pouco da sociedade na qual vive quem as apresenta (...)*[72]

Tais figuras são feitas pelos participantes do Cavalo Marinho, que são chamados, comumente, de figureiros, isto é, os responsáveis por "botar figura" (termo utilizado por eles, que seria equivalente a representar a figura). Todos os participantes, genericamente, são conhecidos como brincadores. Tenderine também encontra a expressão "folgazão" para denominar quem brinca.

Aqui, não vejo problemas de variar algumas nomenclaturas em função de seu entendimento, desde que elas comunguem de uma compreensão comum, sem prejuízo para nenhum dos lados. Sendo assim, também estarei utilizando o termo espetáculo, festa ou evento como sinônimos da brincadeira, porém, não concordarei em substituir a expressão brincador ou figureiro por ator ou performer, por exemplo.

Também utilizo termos como manifestação espetacular e prática espetacular baseados na noção de espetacularidade, vista anteriormente, pois, considero estes termos mais atrativos e contempladores dos eventos que não se enquadram na moldura estética e conceitual do teatro.

Quanto às loas e toadas, a defino mais detalhadamente no próximo capítulo, mas adianto que são, as primeiras, expressões vocais versificadas e as segundas a definição de música para os brincadores, o que me dá a liberdade de chamar de canção ou mesmo música, pois, são nomes também utilizados por eles.

O espaço de apresentação é conhecido por roda, pois, possui este formato, feito pelo público que fica em torno da brincadeira.

Voltando ao meu processo em campo, friso que ele teve a duração de 85 (oitenta e cinco dias), fragmentados da seguinte forma:

1 – Pesquisa exploratória: 25/12/2002 – Casa da Rabeca, em Olinda;

2 – Pesquisa exploratória: de 26/09 a 02/10/2004 – Casa da Rabeca, em Olinda, Aliança e Carpina;

3 – Pesquisa de aprofundamento: de 24 a 29/12/2004 – Casa da Rabeca, em Olinda;

---

[72] Id. ibid, p. 19.

4 – Pesquisa de aprofundamento: de 21/01 a 25/02/2004 – Recife, Itaquitinga e Condado;

5 – Pesquisa de apuro: 05 e 06/11/2005 – Condado;

6 – Pesquisa de apuro: de 09 a 13/11/2005 – Condado;

7 – Pesquisa de apuro: de 23/12/2005 a 01/01/2006 – Casa da Rabeca e Condado;

8 – Pesquisa de finalização: de 13/01 a 01/02/2006 – Recife e Condado.

Tal fragmentação se deu devido a alguns fatores, sobretudo, à função de professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia por mim exercida que, durante algum tempo, inviabilizou possíveis viagens ao campo. O estágio de doutorado realizado na França, de 06 de setembro de 2003 a 20 de setembro de 2004, também ocasionou um ano de distância da brincadeira. Outro fator foi a ausência de apresentações do Cavalo Marinho durante alguns períodos do ano.

Apesar desta forma de atuação no campo, pude acompanhar, de maneira intensa, tanto o cotidiano das pessoas que fazem o Cavalo Marinho, como a brincadeira em si, durante quatro anos, o que viabilizou uma percepção dinâmica da festa e suas formas de manutenção e apresentação.

Ao total, assisti a 11 (onze) apresentações do Cavalo Marinho *in loco* (algumas foram registradas em vídeo, foto e fita cassete), fiz algumas entrevistas com os mestres Grimário e Biu Alexandre, os figureiros Fábio Soares (Fabinho) e José Borba (estas documentadas em fita cassete), e outros membros de grupos de Cavalo Marinho de maneira informal e conversas, além de entrevistas com especialistas como dramaturgo Ronaldo Brito, o folclorista Roberto Bejamin e a pesquisadora Maria Alice Amorim.

Também assisti filmes sobre a brincadeira, realizados por outros pesquisadores, como o *Bumba-meu-boi: o bicho misterioso de Afogados*, do francês Romain Lesage, de 1953, feito pela Filmoteca da Fundação Joaquim Nabuco do Recife; o vídeo *Brincantes Nordestinos II: Mamulengos e Bumba-meu*-boi, de Silvia Santos, realizado pela Massangana Multimídia Produções, também da Fundação Joaquim Nabuco do Recife, em 1996; e o *Projeto Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco*, de Alício do Amaral Mello Júnior e Juliana Teles Pardo, realizado para o Programa Bolsa Vitae, de 2003.

Alguns cd's também foram importantes para o conhecimento das canções e das poesias que integram a brincadeira do Cavalo Marinho ou manifestações próximas, como *O sonho da Rabeca*, do mestre Salustiano; *Na pancada do Ganzá*, de Antônio Nóbrega; *Poetas da Mata Norte: coco de roda*, de Zé de Teté; *Tábua de pirulito*, do

grupo Sagrama; *Zunido da mata*, de Renata Rosa; *Olha o Mateus,* da Orquestra Popular do Recife; *Cavalo Marinho Boi Pintado*, do mestre Grimário; *Canta meu Boi*, do mestre Manoel Marinheiro (Paraíba), *Boi de Reis* (cd que integra livro homônimo de Altimar Pimentel), entre outros.

Um momento importante para mim foi ouvir a gravação, ainda em fita de rolo, de depoimentos do poeta Ascenso Ferreira, sobre a sua pesquisa com o Bumba-meu-boi pernambucano, na qual o poeta recita loa e canta toadas. Tal documento sonoro se encontra na Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco, no bairro de Dois Irmãos, no Recife.

Porém, o mais importante deste processo de pesquisa de campo, foi meu envolvimento enquanto observador participante, o que me proporcionou uma vivência próxima à brincadeira, dançando, cantando ou tocando durante algumas das apresentações, além do aprendizado diário com os mestres, brincadores e admiradores locais do Cavalo Marinho.

A partir de agora, pretendo apresentar um breve panorama de minha inserção na região, minhas impressões e sensações mais importantes, assim como personalidades que foram de extrema importância para o caminhar desta pesquisa e para o amadurecimento de minha compreensão sobre a festa do Cavalo Marinho.

Primeiras impressões:

1 – Pesquisa exploratória: 25/12/2002 – Casa da Rabeca, em Olinda.

Minha pesquisa de campo denominada exploratória, por ser um primeiro contato mais atencioso com o espetáculo em si, iniciou-se, efetivamente, no dia 25 de dezembro de 2002, dia do já tradicional encontro de Cavalo Marinho de Pernambuco, que é realizado no Espaço Ilumiara Zumbi, na Cidade Tabajara, bairro da cidade de Olinda, sob a direção de um dos importantes nomes da cultura popular do Estado: o mestre Salustiano.

Só estando neste espaço para remexer o baú da minha memória e trazer à tona muitas lembranças turvas de impressões e depreciações que me lançaram sobre várias festas populares como o Maracatu, o Caboclinho, o Coco de roda e o Bumba-meu-boi.

Confesso hoje, tristemente, que essas imagens negativas me acompanharam desde a infância e foram responsáveis por uma enorme e longa distância entre mim e estes eventos que agora me encantam e dão sentido ao meu fazer artístico e acadêmico.

Esta distância também me fez perceber que, ali, mesmo estando na posição de doutorando e professor universitário, não dominava conhecimentos tão especiais como aqueles que se instauravam naquela grande festa. Denomino de grande festa porque, ali, a sabedoria era outra e a forma de aprendizado também, passados através da celebração e da comunhão.

Mestre Salustiano, homem simples do povo, levado por sua peleja, construiu uma espécie de templo da arte popular: a Casa da Rabeca, com as sedes de seu Maracatu Rural Piaba de Ouro de seu Cavalo Marinho Boi Matuto.

O então secretário de cultura do Estado no governo de Miguel Arraes (1995/1998), o escritor Ariano Suassuna, acrescentou a este complexo cultural o Espaço Ilumiara Zumbi, uma espécie de palco/arena, na entrada da rua que abriga a Casa da Rabeca e bem em frente à residência do mestre Salustiano. Em determinados períodos do ano, este complexo abriga e agrupa diversos grupos de manifestações populares, principalmente de Cavalo Marinho, nos festejos natalinos e de Maracatu Rural, durante o período de carnaval.

Exatamente neste dia, 25 de dezembro de 2002, noite de Natal, acontecia o encontro de Pastoril e Cavalo Marinho e eu, pela primeira vez, estava lá com um grande desejo de recuperar o tempo perdido sem festa, sem brincadeira e sem aquela alegria imensa e cativante.

Como já sinalizei, foi em 1997, quando tive contato com a obra do poeta, dramaturgo e engenheiro calculista Joaquim Cardozo[73], que este universo popular se mostrou, ainda muito embaçado e complexo para mim, pois, sua obra dramatúrgica, criada a partir de festas populares como o Pastoril e o Bumba-meu-boi, me causava, ao mesmo tempo, estranheza e fascinação.

---

[73] Joaquim Cardozo nasceu em 26/08/1897, no bairro do Zumbi, em Recife, Pernambuco. Na década de 20, participou de um grupo de intelectuais, juntamente com Ascenso Ferreira, Luís Jardim, Gilberto Freyre e outros, configurando a corrente modernista do Recife. Fundou a Revista do Norte, dedicada à cultura brasileira e, paralelamente cursou a Escola de Engenharia de Pernambuco. Suas atividades enquanto engenheiro calculista incluem-se na História da Arquitetura Moderna do Brasil, junto a Luís Nunes, na construção de vários prédios no seu estado natal e Oscar Niemeyer, em Belo Horizonte (Complexo da Pampulha, entre outros) e na construção de Brasília (principais prédios da capital). Considerado por Oscar Niemeyar como o maior intelectual que este conheceu, dominava mais de dez idiomas, entre eles o sâncrito, chinês, russo, alemão, inglês, entre outros. Enquanto poeta, publicou seis livros que asseguraram seu lugar entre os maiores poetas do país, dos quais destacam-se *Poemas*, *Trívium*, entre outros. Como dramaturgo, possui textos como *O coronel de Macambira*, *De uma noite de Festa* e *Marechal, boi de carro*, baseados no bumba-meu-boi pernambucano, *Antônio Conselheiro*, sobre a guerra de Canudos, entre outros. Faleceu em 04 de novembro de 1978, aos 81 anos de idade, deixando como doação para a Universidade Federal de Pernambuco, mais de 7.500 títulos em diversas áreas como matemática, física, arquitetura, lingüística, engenharia, artes, etc., e em vários idiomas.

Agradeço pelo encontro com este mestre da alma de seu povo, posso mesmo dizer este mestre de Bumba-meu-boi, que soube fazer reverberar no cosmo a pungente cultura de sua terra, dando-lhe a dignidade e o valor necessários à sua vital relação com o mundo: a alegria, a fé, a festa.

O evento iniciou ainda pela tarde, quando grupos de meninas, devidamente paramentadas, subiram ao palco, em vestidos vermelhos com babados, formando uma fila chamada de cordão encarnado, que rivalizava com as do cordão azul, ambas com seus pequenos pandeiros enfeitados de fitas que acompanham canções de louvação ao nascimento do Deus menino, narrando, com dança e música, a saga da família sagrada pelo Egito até a visita dos três reis magos:

Estando as pastorinhas aqui neste lugar
Meus senhores todos queiram desculpar
Senhores e senhoras queiram desculpar
Que a nossa jornada já vai começar.[74]

Com a chegada da noite, as crianças vão sendo substituídas pelos adultos e os Pastoris pela brincadeira do Cavalo Marinho.

Mas é com interesse no Bumba-meu-boi que estamos lá: eu, o professor Marcondes Gomes Lima, do Departamento de Expressões Artísticas, do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, e sua esposa, a jornalista Carla Denise, para iniciarmos nossa pesquisa de campo, com o objetivo principal de nos familiarizarmos com o espetáculo.

Familiarização esta, desde o início, repleta de sobressaltos e estranhamentos. O primeiro e mais forte deles refere-se ao nome do espetáculo que nós desejávamos ver e registrar: o Bumba-meu-boi.

Chegando ao Ilumiara Zumbi ficamos sabendo que haveria sim, a festa, o tradicional encontro, porém, não de Bumba-meu-boi, mas de Cavalo Marinho.

Indagamos: - *Cavalo Marinho? Mas...não é encontro de Bumba-meu-boi?* Alguns diziam: - *Não, senhor, de Cavalo Marinho mesmo!* Outros nos acalmavam: - *É tudo uma coisa só!* Outros nos desesperavam: - *E existe mais Bumba-meu-boi, nada?!* O professor Marcondes Lima instruiu: - *Nós fazemos nosso trabalho e estas questões nós resolveremos mais tarde.* Sugestão aceita.

[74] Música de entrada do Pastoril religioso.

Câmera na mão, perguntas na cabeça e gravador em punho, começamos a entrevistar o senhor José Borba, o Mateus do Cavalo Marinho Boi Pintado, do município de Aliança, interior de Pernambuco. Em seguida, entrevistamos o mestre do grupo, o senhor Grimário. Depois de terminadas as entrevistas, fomos filmar as apresentações da noite.

Três grupos de Cavalo Marinho iam se apresentar: o já citado Boi Pintado, de Aliança, o Cavalo Marinho Prata Dourada, do Mestre Manoel Irineu, da cidade de Nazaré da Mata, e o Cavalo Marinho Boi Matuto, do mestre Salustiano, anfitrião da festa.

Cada grupo se instalou em um espaço diferente e os três apresentaram-se simultaneamente. No primeiro palco, o Boi Pintado com suas vestimentas novas, limpas, coloridas e uniformizadas, trazendo o nome do grupo bordado nas costas dos integrantes. Este grupo dispunha de equipamento de som e microfones para os músicos e cantadores, além de alguns refletores.

Mais à frente estava o Cavalo Marinho Prata Dourada, que, bem mais rústico, ficava no meio da estrada de terra – no caminho entre o palco principal e a Casa da Rabeca – onde se formou uma arena com os espectadores que envolviam os brincadores.

No outro espaço construído para apresentações, com chão de areia, mestre Salu e família mostravam seu Cavalo Marinho, com todo o equipamento de som necessário e seu figurino não menos impecável que o Boi Pintado.

Resolvi, então, por um desejo involuntário, começar a filmar o Cavalo Marinho Prata Dourada, do mestre Irineu, que não dispunha de som e possuía velhas vestimentas sujas e sem muito brilho, sendo este meu primeiro contato mais próximo com o espetáculo.

Depois de presenciar os primeiros momentos da brincadeira do mestre Manoel Irineu, fui ver como aconteciam as apresentações do Mestre Grimário e do Mestre Salustiano, para começar a verificar uma possível estrutura do Cavalo Marinho entre os três grupos, observando, sobretudo, suas semelhanças e diferenças.

É importante registrar que a interferência sonora da apresentação do Cavalo Marinho do mestre Salustiano era tamanha que, às vezes, não se ouvia os brincadores do mestre Irineu.

Achei isto uma falta de respeito com o grupo, devido ao privilégio dos outros dois, que possuíam recursos de sonorização e iluminação, enquanto aquele não tinha nada a não ser uma gambiarra que iluminava o caminho.

Quanto à estrutura da brincadeira, notei que, entre estes três grupos, além das notórias e favoráveis condições econômicas do Cavalo Marinho Boi Pintado, do mestre Grimário e do Cavalo Marinho Boi Matuto, do mestre Salustiano, que contrastavam com a lhanura do Cavalo Marinho Prata Dourada, do mestre Manoel Irineu da Silva, havia algumas diferenças significativas em relação à ordem de entrada de figuras, às toadas, às loas, às danças e aos diálogos e também várias semelhanças entre eles.

Havia figuras que apareciam em um grupo e não em outro, além da forma de vestimenta, da corporeidade de cada brincador, etc. Porém, ficou claro, que a brincadeira se desenvolve a partir da chegada e do desenrolar da trama de cada figura que possui sua própria história, sem ligação com as demais.

Outro dado importante a se perceber, neste primeiro momento, foi a ausência da figura do Boi na apresentação do mestre Manoel Irineu, pois a brincadeira acabou antes do raiar do dia, já que o público preferiu se dividir entre os outros dois grupos, deixando cair por terra a afirmativa de que o momento mais importante do espetáculo é a entrada deste animal, ou que este episódio é obrigatório.

Como elementos similares, percebi de imediato a utilização espacial da brincadeira e sua relação entre espectador e brincadores. Um grupo de músicos, sentados em um banco e, não involuntariamente, chamado de Banco, era o ponto de onde se organizava a platéia, que formava um grande círculo de uma ponta a outra do local onde os músicos ficavam. Em pé, a platéia servia de delimitação espacial da área interna para a apresentação dos brincadores, o que, ao mesmo tempo, permitia uma participação direta e constante no evento.

Outro elemento evidente na brincadeira é a utilização de máscaras pelos brincadores, para apresentarem suas figuras, porém, as máscaras não são específicas de uma única figura, elas podem ser utilizadas por outras no decorrer da apresentação.

As impressões que me chegaram deste primeiro momento foram indispensáveis para que eu pudesse elaborar um roteiro de indagações, além de perceber – ainda muito superficialmente – como se desenrolava a apresentação dos grupos.

O que mais me impressionou foi a resistência daqueles brincadores, que varavam a noite dançando, cantando e se divertindo, sem demonstrar o mínimo cansaço, nem perder o ânimo no decorrer da brincadeira. Uma prova de preparo físico.

Entre as figuras que presenciei neste dia, no Cavalo Marinho do mestre Irineu, estavam o Mateus e o Bastião, os dois negros que interagem com público e demais figuras durante todo o espetáculo, sem sair da arena; um soldado, chamado de Soldado da Gurita; o Mané do Baile acompanhado de um grupo de adolescentes e crianças, denominado de Galantes, que possuem uma função importante dentro da brincadeira, que é o momento de louvação ao Divino Santo Rei do Oriente, através de músicas, danças e declamações, e, várias outras, que entravam e saiam num vai-e-vem constante.

Foram muitas as imagens, as sensações, as inquietações, pois, percebi que ali estava um objeto de estudo repleto de interseções, de cruzamentos e de trânsitos, que vinha de longa data e demonstrava uma complexidade muito maior do que eu podia imaginar.

Havia também outro dado, que se mostrou naquele momento e que seria fundamental para o futuro de minha pesquisa: o arrebatamento. Confesso que não fui envolvido plenamente pelos espetáculos ali apresentados e isto poderia ser, ou uma coisa boa para a pesquisa, ou um problema a mais a ser resolvido.

Um fator essencial para este sentimento de distância foi, principalmente, a forma como os brincadores realizavam a apresentação, sem a preocupação em se fazerem ouvir pelos espectadores, o que não facilitava a compreensão dos diálogos, das loas, das toadas, enfim, do corpo textual do espetáculo. Confesso, que isto gerou grande incômodo para mim e para quem estava ansioso por descobrir o que se passava entre eles.

Porém, independente deste fato, sentia um interesse em desvendar aquele universo tão misterioso que me aparecia em fragmentos de festa, em movimento, em vida que se transformava, que se renovava.

Retorno ao campo:

2 – Pesquisa exploratória: 26/09 a 02/10/2004 – Casa da Rabeca, em Olinda; Aliança, e Carpina.

Após meu primeiro contato com a brincadeira, que durou toda uma noite, tive um período de distanciamento de quase dois anos, devido ao trabalho como professor da Escola de Teatro da UFBA, que me impedia de viajar para um envolvimento mais profundo, e a um estágio de doutorado realizado na França, no período de 06 de setembro de 2003 a 20 de setembro de 2004.

Depois da temporada de um ano na França, mal pude esperar para restabelecer o contato com os brincadores do Cavalo Marinho de Pernambuco e parti no dia 24 de setembro de 2004, em direção ao Recife, para fazer os contatos necessários para minha pesquisa exploratória que, desta vez, concentraria suas atenções sobre as pessoas e os lugares que fizeram surgir e mantêm a brincadeira do Cavalo Marinho.

Se começar já é uma tarefa difícil, recomeçar seja talvez mais complicado ainda. Somente no dia 26 de setembro consegui localizar o mestre Grimário, do Cavalo Marinho Boi Pintado, um dos participantes da brincadeira que me havia dado uma entrevista em 2002.

Já estava preparado para viajar à cidade de Aliança, na Zona da Mata Norte do Estado, há duas horas e meia do Recife, pois mestre Grimário reside lá. Porém, ele estava morando na Cidade Tabajara, bairro do município de Olinda. Este fato simplificou meu contato, já que eu estava hospedado no Recife, com apenas vinte minutos de distância.

Marquei um encontro para o dia 28, pois, o mestre Grimário estava ocupado com as aulas de danças da brincadeira, que estava ministrando numa escola do Recife. Às duas da tarde, sob um sol impiedoso, cheguei à Casa da Rabeca, o espaço cultural do mestre Salustiano, onde o mestre Grimário estava hospedado.

Foi um encontro rápido, porém, bastante proveitoso. Numa conversa informal e sem gravador, o mestre Grimário me falou de assuntos delicados, que envolvem o cotidiano da brincadeira, como a concorrência existente entre os grupos de Cavalo Marinho e a dificuldade em relação à manutenção dos grupos.

A princípio, mesmo com a simpatia e disponibilidade do mestre, pude perceber que não seria fácil obter o que gostaria, pois, ele não lembrava mais de nosso contato, feito na festa de Cavalo Marinho de 2002, neste mesmo espaço. Realmente, havia muita gente e muitos entrevistadores, pesquisadores e interessados em conhecer e aprender algo sobre tal manifestação.

Quando comentei com o mestre Grimário sobre a disposição espacial da festa de 2002, lembrando-o que o Cavalo Marinho do mestre Irineu havia ficado no meio da rua, sem palco ou iluminação ele revelou: - *Mestre Salu é muito esperto. Ele me colocou primeiro, lá na frente, pra chamar o povo; no meio, ele colocou mestre Irineu e na Casa da Rabeca o Cavalo Marinho dele. Foi para segurar o povo, porque em tudo na vida existe o que é bom e o que não é bom. O Cavalo Marinho do mestre Irineu não é bom, não*.

Esta afirmativa me levou a questionar quais seriam os critérios entre os brincadores para qualificarem um Cavalo Marinho de bom e outro de ruim, pois, para nós, havia apenas a questão da falta de recurso e a sensação de uma certa discriminação entre eles. Isto seria mais um elemento a pesquisar.

Indaguei sobre o futuro da brincadeira e o mestre Grimário desabafou: - *O Cavalo Marinho está se acabando...Hoje tem uns quatro ou cinco grupos na Zona da Mata Norte, mas se colocar todos para brincar no mesmo dia e na mesma hora, ninguém brinca, porque são poucos os brincadores e eles brincam em mais de um grupo. Muda o Cavalo Marinho, mas os brincadores são os mesmos.*

Outro tema delicado de nossa conversa foi a apropriação dos artistas e pesquisadores sobre as manifestações populares. Ele citou o caso de Siba, o vocalista do grupo musical Mestre Ambrósio, que freqüentou sua casa para aprender os ensinamentos do Cavalo Marinho, assim como aprendeu a tocar rabeca com o mestre Salustiano, mas, segundo o mestre Grimário, o artista omite tais informações nos meios de comunicação.

Esta temática despertou ainda mais minha preocupação sobre este tipo de apropriação acadêmica que, na maioria das vezes, absorve tudo o que pode desses artistas populares e não oferece nada em troca, a não ser as devidas citações textuais.

Sei que esta é uma questão polêmica e que não há um parecer generalizado sobre o assunto no meio acadêmico, ficando a critério da relação entre pesquisador e pesquisado a forma de parceria a ser estabelecida.

Este é um ponto que me inquietava bastante desde o início e que não sabia, ainda, como resolver, ou o que fazer para estabelecer uma outra forma de relação. Mas, já tínha plena consciência, desde o momento em que decidi mudar minha metodologia de pesquisa – da documental para a de campo – envolvendo outras pessoas no processo, que seria uma tarefa delicada, de construção de confiança e, sobretudo, de troca.

Não sabia que tipo de troca seria esta, mas sentia que aquela escolha não poderia ser nunca uma via de mão única, da qual seria apenas eu quem teria algum tipo de benefício.

Propus ao mestre Grimário conhecer mais o seu Cavalo Marinho para o aprofundamento de minha pesquisa, esclarecendo que seria importante escrever a dramaturgia da brincadeira, com todos os diálogos, todas as toadas, loas, etc. Enfim, revelei à ele que gostaria de registrar uma apresentação para poder compreender melhor o espetáculo.

O mestre Grimário mostrou-se desinteressado em me ajudar nesta empreitada e desculpou-se dizendo que sabia muito pouco de Cavalo Marinho. Em seguida, ele me indicou o mestre Mariano Teles, que mora em Aliança e que foi o mestre que o ensinou tudo o que ele sabe. Não tive muita alternativa a não ser pegar o endereço do mestre Mariano Teles e preparar a viajem para sua cidade.

Pela primeira vez passaria alguns dias em Aliança, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, para travar contato direto com um dos mais conhecidos mestres de Cavalo Marinho da região. Não sabia o que encontraria por lá, mas tinha plena certeza que deveria ir.

Sabia, também, que seria importante me deparar com a realidade do interior do Estado, depois de um ano em Paris. Se retornar a Salvador e ao Recife já me causou um grande impacto, tinha certeza que em Aliança ia ser ainda mais chocante, mas minha meta era, justamente, reencontrar meu país e enxergá-lo com outros olhos...

Após uma viagem de quase quatro horas do Recife a Aliança, no dia 29 de setembro, sentia uma forte sensação de que, em alguns lugares, o tempo havia parado. Deparei-me com as condições precárias, as expectativas de vida dessa gente, a situação caótica em que muitos se encontravam, e isto me deixou um nó na garganta e um aperto no peito.

Percebi que a experiência de ter vivido algum tempo em outro país tão diferente do meu, me tornou mais sensível em relação aos contrastes sociais, às desigualdades, à dor das pessoas desafortunadas, à miséria. Era um misto de revolta e sensação de impotência que me possuiu durante todo o caminho.

Dentre as várias imagens do trajeto, o mar verde de cana de açúcar me impressionou e me fez sentir, mais profundamente, os versos dos poetas Ascenso Ferreira, João Cabral de Melo Neto e do próprio Joaquim Cardozo, como se mergulhasse em um belo mundo verde, porém áspero, duro e árido.

Outra imagem que me foi presente toda a infância e juventude, mas que nessa viagem se tornou inquietante, foi a de uma família sobre um imenso terreno coberto de lixo (nosso famoso lixão, o lixo das cidades abastadas que termina inundando e decorando a pobreza das cidades interioranas).

Duas crianças pequenas com seus pais e mais algumas outras pessoas procuravam no meio daquela imundície algo para comer, para poder sobreviver. Era realmente chocante...revoltante...

Um mar verde de cana e alguns oásis de lixo. Cenas tão corriqueiras, mas que me dilacerava e me incomodava profundamente.

Cheguei ao centro de Aliança, que é apenas uma rua com uma praça minúscula, uma grande igreja católica e um comércio precário. Já de início me percebi como um intruso, um estranho, pois, não passava despercebido em nenhum lugar e cruzava com olhares, às vezes, desconcertantes. Não havia como me sentir à vontade.

Visivelmente, é possível perceber a que ponto as pessoas foram brutalizadas por sua condição. Claro que este é um olhar de alguém, que já está bem distante desta realidade, e, aqui, não vai nenhuma medida de valor, apenas atestações pessoais. Para eles, era eu quem não fazia parte dos códigos em vigor. Talvez, era eu quem estivesse fora do contexto. E senti, rapidamente, a dificuldade de me integrar.

Tinha a necessidade de fazer contato com alguém, de conversar com as pessoas, mas era bem difícil. Os contatos que fiz foram os necessários: no ônibus, para saber o trajeto, na farmácia, para saber de algum hotel e no próprio hotel.

Neste mesmo dia, fui à casa do mestre Mariano Teles para tentar encontrá-lo. Ele mora um pouco afastado do centro de Aliança, no trevo de Upatininga, a, aproximadamente, 6 km de distância.

Cheguei à frente de sua pequena casa que estava fechada. Pensei haver perdido a viagem, mas, de repente, chegaram dois senhores aos quais perguntei sobre o mestre. Eles também o procuravam. Eram seus velhos amigos que vinham sempre conversar em frente à sua casa. Fomos caminhando pela estrada de barro para tentar encontrar o mestre, que poderia estar na cacimba tomando banho, ou na casa de algum conhecido.

No caminho, os dois senhores perguntavam a todos que passavam: - *Viu Teles?* Com as respostas negativas, eles me aconselharam voltar para frente de sua casa e esperar. Aproveitei o encontro para perguntar se eles brincavam no Cavalo Marinho. Eles responderam que não, que admiravam a brincadeira, mas não participavam.

Chegando perto da pequena casa, avistei um senhor franzino, com uma camisa branca, de mangas compridas com alguns rasgos, uma calça de tecido já gasto e sandálias. Na cabeça, um balde com água da cacimba. Era o mestre Mariano Teles.

Ele pôs o balde no chão. Cumprimentamo-nos e fizemos as devidas apresentações. Ele foi muito receptivo, simpático e atencioso.

Falei, de imediato, que tinha sido indicado pelo mestre Grimário e que gostaria de escrever a brincadeira do Cavalo Marinho. Ele me abriu sua pequena casa e me mostrou seu trabalho de confecção de bonecos e máscaras. Ele estava construindo um

cavalo, um boi e outras figuras para o Cavalo Marinho de seu irmão, Antônio Teles, outro conhecedor da brincadeira. Sua casa é pequena e abriga toda sua arte.

Por acaso, ele estava ditando seus versos para que um amigo escrevesse a pedido de uma mestranda da UNI-RIO, orientada pela professora Betti Rabetti, que havia participado de minha banca de qualificação, em 2003. Combinei um novo encontro no outro dia, para ver o que ele tinha produzido dos seus versos.

Um bom informante – um adolescente de quinze anos chamado Luan, que trabalha numa barraca na praça do centro da cidade – me indicou alguns lugares onde poderia conhecer pessoas interessantes para minha pesquisa.

Uma delas seria o poeta José Galdino, que mora na cidade de Buenos Aires, próxima a Aliança. Outra indicação foi Jerônimo, do grupo de teatro Raízes e que trabalha na Secretaria de Cultura de Aliança. Como esta estava fechada, não pude encontrá-lo.

Voltei à casa do mestre Mariano Teles, no dia 30 de setembro para conversarmos um pouco mais. Não usei nenhum equipamento como gravador, filmadora ou máquina fotográfica, pois, estava ainda no começo do contato e este é um período delicado e que exige, antes de tudo, a busca da confiança e do estar à vontade para que se possa pedir licença para algum tipo de registro.

Tomei a liberdade de comprar alguns alimentos para o mestre, mas fiquei receoso com sua reação, pois não sabia como ele poderia interpretar minha ação, se como um ato de amizade, de ofensa ou de interesse.

Chegando lá, encontrei o mestre com seu irmão Antônio Teles e com outro senhor amigo. O mestre Mariano observou discretamente os dois sacos de compras que trazia. Ofereci como nosso almoço, já que passaria o dia inteiro lá.

Conversamos bastante e tive depoimentos importantes, como a questão da mudança constante da brincadeira. O mestre Antônio Teles, mais velho cinco anos que seu irmão, comentou sobre a questão de se usar tênis para brincar, pois na "época da brincadeira" (há sempre uma data imprecisa e muito distante nos relatos do início da brincadeira, um começo mítico, por assim dizer), não existia sapato e as pessoas brincavam descalças.

Mestre Mariano Teles retrucou, dizendo que não se brincava de tênis porque este, simplesmente, não existia, mas, como agora existe, ele não via nada de mais e isto não mudava em nada a brincadeira.

Vi neste exemplo, que a questão do apego às tradições é uma coisa bastante relativa, que depende, exclusivamente, do espírito do mestre e de sua forma de ver o mundo. Enquanto um irmão tinha restrições ao uso do tênis, o outro não via nada de mais nisto.

Outro ponto importante de nossa conversa foi em relação ao Bumba-meu-boi e ao Cavalo Marinho. Perguntei ao mestre Mariano Teles se era a mesma coisa e ele me respondeu que não, que são muito parecidos, que possuem as mesmas figuras, mas existem diferenças. A maior diferença, para ele, é que o Boi sai no carnaval. Perguntei também se ainda existia Bumba-meu-boi na região e ele me disse que não tinha conhecimento, mas que ouviu falar que na cidade de Carpina existia Boi de carnaval.

A prosa se estendeu durante toda a manhã e pude observar e participar daquele universo simples e cheio de conhecimento.

Num momento, quando estava observando a construção do cavalo, pelo mestre Mariano, um amigo dos Teles confessou: - *Eu não gosto muito do cavalo não, porque o cavalo tem a pessoa até a metade de fora. Já o boi, eu acho muito bonito, porque a pessoa fica toda dentro, escondida, e o bicho fica sensível. Parece de verdade mesmo o jeito que ele dança. Já o cavalo não fica muito sensível, porque a pessoa tá montada, né?*

Mestre Mariano retruca na sua calma: -*Mas no cavalo se monta, né?* (risos).

O clima das conversas era sempre divertido, com brincadeiras muitas vezes de duplo sentido, como quando mestre Antônio Teles disse que já tinha setenta e cinco anos, mas fazia tudo no Cavalo Marinho. Seu amigo aproveitou a deixa e comentou em tom de ironia: -*Tudo, não, porque tem coisa que eu sei que o senhor não faz mais....* Todos riram compreendendo o jogo com a sexualidade do mestre.

É interessante observar a alegria e o prazer que eles têm em falar do Cavalo Marinho entre eles mesmos. É realmente uma "conversa de compadres", de "pareia".[75]

Aproveitando a indicação do mestre Mariano Teles, sobre os bois de Carpina, fui a esta cidade no dia primeiro de outubro, para tentar encontrar alguma informação sobre o Bumba-meu-boi.

Chegando lá, me encaminhei, diretamente, à Secretaria de Cultura, mas esta se encontrava fechada e me informei com alguns funcionários da própria Prefeitura sobre a existência de Bumba-meu-boi na cidade ou arredores. A resposta foi sempre a mesma:

[75] "Pareia" é uma corruptela de parelha, isto é, iguais, amigos, companheiros. Este termo é muito utilizado por eles, principalmente, durante a brincadeira, entre as figuras de Mateus e Bastião.

não havia Bumba-meu-boi, mas Boi de Carnaval. Um dos funcionários me indicou a sede da COMPESA (Cia. Pernambucana de Água S/A), responsável pela saída de um boi durante o carnaval.

Chegando à COMPESA, me informei com o recepcionista e mais duas pessoas da empresa e eles me confirmaram que a brincadeira é o Boi de Carnaval e não o Bumba-meu-boi. E que não sabiam da existência deste nas redondezas.

Voltei para a cidade de Aliança, que estava em plena campanha eleitoral para prefeito. Pude acompanhar um comício, apesar do cansaço, e ver uma multidão nas ruas divertindo-se ao som de uma banda de brega que animava a noite.

Voltei para Salvador no dia seguinte, esperando mais uma oportunidade de reencontrar as pessoas que faziam parte da brincadeira.

Numa noite de Natal:

3 – Pesquisa de aprofundamento: de 24 a 29/12/2004 – Casa da Rabeca, em Olinda.

Minha terceira investida sobre o Cavalo Marinho se deu novamente no período natalino, já que as apresentações seriam mais freqüentes e haveria, como de costume, o encontro na Casa da Rabeca do mestre Salustiano.

Cheguei às 20 horas, do dia 25 de dezembro, ao Espaço Casa da Rabeca, no bairro de Cidade Tabajara, em Olinda, para o já tradicional encontro de Cavalo Marinho. Tudo estava completamente diferente do ano de 2002, no qual assisti pela primeira vez tal encontro.

Não havia equipamento de som no palco/arena, localizado na entrada do espaço, nem as gambiarras de luz que clareavam e davam a sensação visual de uma grande festa. O palco/arena estava como num dia comum. Também não havia ninguém. Tinha chegado muito cedo, mas esta era minha intenção, pois precisava fazer alguns contatos importantes.

Havia duas barracas de comes e bebes em frente à casa do mestre Salustiano (o organizador do evento). Perguntei à vendedora porque não havia a estrutura da festa de 2002 e ela me informou que aquele foi o ano em que se comemorou o aniversário do espaço. Por isso tinha tudo aquilo. Neste ano também não houve o encontro de pastoril que vi no ano de 2002. Aquilo também fazia parte das festividades de aniversário.

A casa do mestre Salustiano estava fechada. Achei estranho, pois, em 2002 ela estava aberta e cheia de pessoas. Dessa vez, as coisas estavam muito diferentes.

Subi para o Espaço Casa da Rabeca e lá já se encontravam várias pessoas, que bebiam e comiam nas muitas mesas e cadeiras organizadas embaixo de mangueiras e coqueiros. Era uma grande área de terra batida e de brisa fresca com algumas lâmpadas. Os ônibus que traziam os grupos de Cavalo Marinho do Interior do Estado estavam estacionados no próprio espaço.

Muita gente. Muitos amigos do Recife e pessoas de São Paulo, da Bahia, do Exterior. Artistas plásticos, pesquisadores, atores, bailarinos, cineastas, curiosos de classe média, etc. Só não vi as próprias pessoas da comunidade. Realmente não estavam lá.

Esta noite começou com sinais de que nada daria certo: em primeiro lugar, porque o grupo de Cavalo Marinho que eu pretendia pesquisar, o Cavalo Marinho Boi Pintado, da cidade de Aliança, cujo mestre é o Sr. Grimário (personagem com o qual havia feito duas entrevistas, uma em dezembro de 2002 e outra em setembro de 2004), não iria se apresentar, porque tivera um problema sério com os organizadores do evento, em relação a valor e forma de pagamento da apresentação.

Outro motivo foi que havia uma ordem de proibição de filmagem da festa. Esta interdição era fato novo, do qual não tinha conhecimento de que era preciso pedir autorização antecipada para poder realizar a filmagem. Daí começou minha jornada na tentativa de falar com o mestre Salustiano, para que ele liberasse o registro, já que era um trabalho de pesquisa. Foi uma tarefa difícil.

A proibição tinha justificativa no fato de que pessoas se apropriavam das imagens do Cavalo Marinho e lucravam com isso, sem que os grupos tivessem nenhum tipo de retorno, e, muitas vezes, nem tinham conhecimento do fato. Prática real e costumeira, infelizmente.

Depois de falar com muitas pessoas, consegui a autorização e fui organizar o material para o trabalho.

Realmente, neste ano, havia muita coisa diferente. Antes da apresentação dos grupos, o mestre Salustiano organizou um debate com alguns mestres de Cavalo Marinho que lá se encontravam. O estranho era que o mestre Grimário não compôs a mesa com os outros mestres. Ficou pelos cantos, observando, analisando, com uma expressão ora de desdém, ora de rancor.

Este debate tinha, a princípio, o propósito de discutir e esclarecer o que vem a ser o Cavalo Marinho, porém, com o desenvolver da situação, ficou muito claro que o

mestre Salustiano tinha o objetivo de impor aos demais mestres uma concepção única de brincar, inclusive, depreciando a prática de outros mestres.

Tanto a idéia do debate como a forma de seu acontecimento me lembrava muito os debates existentes no âmbito da academia, na comunidade científica. É notória a adaptação dessa forma de atividade para o universo dos brincadores, pois, cada vez mais, eles são convidados a participar de mesas redondas, exposições e seminários ao lado de pesquisadores. E, aos poucos, vão assimilando essa forma de discussão e apreensão formal de conteúdos e conhecimentos.

É um verdadeiro trânsito que se estabelece entre a sociedade, na qual setores diferentes apreendem e transformam elementos entre si.

Mestre Salustiano começou sua oratória dizendo que muita gente, hoje em dia, tinha interesse em brincar o Cavalo Marinho, mas que o importante não era só brincar, mas entender a brincadeira, pois a maioria das pessoas nem sabia o que estava fazendo e, por isso, ele resolveu fazer aquele debate como uma forma de esclarecimento da brincadeira. Até aí tudo bem. Em seguida ele apresentou os componentes da mesa que participariam da conversa.

Encontravam-se lá: o mestre Biu Roque, da cidade de Aliança, muito conhecido e respeitado, tanto entre os brincadores como entre os intelectuais e pesquisadores da brincadeira; o mestre mais jovem de Cavalo Marinho, mestre Evandro, da Cidade de Ferreiro; o mestre Biu Alexandre, da cidade do Condado, que, inclusive, já foi tema de pesquisa de mestrado da arte-educadora Helena Tenderine; os irmãos Antônio e Mariano Teles, considerados grandes entendedores da brincadeira, o primeiro reside na cidade de Condado e o segundo na cidade de Aliança; entre outros.

Mesa composta, mestre Salustiano começou a fazer perguntas aos seus convidados e, não por acaso, começou com o mestre Evandro. Segue momentos do evento:

M. Salustiano: *Mestre Evandro, para o senhor, o que é o Cavalo Marinho?*
M. Evandro: *O Cavalo Marinho é uma lenda e uma cultura muito rica do Brasil e tem muito jovem interessado em brincar. É uma diversão muito boa. E é preciso procurar sua raiz, aprender com quem sabe e ensinar a quem não sabe. O Cavalo Marinho existe em várias regiões de Pernambuco e do Brasil. Eu sou o mestre mais novo da região e quero aprender cada vez mais.*

M. Salustiano: *Mestre Evandro, eu queria que o senhor me dissesse qual o ponto alto do Cavalo Marinho?*
M. Evandro: *Pra mim é tomar conta e controlar o Cavalo Marinho.*
M. Salustiano: *Quantas toadas têm o Cavalo Marinho?*
M. Evandro: *Olhe, mestre, eu tenho entre quinze e vinte e cinco toadas.*
M. Salustiano: *Eu acho incrível que o senhor tenha de quinze a vinte e cinco toadas no seu Cavalo Marinho, porque eu brinco, há mais de trinta anos e só tenho seis.*

Riso geral. Daí em diante, o tom do debate era de sabatina e a intenção era claramente de ridicularizar o mestre Evandro, além de apresentar uma "cartilha do Cavalo Marinho", isto é, a forma de brincar que o mestre Salustiano achava correta. Continuemos:

M. Salustiano: *Pro senhor, mestre Biu Alexandre, o que é o Cavalo Marinho?*
M. Biu Alexandre: *A gente brincar é bom. É uma cultura que Pernambuco e o Brasil possuem e está em primeiro lugar. Eu brinco já faz um bocado de anos e ainda não sei brincar. Eu achei engraçado o amigo jovem dizer que tem quinze toadas. Eu só tenho umas quatro ou cinco. Mestre Antônio Teles é o mestre mais antigo. Eu acho que não é só brincar, tem muito problema. A pessoa deve brincar e entender o Cavalo Marinho. Brincar é bom, mas o melhor é entender o que é o Cavalo Marinho.*
M. Salustiano: *E quantos momentos têm o Cavalo Marinho?*
M. Biu Alexandre: *O momento que eu estou alegre e orgulhoso, que está tudo junto e alegre.*

Observa-se que, nesta questão proposta pelo mestre Salustiano, não houve uma compreensão por parte dos outros mestres, pois o termo "momento" não é utilizado no universo dos brincadores. Mestre Salustiano tem uma vivência muito mais urbana do que todos os mestres, ele é o único que habita na região metropolitana do Recife e tem um contato intenso com intelectuais e artistas como Ariano Suassuna. Com isso, ele integra em seu vocabulário termos que são importados de outras camadas sociais.

M. Salustiano: *E o senhor, mestre Araújo, o que tem a dizer?*
M. Araújo: *Ninguém aprende a brincar. Eu brinco de um jeito, depois eu brinco de outro jeito. Eu brinco de um jeito, o senhor de outro. Ninguém brinca igual. É o seu*

jeito de brincar. O povo vê o senhor brincar e depois diz: - eu vi Araújo brincando e ele brinca diferente. Cada um tem seu jeito. Se o senhor botar uma figura e eu botar a mesma figura, a brincadeira vai ser diferente, porque cada um bota do seu jeito.

É preciso perceber as entrelinhas do acontecimento. Depois que o mestre Salustiano ridicularizou o jovem mestre Evandro, todos os outros mestres ficaram inibidos e com medo de expressar algo contrário às convicções do mestre de cerimônia.

Porém, após a fala do mestre Araújo, houve uma forte reação de apoio por parte da platéia que o aplaudiu e gritou calorosamente, contrariando visivelmente o mestre Salustiano. A partir daí, sentiu-se um relaxamento, tanto por parte da mesa como da audiência, que assistia, confusa, àquela situação pública de prestação de contas.

M. Salustiano: *E o senhor, mestre Alexandre?*

M. Alexandre: *Hoje eu tenho 65 anos e comecei a brincar com 15. E hoje eu ainda não aprendi a brincar direito. Eu vim dar uma sambada. Não vou mangar de ninguém, vou fazer minha sambada e muito obrigado.*

M. Salustiano: *Agora, com a palavra o mestre Antônio Teles, que é um mestre muito importante e conhecedor do Cavalo Marinho.*

M. Antônio Teles: *Eu conheço Salustiano desde a meninice. Quando o senhor perguntou sobre os momentos do Cavalo Marinho, eu acho que é o momento feliz, de botar o Cavalo Marinho na rua, na praça. O banco toca as toadas bonitas para louvar os Santos Reis do Oriente. Eu brinco. Já outras pessoas fazem livro e lecionam para o povo e a gente não ganha nada. Eu não conheço o Cavalo Marinho, porque eu tô novinho* (risos). *É um evento de muitos anos passados. O Cavalo Marinho é a brincadeira que eu mais adoro. Que o povo chama por aí de Bumba-meu-boi e Boi-bumbá. É o que Salustiano vem plantando no Recife e é um exemplo. Esses mestres que estão por aí são bons. O Cavalo Marinho tem uma personagem perigosa. Vocês sabem quem é? É a Misteriosa. É um personagem perigoso. Outro personagem perigoso é o Serrador, ou o Valentão. Ele é brabo e vem pra brigar mesmo e se vira num touro danado. Tem outro personagem muito bonito. Não sei se Salustiano conhece. É o Doutor do Piano. É um personagem muito bonito. Ele quer um piano. Puxa pra lá, puxa pra cá... Não é todo mundo que entende. Tem também o Cachaceiro que é imprudente e bota todo o mundo pra beber e faz besteira. Mas é um personagem muito importante.*

Aqui é preciso tecer alguns comentários sobre a fala de mestre Antônio Teles. Por sorte, pude conviver alguns dias com ele e seu irmão, o mestre Mariano Teles, quando fui à cidade de Aliança. Neste período eles estavam terminando os preparativos para colocarem o Cavalo Marinho na rua, depois de passarem alguns anos sem comandar a brincadeira. Pude acompanhar a confecção do cavalo do Capitão.

Neste dia, o mestre Mariano Teles me mostrou todo orgulhoso sua mais nova invenção: os olhos do cavalo, que ele tinha feito utilizando bolas de gude, pois, achava os cavalos que via, por aí, muito artificiais, porque só tinham um buraco no lugar do olho. Então, ele teve a idéia de pôr bolas de gude nos buracos. A sensação é que realmente o cavalo enxerga, possui olhos.

Pois bem, na fala do mestre Antônio Teles fica evidente a intenção de mostrar para os brincadores e a audiência que o Cavalo Marinho é muito mais do que se pensa, possui muito mais personagens (ou figuras) do que se apresentam e que ele detém um conhecimento muito mais amplo do que os outros mestres, porque ele conhece muito mais personagens e suas histórias.

Outro dado importante é que, depois de alguns anos brincando no Cavalo Marinho do mestre Biu Alexandre, ele e seu irmão conseguiram fazer o seu próprio Cavalo Marinho e aquela era a terceira apresentação da sua brincadeira. Na verdade, seu Cavalo Marinho possuía apenas um mês de criado. Era, paradoxalmente, o Cavalo Marinho mais novo do mestre mais antigo e conceituado.

Outra questão importante é a apreensão ou extensão do vocabulário dos brincadores. Note-se que o mestre Antônio Teles fala de personagens, quando o termo mais comum entre eles é figura.

M. Salustiano: *Agora passo a palavra para o mestre Mariano Teles. Outro sabedor do Cavalo Marinho.*

M. Mariano Teles: *Vou detalhar uma coisa para vocês: O Cavalo Marinho não é uma peça que veio de Portugal, dos ancestrais. É brincadeira de negro. Nunca foi coisa de branco, porque os brancos não gostavam. Os negros brincavam obrigados pelos brancos. Tinha também os carrascos que eram mascarados e maltratavam e matavam os negros. Aí, a cultura aproveitou tudo isso no Cavalo Marinho. É por isso que o Mateus usa o surrão nas costas. É a mudança dele, porque ele saía da Bahia e ía pra Sergipe para tirar coco para vender e poder pagar sua alforria.*

M. Salustiano: *E quando é bom brincar o Cavalo Marinho?*

M. Mariano Teles: *Quando a gente pega uma gente bem ensinada, bota o Manoel das Batatas, o Valentão...É importante ensinar a quem não sabe essa cultura. Eu comecei a brincar em 1969 sem entender e envergonhado me escondia atrás da roda ouvindo os versos. Provei a brincadeira e estou aqui. O Cavalo Marinho é uma peça melindrosa que não se acaba e que é preciso botar o Brasil pra frente com nossa cultura.*

Aqui também se percebe que a intenção do mestre Salustiano é de saber o período do ano em que a brincadeira acontece. Mestre Mariano Teles não entendeu e respondeu de sua forma, o que não deixou de ser uma aula de humildade e conhecimento. Comentei, anteriormente, algumas versões que se criaram ao longo da história, a respeito do surgimento do Cavalo Marinho.

Devido à importância do mestre Mariano Teles e seu irmão, suas versões vêm sendo mais aceitas e disseminadas. Outro dado importante é que, tanto ele quanto seu irmão, sempre falam de figuras que não fazem mais parte dos Cavalos Marinhos que estão em atividade.

Ao mesmo tempo em que esta é uma forma de poder encontrada por eles para se mostrarem conhecedores, é uma necessidade de diferenciar-se do que já se tornou "tradicional", no sentido de não ser a imitação de um Cavalo Marinho que viram, mas o Cavalo Marinho como era antes de sua divulgação midiática e do interesse dos pesquisadores e estudiosos.

Mestre Salustiano: *O mestre Mariano Teles teve muita sorte, porque aprendeu muito com o finado mestre Batista. Quais são os tipos de toada do Cavalo Marinho, mestre Mariano?*

M. Mariano Teles: *Olhe, Salustiano, eu não posso lhe responder isso, porque não está na minha cadência responder essa pergunta.*

M. Salustiano: *Ninguém é sábio nessa cultura. Ela é muito profunda. O Maracatu é pequeno junto do Cavalo Marinho. As toadas são o alevante, o sopapo, a chamada e a sacudida. Ô mestre Mariano, como é a sacudida?*

M. Mariano Teles: *A sacudida é quando você bate os pés e sacode no ar.*

M. Salustiano: *E o alevante?*

M. Mariano Teles: *É aquela dança muito ligeira.*

M. Salustiano: *E o sopapo?*

M. Mariano Teles: *É aquela que se dança no galope.*

M. Salustiano: *E a música da chamada?*

M. Mariano Teles: *É aquela que dá "boa noite, meus senhores..."*

M. Salustiano: *Olha aí, minha gente, essas perguntas são muito difíceis, mas vocês podem ver que o mestre Mariano Teles sabe muito e respondeu tudinho. Agora a gente vai começar a brincadeira, porque o povo veio aqui pra ver a brincadeira.*

Assim, finalizou-se o debate e o público dividiu-se em quatro espaços do terreiro onde quatro Cavalos Marinhos iam apresentar-se simultaneamente.

Depois do caloroso debate, pude apreciar a prática dos brincadores. A princípio, fiquei sem saber o que fazer, porque o mestre Grimário não iria colocar seu Cavalo Marinho no terreiro, e fui ao palco/arena Ilumiara Zumbi para ver o grupo que iria se apresentar. Chegando lá, já havia o Banco formado apenas por três integrantes (um rabequista, um tocador de ganzá e um pandeirista). Porém havia uma grande discussão entre os brincadores, pois o figurino não estava completo.

O Banco dizia que não começaria a tocar enquanto não visse as figuras preparadas para entrar. O Mateus disse que não iria melar a cara para passar vergonha. E nisto se passou muito tempo. O Banco tocava uma toada e ninguém entrava. A discussão recomeçava.

Percebi que aquele impasse demoraria e resolvi voltar para a Casa da Rabeca. Lá encontrei com o mestre Mariano Teles que foi bastante receptivo. Ele me informou que o Cavalo Marinho de seu irmão, Antônio Teles, iria apresentar-se. Então pensei: bem, se eles já fazem parte de minha pesquisa, irei documentar sua apresentação.

Foi realmente uma grata surpresa, pois quando pensava que estava com a noite perdida, fui surpreendido com a apresentação mais forte que já havia visto. A energia era intensa e durou sete horas de apresentação. O espetáculo começou às 22 horas e acabou às 5 horas da manhã.

Pude compreender melhor as músicas, tanto as melodias como as letras, assim como a maioria dos diálogos. E o mais intrigante: fui, finalmente, arrebatado pela brincadeira. Coisa que até então não havia acontecido em nenhuma das ocasiões em que presenciei o evento.

O Mateus do grupo do Mestre Antônio Teles foi o já conhecido Zé Borba que eu havia entrevistado em 2002. Há uma prática muito comum no Cavalo Marinho de empréstimo de brincadores. Como não é muita gente que se dispõe para brincar e os grupos vêm aumentando a cada ano, os brincadores revezam-se entre eles. Isto foi uma das críticas de mestre Grimário, quando conversou comigo.

Zé Borba é conhecido de todos e considerado um dos melhores Mateus de Pernambuco. Ele acaba de ser o personagem central de um documentário de cinema, que ainda não foi finalizado. Realmente sua performance é extraordinária e sua energia mantém a brincadeira quente durante toda a noite.

Desta vez, consegui compreender e registrar a seqüência de entrada das figuras do Cavalo Marinho do mestre Antônio Teles, que se apresentou da seguinte forma:

1º - O mergulhão;
2º - Entrada de Mateus (boa noite);
3º - Entrada de Bastião (boa noite);
4º - Entrada do Soldado da Gurita;
5º - Entrada do Empata Samba;
6º - Entrada do Mané do Baile;
7º - Entrada dos Galantes;
8º - Entrada do Capitão Marinho;
9º - Dança dos Arcos;
10º - Dança dos Galantes;
11º - A cobra;
12º - Entrada do Valentão;
13º - Entrada do Mestre Ambrósio;
14º - Entrada do Vila Nova;
15º - Entrada da Velha do Bambu;
16º - Entrada do Velho (marido da Velha do Bambu);
17º - Entrada da Morte;
18º - Entrada do Padre Capelão;
19º - Entrada do Diabo;
20º - Entrada do Mané Chorão;
20º - Entrada do Mané Taião;
21º - Entrada do Mestre Domingo;
22 - Entrada do Pisa-Pilão;
23 - Entrada do Parece-mas-não-é;
24 - Entrada do Veio Cacunda (Corcunda);
25 - Entrada do Samba-Aqui;
26 - Entrada do Nêgo Veio (vigia do sítio do capitão);
27 - Entrada do Vaqueiro;

28 - Entrada do Boi com a Pastorinha;

29 - Viva! (Despedida).

Percebi que, devido à mistura entre brincadores antigos e jovens componentes, o Cavalo Marinho do mestre Antônio Teles estava com uma dinâmica muito boa e cativante, o que me fez mergulhar na atmosfera da brincadeira e compreendê-la melhor, já que os componentes mais jovens possuíam uma projeção vocal maior que os outros integrantes.

Registrei alguns momentos em vídeo e anotei no diário de campo algumas toadas e alguns diálogos, mas tudo ainda muito incipiente, já que minha atenção oscilava entre perceber a estética da brincadeira e a composição dos figurinos, além de tentar entender e registrar os diálogos, as toadas e os improvisos.

A brincadeira, aos poucos, ia se mostrando mais clara e atraente aos meus olhos e eu começava a apurar meus sentidos para apreendê-la de forma mais profunda, o que me levou a ver que há algumas figuras muito mais interessantes para a audiência que outras, principalmente, pela integração entre elas e pelo caráter improvisacional e libidinoso que elas imprimem.

Em outros momentos, a relação entre platéia e figuras não se estabelece de forma direta, o que acarreta uma certa queda de interesse por parte daquela.

Realmente, um dos momentos mais esfuziantes do Cavalo Marinho é a saída do Boi. Tanto na brincadeira dos mestres Antônio e Mariano Teles, como na do mestre Biu Alexandre, o Boi, que é o último personagem a sair, faz pirueta, corre atrás do público, derruba tudo o que encontra pela frente. É indiscutivelmente o boi valente e indomável do Sertão, ao mesmo tempo amado pela sua bravura e odiado pela sua violência e desobediência.

Notei também que, em nenhuma das brincadeiras desta noite, o boi foi morto e ressuscitado e as apresentações findaram com esta festa do boi seguida de agradecimentos em forma de “vivas”, toadas e danças.

Creio que aqui está um roteiro que pode me ajudar a escrever a dramaturgia da brincadeira, pois percebi que, para os brincadores, é muito difícil lembrar-se friamente dos versos e situações do Cavalo Marinho. Talvez, com estas anotações, eu possa facilitar tanto o meu trabalho como o deles.

Aproveitei o resto da estada no Recife para pesquisar em bibliotecas locais algum material sobre o Cavalo Marinho e o Bumba-meu-boi da região e, em seguida, voltei para Salvador.

Encontro com o mundo que gira:

4 – Pesquisa de aprofundamento: de 21/01 a 25/02/2005 – Recife, Itaquitinga e Condado.

Era o dia de retornar ao interior de Pernambuco. O mestre Antônio Teles me telefonou avisando das suas apresentações de Cavalo Marinho nos meses de janeiro e fevereiro.

Realmente, seria a única possibilidade de fazer um trabalho de campo mais sistemático, pois poderia aproveitar o período de férias universitárias (25 de janeiro a 25 de fevereiro) para me dedicar mais integralmente à pesquisa como sempre quis fazer: conviver na cidade dos brincadores o máximo possível e fazer o registro completo da brincadeira.

Esta etapa da pesquisa, então, possuía o interesse de:

1 – 22 e 23 de janeiro de 2005: Acompanhar as apresentações dos Cavalos Marinhos do mestre Antônio Teles (Cavalo Marinho Estrela Brilhante) e do mestre Biu Alexandre (Cavalo Marinho Estrela de Ouro), respectivamente, na cidade de Itaquitinga, em função da festa do padroeiro, São Sebastião;

2 – de 24 a 28 de janeiro de 2005: Ir ao Recife para contactar pesquisadores e professores que tratam do Cavalo Marinho, como Ariano Suassuna, Leda Alves, Ronaldo Brito, Dinara Pessoa, para a realização de entrevistas, e fazer pesquisa bibliográfica, além de comprar material para registro do trabalho;

2 – 30 de janeiro de 2005: Acompanhar mais uma apresentação do mestre Biu Alexandre e do mestre Antônio Teles, na Cidade de Condado, em função da festa do padroeiro, que também é São Sebastião.

3 – de 10 a 24 de fevereiro: Conviver com os integrantes do Cavalo Marinho na cidade do Condado, fazer o registro da brincadeira em forma de texto dramático e realizar entrevistas com alguns dos participantes.

Resolvida a agenda, segui rumo ao Recife, numa viagem sofrível, com quebra de ônibus por duas vezes durante a madrugada, o que retardou bastante a chegada.

Estando no Recife, num calor enlouquecedor, procurei um amigo para guardar as bagagens pesadas, enquanto resolvia questões práticas. Para isso, atriz Cris Maya foi providencial.

Resolvidos os últimos detalhes, parti, sem repouso, do Recife para o Condado, cidade dos mestres Antônio Teles e Biu Alexandre, que muito ansioso, visitaria pela primeira vez.

Também não foi um momento fácil: já exausto da noite anterior e castigado pelo calor e pelo sol, peguei um ônibus com destino à cidade de Goiana, para, depois, pegar outro transporte para o Condado, pois não há ônibus direto.

Chegando ao Condado, o mais difícil foi descobrir a casa dos mestres. Antes, porém, tratei de encontrar uma hospedagem. A única hospedaria da cidade estava fechada.

A solução era um motel chamado "Amor Ynhame", que ficava na beira da estrada. Local de péssima qualidade e instalações precárias, além do preço elevado, pois, como lucrava com o vai e vem dos amantes, uma hospedagem fixa seria prejuízo. Instalei-me a contragosto.

Parti, já no meio da tarde, à procura da casa dos mestres. Mesmo sendo a cidade pequena, com cerca de 30 mil habitantes, foi difícil encontrar. Telefonei para um orelhão próximo à casa do mestre Mariano Teles, em Aliança, para me informar, mas ele não podia atender, pois estava sendo entrevistado por alguém. Através do jovem que atendeu ao telefone me informei que o mestre Antônio Teles morava no bairro Novo Condado, próximo ao reservatório de água. Assim ficou mais fácil.

Porém, me encaminharam, por acaso, para a casa do mestre Biu Alexandre, uma casa muito simples, feita de barro e madeira, com divisórias de pano e muito material do Maracatu e do Cavalo Marinho amontoado. Havia uma reunião entre ele, Zé Mário (um jovem que começava a aprender os ensinamentos da brincadeira e tem a consciência cultural, mercadológica e artística do Cavalo Marinho), Marcelo (um adolescente de 16 anos, completamente envolvido com a brincadeira, aprendiz de trompete e "botador" de figuras), além de mais dois componentes do grupo.

Apresentei-me e disse que procurava a casa do mestre Antônio Teles. Zé Mário pediu para aguardar, mas o dono da casa me mandou entrar e sentar. Assim, pude ouvir um pouco do que se discutia na reunião. Eles tratavam da agenda das apresentações dos meses de janeiro e fevereiro.

Fiquei surpreso com a grande atividade de vários grupos neste período, pois o que consta nos livros é que no dia de Reis (seis de janeiro), as brincadeiras encerram.

Outras questões tratadas na reunião foram a troca, compra e venda de instrumentos e figurinos entre grupos, além de preparação do Maracatu rural para o período de carnaval.

Mestre Biu Alexandre, gentilmente, me convidou para ver sua brincadeira no dia 23, o que de pronto aceitei.

Finalizada a reunião, Zé Mário e Marcelo foram comigo até a casa do mestre Antônio Teles e no caminho aproveitei para fazer perguntas referentes à brincadeira. A primeira delas foi sobre a agenda, pois pensava que só havia brincadeira até o dia de Reis. Mas Zé Mário me esclareceu: - *Na História é assim mesmo, mas na vida é bem diferente... Hoje a gente brinca em qualquer data, até em junho. Teve dinheiro a gente brinca...*

Perguntei também sobre a possibilidade de registrar a brincadeira no papel e ele me informou que isso era praticamente impossível, pois a brincadeira mudava muito. Nunca era a mesma, apesar das loas, das toadas serem sempre as mesmas, a brincadeira mudava muito. Expliquei que gostaria de registrar uma das brincadeiras, com a ajuda de alguém que soubesse os versos de cor.

Ele me indicou o mestre Mariano Teles e disse que era melhor fazer isso registrando em gravador, pois se fosse escrever no momento em que ele falava, ele poderia esquecer a seqüência.

Outro ponto que Zé Mário levantou foi a questão da dificuldade de entender o que os brincadores dizem no momento do espetáculo, pois geralmente eles falam muito baixo e rápido, o que impede completamente a compreensão. E acrescentou: - *Eu, quando comecei a aprender a brincadeira, sofri muito. Aprendi as coisas sem entender muito bem o que eles diziam. É por isso que quando eu vou pro banco ou boto uma figura, eu faço questão de falar alto e mais devagar (sem perder o ritmo da fala), mas gosto de falar claro e alto. As pessoas sempre elogiam, dizendo que é mais fácil de entender...*

Como o mestre Antônio Teles não estava em casa, sentei na frente para esperar. Conheci a simpática filha de Teles, Nice, a única mulher que faz parte de um Banco de Cavalo Marinho na região. Ela, como a maioria deles, é muito falante, risonha e divertida e a tarde foi bastante agradável.

Conversamos sobre o problema de encontrar pessoas para brincar e da preocupação desta apresentação, já que Zé Mário e Marcelo não poderiam acompanhar

o mestre Antônio Teles, pois iriam ao Recife com o Cavalo Marinho Boi Pintado, do mestre Grimário, de Aliança.

O próprio Zé Mário me confidenciou que eu não iria achar a brincadeira tão boa, pois o grupo estava desfalcado.

Eles falaram, também, sobre o mestre Salustiano e de sua importância na região, pois ele é considerado o "pai" da brincadeira para eles, devido à sua influência no cenário nacional (inclusive seu grupo acaba de participar da microssérie *Hoje é dia de Maria*, da Rede Globo).

Nice comentou: - *Eu estava lá embaixo e vi aquele carrão branco entrando na rua. Reconheci logo! Aquele é o mestre Salu que vai buscar papai.*

Como tudo entre eles possui um lado sério e um lado engraçado, comentaram também: - *Mas o mestre Salu é muito ladrão, né? Como é que ele vende uma rabeca nesse estado a Antônio Teles, por R$ 250,00? Isso aqui não vale nem R$ 100,00! Tá toda errada essa rabeca!*

Desisti de esperar e segui para comer alguma coisa, pois voltaria para acompanhar o grupo na festa de Itaquitinga. No caminho, encontrei o mestre Antônio Teles, que estava apreensivo com a qualidade da brincadeira neste dia, pois não iria muita gente que sabia brincar. Conversamos um pouco e depois segui meu caminho.

Zé Mário se despediu e continuei com Marcelo. Aproveitei para ter a sua versão sobre a brincadeira e começei perguntando como ele entrou no Cavalo Marinho. Ele contou: - *Foi bem recente. Eu antes não conhecia. Só ouvia falar. Mas quando eu comecei a aprender trompete, eu comecei a tocar nas bandas de frevo no carnaval. Depois, eu descobri que no Maracatu rural tinha metais. Aí, um dia eu disse: Nesse carnaval eu vou tocar com o grupo de Maracatu rural. Quando eu estava brincando, eu vi um grupo de Cavalo Marinho e fiquei impressionado com a brincadeira. Aí disse: Eu vou brincar de Cavalo Marinho!*

Continuei a indagar: - *E o que mais você gostou na brincadeira?* Ele respondeu: – *Eu gostei mais das figuras.* Eu: - *E você começou brincando de quê?* Ele: – *Primeiro a gente começa aprendendo as danças, porque pra brincar tem que saber dançar. Os Galantes, as Damas e todas as figuras entram dançando. Depois eu fui aprendendo a botar figura.* Eu: - *E tem gente na cidade que não gosta da brincadeira?* Ele: – *Tem. Tem gente que tem vergonha da brincadeira.*

Despedimo-nos e aproveitei para fazer uma pausa para descanso antes da apresentação. Aqui, farei outra pausa para apresentar a cidade do Condado, local que, a partir de então, se tornaria o ponto principal de meu trabalho de campo.

Uma vila prazenteira:

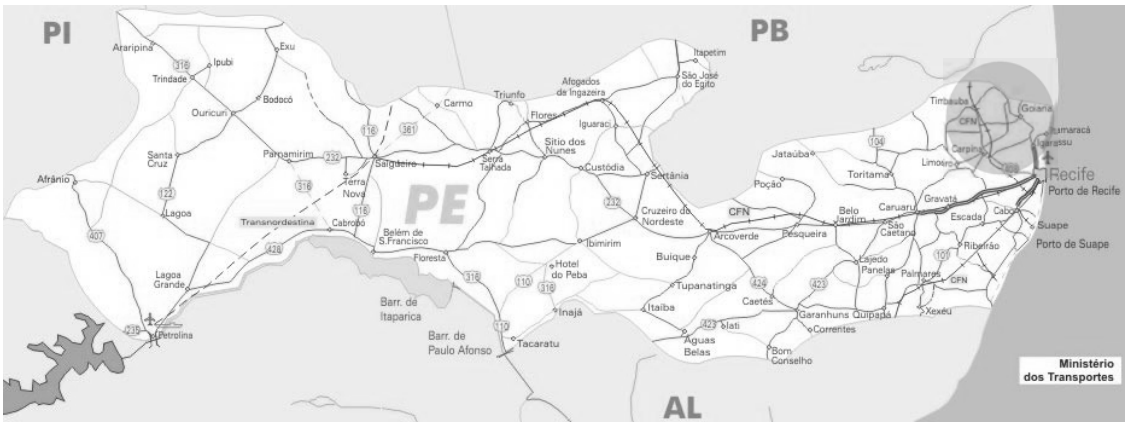


Ilustração 5 – Mapa de Pernambuco - Região da Zona da Mata Norte (indicada com a tarja circular): Condado se localiza a oeste de Goiana

Do Recife, para a cidade do Condado, é preciso chegar antes em Goiana e, de lá, seguir ao destino final. É justamente neste percurso, que vemos a imagem mais impressionante desta região: um mar de cana que se estende dos dois lados da estrada, num bambolear contínuo, de um verde sem fim. É como se mergulhássemos neste oceano de talos doces e folhas ásperas que cobrem o chão avermelhado do lugar. Chão que faz brotar o alimento que proporciona a sobrevivência dos habitantes da região.

Quando se chega propriamente na cidade do Condado, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, com um pouco mais de trinta e três mil habitantes, logo se percebe que se trata de mais uma cidade de interior, como tantas outras deste extenso Nordeste brasileiro. Cidade quente, calma, simples e acolhedora. Uma réplica em miniatura da estrutura sócio-econômica do Brasil e de tantos outros países: pouquíssimas pessoas com uma grande parcela de riqueza e acesso a bens culturais e de consumo, e milhares de indivíduos em condições ínfimas de vida.

Foto 6 - Casas na avenida principal do Condado.

Mas, antes de nos instalarmos nesta cidade de hoje, faremos uma breve retrospectiva de sua origem, para que possamos traçar um panorama mais substancial do que acontece atualmente neste pedaço de Brasil rodeado de cana por todos os lados.

Consta no livro do historiador condadense Ludovico Andrade, a trajetória que levou um simples arruado – conhecido como Goianinha – passagem obrigatória de viajantes e transportadores de açúcar, à condição de cidade:

> *Goianinha nasceu com o aparecimento dos primeiros engenhos implantados nas redondezas. Antes, era apenas um caminho, a trilha de penetração dos índios potiguares na mata virgem do Nordeste. Deve-se a sua origem à construção de um rancho tosco, junto a um cedro frondoso à beira da estrada. Por ali passavam os tropeiros tangendo as burramas com "guia" de chocalho no pescoço, carregadas de açúcar em direção a Goiana.*[76]

De simples caminho, Goianinha passou a ponto de descanso de trabalhadores e aventureiros e, logo em seguida, tornou-se um arruado que, devido à sua planície verdejante, água potável e clima agradável, logo aumentou sua população, elevando-se a povoado.

E, como símbolo de mais uma terra de Deus que surgia nos trópicos, uma capela foi erguida em nome de Nossa Senhora da Conceição, ainda em 1800, sendo concluída em 1860. Durante este século – o XIX – muitos fatos contribuíram para que o povoado chamado Goianinha, filha direta e dependente do Município de Goiana, prosperasse.

Temos, como primeiro registro oficial da história deste povoado, o relato do Frei Caneca, quando de sua passagem, no ano de 1824, com as tropas durante o movimento separatista e republicano que derivou a Confederação do Equador. O frei, em seu diário que se tornou livro bem mais tarde, fala de sua estada:

> *Chegamos afinal a Goianinha, e ali achamos o grosso da divisão e um povo numeroso com algumas famílias honestas; cumprimentamos o presidente: desde logo fomos agregados a sua família, e tomamos quartel na mesma morada. Goianinha é uma povoação, não pequena, e representa ter algum comércio dos gêneros de lavouras. Tem uma igreja pequena; ela e as casas da povoação são de má ou nenhuma arquitetura; a exceção de mui poucas, as outras são de palha.*[77]

Em 1835, o povoado de Goianinha também foi cenário estratégico para os membros revolucionários do movimento conhecido como Guerra dos Cabanos. Em 1896, a povoação de Goianinha foi elevada à categoria de Vila, pela Câmara Municipal de Goiana (Lei nº 28).

Percebemos, de forma clara, que Goianinha já surgira com um potencial à realização de atividades festivas, pois, ainda enquanto passagem de viajantes e trabalhadores da cana, era paragem e local para alimentação e descanso, isto é, ambiente propício para uma socialização particular, onde se reuniam pessoas de procedências diversas que, além de comer e dormir, muito provavelmente, contavam seus "causos", exibiam seus dotes de oradores, de declamadores e, naturalmente, se divertiam:

> *No local onde é hoje o Clube Municipal, existia um rancho onde os cavalos eram descarregados e postos livres da cangalha e do cabresto e matavam a sede e a fome. Os matutos tomavam a sua pinga antes e durante a refeição e, depois disso, sentados ou acocorados, se*

---

[76] RODRIGUES, Mário. In: ANDRADE, Ludovico. **De Goianinha ao Condado: Aspectos Históricos, Crônicas, Biografias**. Recife: Centro de Estudos de História Municipal – Coleção tempo Municipal, 1993, p. 20.

[77] CANECA, Joaquim do Amor Divino *apud* ANDRADE, Ludovico. **De Goianinha ao Condado: Aspectos Históricos, Crônicas, Biografias**. Recife: Centro de Estudos de História Municipal – Coleção tempo Municipal, 1993, p. 19.

demoravam no bate-papo ou iam logo para a rede já sonolentos. Eis o que era então a hoje florescente cidade do Condado.[78]

No *Calendário Histórico*, concebido por Ludovico Andrade, vemos diversos momentos em que o povoado de Goianinha se rendeu a comemorações de toda ordem, começando por um marco interessante: a primeira festa em homenagem a São Sebastião, em 1871, *conseqüência do pagamento de uma promessa pela extinção do surto de bexiga-lixa que dizimara mais de cem pessoas na vila (...)*[79]

Em 1891, foi fundada a primeira banda de música de Goianinha, a *Filarmônica Goianinhense*, sendo sucedida pela *Filarmônica e Bela*, em 1897, e pela *Filarmônica 28 de julho*, em 1905.

Adentrando o século XX, temos extensos relatos de festividades em Goianinha, tratados como eventos de extrema importância para a vida social e cultural da vila, encontrados tanto na obra de Ludovico Andrade, como na de Genivaldo de G. M. da Fonseca, os dois escritores mais conhecidos do Condado.

Um exemplo disso é o dia 7 de setembro de 1922, que marcou a história da vila, devido à sua exuberância:

> *A vila festejou condignamente o Centenário da Independência, obedecendo a um vasto programa organizado pelo professor Miguel Lopes. Desfilaram garbosamente as duas escolas públicas (...) Houve Missa congratulatória pela manhã. A festa alvoroçou toda a vila. Sendo pintor e de acentuado gosto para outras artes, moço e empreendedor, o professor Miguel Lopes, na sua estadia, promoveu excelentes festas cívicas, inovou a mocidade, criou o "Goianinha Sport Clube" e fez teatro amador.*[80]

Em 1926, Goianinha recebeu seu primeiro serviço de luz elétrica e inaugurou o Cine-Teatro-Fox.

Faremos mais uma pausa nas festividades para enfocarmos um outro assunto de nosso interesse: a emancipação de Goianinha e sua mudança de nome. Torna-se

---

[78] ANDRADE, Ludovico. **De Goianinha ao Condado: Aspectos Históricos, Crônicas, Biografias**. Recife: Centro de Estudos de História Municipal – Coleção tempo Municipal, 1993, p. 21.
[79] FONSECA, Genivaldo de G. M. da. **Uma memória...para memória: a luta pela emancipação e eleições subseqüentes (o que não foi contado)**. Condado, PE: Edição do autor, 2002, p. 55.

importante esclarecer que o nome Goianinha representava uma total dependência desta vila ao município que a geria – Goiana[81] – tanto em termos de demarcação territorial, como em arrecadação fiscal.

É justamente durante a década de 1920, que surgem rumores de que a vila de Aliança passaria ao patamar de cidade, mesmo não tendo atingido o potencial empreendedor da sua vizinha Goianinha.

Com tais notícias, os goianinhenses se sentem desprestigiados e o sentimento de revolta e inconformismo rende uma forte reação contra o processo de divisão de terras entre Goiana e Aliança, que desapropria uma boa parte da área territorial de Goianinha.

A questão, segundo Genivaldo da Fonseca, era um jogo político, pois, o Cel. Serafim Luiz Pessoa de Melo queria presentear seu primo, o doutor Walfredo Pessoa de Melo, com um município e, para isso, retirou *uma boa fatia de Goiana, arranjou um pedaço de Nazaré, cortou o 2º Distrito – Goianinha – pelo meio e eis o primo Dr. Walfredo dono de um novo Município, com três Distritos.*[82]

A revolta dos goianinhenses, liderada pelo senhor João Pereira de Andrade, fez com que a demarcação das terras fosse refeita, mas, mesmo assim, Goianinha perdeu alguns engenhos (Várzea Grande, Rebelde, Pendência, Condado, Cumbeba, Jardim, Jangadeira, Limeira e Macaco).

Na década de 1930, temos dois marcos importantes para Goianinha: o primeiro foi a invasão da vila por caminhões e carros com oficiais e soldados do exército e da polícia da Paraíba, com seus laços e bandeiras vermelhas, durante a Revolução de 30. O segundo foi o crescente progresso da vila, que, em 1934, já contava com pequenas indústrias de bebidas, calçados e produtos farmacêuticos, aumentando sua rivalidade com Aliança, esta, já emancipada.

A década de 1940 é contada por Genivaldo da Fonseca como um período luminoso para a vila:

> *Os anos trinta deixaram boas recordações. A vila ia-se transformando em chamariz para as comunidades vizinhas. As festas de São Sebastião, de Natal e de Ano Novo, os carnavais, a Semana Santa, na Igreja e os*

---

[80] ANDRADE, Ludovico. **De Goianinha ao Condado: Aspectos Históricos, Crônicas, Biografias**. Recife: Centro de Estudos de História Municipal – Coleção tempo Municipal, 1993, p. 22.
[81] *Goiana, do vocábulo tupi* guai-ana – *abundância de caranguejos.* ARAÚJO, Enemerson Muniz. *Goianinha Eterna*. In: **A voz do Cidadão**. Ano V. Nº 40. Nov/2001, s/p.
[82] FONSECA, Genivaldo de G. M. da. **Uma memória...para memória: a luta pela emancipação e eleições subseqüentes (o que não foi contado)**. Condado, PE: Edição do autor, 2002, p. 31.

São Joãos eram um sucesso. O movimento social era intenso para a época.[83]

Foto 7 - Igreja de São Sebastião

Ainda como fruto da luta de Goianinha por suas terras perdidas e pela sua emancipação, em 1945, a vila recupera alguns dos engenhos (Várzea Grande, Condado e Macaco – agora Boa Esperança), graças ao empenho do chefe do Distrito, o senhor Pedro Malheiros.

É a partir desta época, que Goianinha passa a ser chamada de Condado, pois, Pedro Malheiros aproveita o riacho do Condado para fazer uma pequena barragem, o que impressiona o presidente da Comissão responsável pela nova demarcação dos limites topográficos da região, o professor Mário Melo, que estabelece o riacho como limite natural entre Aliança e a antiga Goianinha.

É importante frisar que, em 1945, o novo nome da vila é oficializado pelo Decreto lei 952, de 31 de dezembro, mas, para a população, bem antes, o local já se chamava vila do Condado, demonstrando o desejo crescente de desligar-se da cidade de Goiana.

Não entraremos aqui nas diversas peripécias políticas, nos muitos jogos de interesse e contratempos por que passou o Condado para se emancipar de Goiana, mas, o fato é que, em 1958, foi legalmente admitida a separação de Condado da sua "cidade mãe", porém, só em 11 de novembro de 1962, com a nomeação do primeiro prefeito do Condado, o senhor Honorato Cabral de Souza Campos, e dos vereadores, a nova cidade foi oficialmente emancipada e livre.

Diante de tantas lutas, tantos conflitos e tantas vitórias, o Condado não poderia deixar de festejar. E encontramos momentos de grandes eventos e manifestações

[83] Id. ibid, p. 49.

festivas que caracterizavam a cidade, desde os seus primórdios, como já vimos. Mas, vejamos ainda um trecho dos registros de Ludovico Andrade, datado de 1926:

> *Na festa da Padroeira, até época não muito remota, havia muita animação, do que eu sou testemunha e muitos dos meus contemporâneos. A rua era fartamente embandeirada, o carrossel de "seu" Mudinho fazia um bom dinheiro cobrando de cada usuário um tostão por carreira, a Banda Musical "28 de julho" executando marcha de procissão e fazendo retreta de repertório variado até o passar da meia-noite, havia também animado leilão ao grito de "quem dá mais", não faltava um pastoril e, às vezes, até, se podia apreciar um cavalo marinho ou um babáu (mamulengo).*[84]

As festas carnavalescas de Condado também são um vasto objeto de estudos, merecedoras de profícuas pesquisas, como vêm desenvolvendo o sociólogo condadense Enemerson Muniz de Araújo, com o levantamento iconográfico, impresso e informacional (depoimentos orais) de clubes, troças, blocos, bailes, corsos e demais formas de expressão do carnaval do Condado, principalmente entre 1918 e 1979: *Desde os mais remotos carnavais, segundo Luiz Gomes Corrêa (1923): "Os papangus, por exemplo, eram o prenúncio do reinado de Momo. Saíam às ruas, geralmente, às segundas-feiras – o dia festivo deles.*[85]

Conforme levantamento do sociólogo, são inúmeras as manifestações carnavalescas em forma de agrupamentos, seja nos carnavais de rua ou de clube, demonstrando a verve festiva dos condadenses.

Mas, a festa se mistura com a eterna luta por uma vida mais digna em um Condado de hoje que reflete a realidade de um país entregue a um sistema insano de desigualdades, desequilíbrio social e injusta divisão de renda.

Não que o Condado de outrora, ou a "eterna" Goianinha, não apresentasse tal panorama, pois, lembremos que os relatos dos autores condadenses pesquisados aqui, refletem a visão de um grupo específico da cidade, pertencente à pequena gleba abastada, com total acesso aos bens de consumo e às oportunidades de educação, cultura e emprego.

---

[84] ANDRADE, Ludovico. **De Goianinha ao Condado: Aspectos Históricos, Crônicas, Biografias**. Recife: Centro de Estudos de História Municipal – Coleção tempo Municipal, 1993, p. 27.

As belas palavras encontradas em seus depoimentos, como progresso, crescimento, desenvolvimento, riqueza, etc., naturalmente, não abrangiam toda a população local. Muito pelo contrário.

A antropóloga Maria Acselrad traça um panorama mais atual da Zona da Mata Norte e nos traz seu olhar crítico sobre a realidade daquela região, distante da Capital pernambucana cerca de cento e vinte quilômetros e *que se caracteriza pela existência de uma estrutura fundiária, organizada em torno das grandes propriedades rurais, onde se pratica a monocultura da cana-de-açúcar, como base da economia local*.[86]

A pesquisadora localiza a região açucareira como palco de sérias disputas políticas e conflitos sociais, devido à tríplice estrutura que alicerçou a vida de seus habitantes desde o início: o latifúndio, a monocultura da cana e o trabalho escravo.

Tal estrutura se adapta a inovações tecnológicas do cultivo da cana, do período dos engenhos à implantação das usinas, sempre num processo que não prioriza os trabalhadores rurais, responsáveis pela mão-de-obra do cultivo e do corte da cana, criando tensões e sérios desentendimentos entre eles e os proprietários locais.

O resultado destas querelas são a falta de emprego e de habitação para uma grande parte da população, levando-os à superlotação dos arredores de cidades como Condado, Aliança, Nazaré da Mata, entre outras, em precárias condições de vida e sangrentos confrontos com a polícia e demais problemas com órgãos como a igreja, a justiça e as prefeituras locais.

Esta é a realidade da maior parte dos brincadores da região, que se dividem entre o trabalho pesado e mal-remunerado da monocultura da cana-de-açúcar, atividades diversas para melhoria de renda mensal e a brincadeira do Cavalo Marinho, como diversão e mais uma fonte de renda.

A pesquisadora Helena Tenderine, apoiada no estudo de Edval Marinho de Araújo, divide a sociedade da Zona da Mata Norte em dois extratos básicos: os donos das terras e os sem terra, ou mesmo, os que têm o poder e os que não têm:

> *Ter o poder passa pela questão da posse da terra também, mas envolve, com mais intensidade atualmente, o poder político, de prefeitos e*

---

[85] ARAÚJO, Enemerson Muniz de. *Sinais dos tempos*. In: **Jornal A Voz do Cidadão**. Ano V. Nº 33. Mar/2001, p. 04.

[86] ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 15.

vereadores que se relacionam com os brincadores *através da promoção ou não de políticas públicas de apoio à cultura local.*[87]

Foto 8 - Praça e Prefeitura (ao fundo)

Não podemos deixar de registrar nossa perplexidade diante da realidade atual desta região que, fato há muito conhecido e transformado em natural, tem uma forte ressonância na vida desses brasileiros, que vivem em condições precárias, sem nenhum tipo de assistência e com trabalhos mal remunerados, quando os conseguem.

É impressionante também observar que dessa terra sofrida, seca e pobre, brota o que o homem traz de mais natural e representativo: seu poder criativo e sua arte. Não só é a cana que se vê brotar do solo escaldado pelo sol agreste, mas todo um complexo cultural, que funde experiência de vida, sonhos e desejos de melhoria, costumes locais a uma *ancestralidade festiva* que não se esgota nem se inibe diante de tanta iniqüidade e descaso, pelo contrário, se fortifica da seiva doce que é a vida, a perseverança e a crença em um futuro mais promissor.

No encalço desta crença, seguimos juntos a estes homens e mulheres sofridos e, ao mesmo tempo, esperançosos e desejosos de júbilo, a galope, atrás do Cavalo Marinho.

O momento da festa:

À noite encontrei o mestre Antônio Teles no ponto combinado: a Sorveteria Polar. Ele estava chateado, pois ninguém havia chegado. Esperamos um pouco. E o

[87] TENDERINE, Helena. **Na pisada do galope – Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade**. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 41.

grupo começou a chegar. Fomos para a entrada da rua e esperamos o ônibus, que chegou com um atraso de duas horas, pois o motorista havia se perdido.

O grupo estava dividido: alguns estavam nesta esquina e outros aguardavam em frente à casa do mestre. Quando chegamos lá, as pessoas estavam cantando e dançando há muito tempo. Fiquei impressionado com a disposição do grupo que ainda enfrentaria uma madrugada inteira de festa. Colocamos o material no ônibus e partimos. No caminho, a mesma festa com música, brincadeiras e alegria.

Chegando à cidade de Itaquitinga, onde acontecia a festa do padroeiro São Sebastião, o clima era de típica festa de interior: a rua principal enfeitada de bandeirolas, um pequeno parque de diversões, tendo como atração principal o "kamikase", a igreja do padroeiro enfeitada com a imagem do santo coberta de flores na porta, como que recebendo os fiéis.

Em um extremo da rua, atrações como ciranda, orquestra de metais e o local de apresentação do Cavalo Marinho. No outro extremo, no clube da cidade, os shows com bandas de forró, de brega, axé music, etc. Atrações para todos os gostos.

A missa ainda acontecia na grande igreja e o grupo do mestre Antônio Teles começou a preparar o local de apresentação: o banco marcou o limite da brincadeira e o material cênico ficou na calçada ao lado do banco.

Várias pessoas vieram ver aquele aglomerado de gente e de objetos, e, a situação mais engraçada foi quando duas senhoras, aparentando ser da boa sociedade de Itaquitinga, pois se trajavam elegantemente, além dos modos e linguajar mais elaborados, vieram falar com os componentes da brincadeira.

Uma delas dizia, entusiasmada, que adorava aquela brincadeira, pois, era o que alegrava a festa do padroeiro: – *Ah, eu fico muito feliz de ver o Cavalo Marinho, de participar...eu fico doidinha pra participar também. Um dia, o rapaz que dança embaixo do Boi deixou ele sozinho e eu botei o Boi e sai dançando no meio das pessoas...*

O mestre Antônio Teles não perdoou a madame e me disse com um ar de galhofa e duplo sentido: - *Tá vendo? Até ela já ficou embaixo do boi...* Rimos bastante. A senhora ou não entendeu, ou fingiu não ter ouvido.

Quando a missa terminou, começou a brincadeira e a ciranda ao mesmo tempo. O problema era que a ciranda dispunha de um carro de som que amplificava as músicas e o Cavalo Marinho não tinha nenhum tipo de sonorização. Na verdade, era um

problema para mim, porque para os brincadores, era como se nada estivesse acontecendo.

Eles começaram a brincadeira com a mesma alegria do terreiro da casa do mestre, na espera do ônibus.

Dessa vez, a brincadeira não obedeceu à mesma ordem de entrada das figuras do dia 25 de dezembro, na Casa da Rabeca. Aliás, nada foi parecido. A energia e unidade do grupo era outra, os problemas de tempo de troca de roupa também prejudicaram um pouco e via-se um desconforto nos integrantes, principalmente no mestre, que estava desgostoso com alguns figureiros, pois, tinha convicção que eles não brincavam bem e não deviam pôr certas figuras.

E para mim, que já havia visto outras vezes a brincadeira, ficou evidente a deficiência e a falta de técnica de alguns deles. Lembrei, então, do mestre Grimário, quando este disse que havia grupos bons e ruins, como em tudo na vida.

Eu, começando a compreender mais profundamente a brincadeira, percebia que havia técnicas muito precisas que podiam até diferenciar-se de um grupo para outro, mas que tinham a função de arregimentar toda uma estrutura tanto geral como individual do Cavalo Marinho e quando isso falhava, se notava claramente a insuficiência, seja de algum integrante ou de todo o grupo.

Mesmo assim, colocaram-se todas as figuras previstas e a brincadeira foi até o raiar do dia.

Talvez, devido ao cansaço, mas também por causa da pouca qualidade da brincadeira, o público em geral, não ficou até o fim. Pelo contrário, dispersou-se rapidamente.

Registrei, desta apresentação, o início que aconteceu sem a entrada do Mateus e do Bastião, como é de costume, mas com a chegada do Mestre Ambrósio. Alguém ao meu lado perguntou a Nice se não era para ser a dupla de negros e ela respondeu que não, que o primeiro a entrar é o Mestre Ambrósio e depois as outras figuras aparecem.

Achei interessante, porque esta figura chega para vender ao Capitão seu trabalho que é o de "imitar" todas as figuras do Cavalo Marinho. E é como se ela viesse trazendo todas as outras figuras para brincar. Mas por outro lado, na festa do dia 25 de dezembro, este mesmo grupo começou com o Mateus e o Bastião.

Este fato intrigou a muitos dos pesquisadores que estavam presentes, mas foi absolvido como algo natural, diante da dinâmica que faz parte das manifestações espetaculares e da vida.

Em entrevista com o mestre Biu Alexandre sobre este assunto, ele nos relatou:

> *Porque o Ambrósio, ele tá vindo vendendo todas as figuras. E Mateus é figura. Então, tem que botar ele antes. Inclusive, até outro dia, eu fui acionar o mestre Salustiano e eu citei isso pra ele. Mas tem gente que bota Ambrósio depois do horário dele. Porque o horário dele é no início, né? Aí Mané* (Salustiano) *perguntou: - Ô Biu Alexandre, por que você diz assim? Eu disse: - Mané, você vê que o Mateus é figura, o Empata Samba é figura, o Mané do Baile é figura, o Soldado é figura, os Arcos é uma passagem e é quase como sendo uma figura, o Cavalo é bicho, mas se torna figura. E mais: antes disso até o Barbaça, que é uma figura. E se bota Ambrosio depois do Cavalo, tendo as figuras todinhas atrasadas, o que é que vai mostrar mais? E ele concordou que sim, porque na realidade é assim mesmo.*[88]

O que se percebe é que, hoje em dia, há uma certa disputa entre os grupos, principalmente entre os mestres dos Cavalos Marinhos, em relação a quem conhece mais a brincadeira. Cada elemento resgatado de um passado remoto é motivo de orgulho e é imediatamente inserido na brincadeira. Neste caso, nota-se a importância do aval do mestre Salustiano à defesa do mestre Biu Alexandre sobre o horário de entrada de Mestre Ambrósio.

Voltando à apresentação do Cavalo Marinho do mestre Antônio Teles, esta foi morna e com muitos problemas técnicos e de entrosamento. Voltamos para casa de manhã e o grupo ainda tinha fôlego para brincadeiras, cantorias e comentários sobre as coisas divertidas da apresentação e da festa.

De volta ao centro da cidade, encontrei um local mais agradável para me hospedar. Era uma casa familiar que abriga visitantes, mas estes devem ser indicados por alguém. Carlos, um cabeleireiro vizinho ao estabelecimento, me apresentou à Dona Maria que, assim, permitiu minha estada em um quarto simples e sem conforto.

Resolvido este problema, fui procurar o mestre Biu Alexandre para saber o horário da saída do ônibus, que levaria seu grupo para Itaquitinga, pois seria sua vez de se apresentar na festa de São Sebastião.

Estava ainda exausto de duas noites em claro, com fome e muito calor. Pensei, então, em levar um caderno de anotações para iniciar meu diário ao ar livre. Procurei

[88] Entrevista do mestre Biu Alexandre, cedida a Érico José Souza de Oliveira, no dia 16 de fevereiro de 2005, no Condado, Pernambuco.

um bar para almoçar e depois caminhei pela rua central em busca de um banquinho à sombra de uma árvore, o que encontrei depois de andar muito. Lá, me sentei e começei a escrever tudo o que havia passado no dia anterior e que aqui relato em parte.

De repente, ouvi o som de batuques que ressoava pelas ruas paralelas à rua onde estava, mas confesso que não dei muita importância e continuei meus escritos que me chegavam como cenas de um filme. Trabalhava à força de minha memória e isto me dava prazer. O som se distanciou rapidamente e o esqueci.

Após três horas preenchendo o caderno de impressões e imagens, quando o sol baixou um pouco, decidi ir à casa do mestre Biu Alexandre, para me informar sobre a festa. No caminho, o mesmo som começou a se intensificar e fui ficando cada vez mais curioso.

Uma criança assustada, de quase uns cinco anos de idade, me abordou na rua e me perguntou: - *A burra já passou, moço?* Respondi: - *Não sei. É uma burra?* Ela disse: - *É*. E correu para dentro de casa.

Eu, ao contrário, corri para encontrar a burra e, por sorte, estava com a câmera fotográfica. Este grupo de seis adolescentes percorria o bairro mais pobre de Condado, onde entrei, sem nenhum receio, nas vielas de esgoto a céu aberto, casas de madeira, ruas de terra, para ver a brincadeira. Era incrível ver várias crianças e adultos que corriam e gritavam pelas ruas fugindo da burra que os perseguia.

Era um alvoroço, uma algazarra, uma festa.

Fui acompanhando a burra pelo caminho, entrando cada vez mais naquele bairro. Começei a fazer algumas perguntas às pessoas que a acompanhavam, para poder entender o medo que tinham daquele menino vestido com uma armação de pano sustentada por duas tiras de tecido, como um suspensório, e, um crânio de burro nas mãos, que fazia bater as queixadas.

Perguntei a uma senhora que ria muito com seus poucos dentes, o que aconteceria se a burra pegasse alguém e ela me respondeu: - *Ela coloca a pessoa embaixo dela! Debaixo da saia.*

É claro que aí pude perceber a questão da brincadeira em si e do duplo sentido existente, pois uma expressão muito usada pelas pessoas do Cavalo Marinho é: – *Ah! Você ficou embaixo da burra, né?* Ou embaixo do boi mesmo. Isto é uma brincadeira com caráter sexual explícito.

Aproveitei o momento em que o menino que conduzia a burra entregou-a para outro componente e parou para pedir água numa casa, e lhe perguntei de onde eles

vinham. Ele me respondeu que vinham, a pé, da Cidade de Goiana e brincavam desde o início da manhã.

A resistência dessas pessoas é algo a se registrar, pois é uma dança acrobática que se executa com a burra, além do sol que ferve os miolos.

O meu interesse maior era que, no Cavalo Marinho, também havia a figura do Mané da Burra, que se comportava e tinha o mesmo objetivo que este grupo. Ficou claro para mim a assimilação feita pelo Cavalo Marinho desta brincadeira que também existe de forma independente, como vimos nos relatos de Hermilo Borba Filho, Mário de Andrade, Ascenso Ferreira e Camara Cascudo.

O montador da Burra observou minha máquina fotográfica e perguntou se eu ia tirar fotos. Perguntei se podia e ele disse animado que sim. Gritou para os amigos: - *O rapaz vai fazer foto da gente!* Todos se prontificaram. Fiz algumas fotos e um pequeno filme das evoluções da burrinha.

O mais surpreendente nisto tudo foi ver aquela gente pobre, quase sem recurso algum, contribuindo financeiramente com o grupo e com uma felicidade enorme. Chamou-me muito a atenção o impacto e a alegria que aquela brincadeira trazia, tanto para os adultos como para as crianças.

Consegui filmar o momento em que um homem dá uma quantia ao rapaz que faz evoluções com a Burra. Ele, como agradecimento, colocou a caveira da burra em direção ao sexo do homem e simulou uma felação. Depois, virou-se de costas e requebrou o rabo da burra no sexo dele. Tudo em tom de brincadeira e liberdade.

Quando a Burra passou em frente a uma igreja evangélica, crianças que estavam na calçada começaram a dizer às outras que se divertiam: - *Isso é coisa do demônio! Isso não é de Deus, não!* Uma me perguntou: - *O senhor é evangélico?* Respondi: *Não*. Ela retrucou: *Isso é o satanás!* Simplesmente indaguei: - *Ah, é?*

Resolvi, então, deixar a Burra seguir seu caminho atrás das crianças e dos trocados que pedia a cada corrida e exibição de suas habilidades, para ir à casa do mestre Biu Alexandre.

Chegando à rua de sua casa, seu filho, de aproximadamente cinco anos, que vinha em sentido oposto me disse: - *Meu pai tá dormindo. Ele e minha mãe.* Ele havia me visto em sua casa um dia antes. Perguntei se ele sabia o horário do ônibus e ele disse que não. Resolvi voltar e dormir um pouco, pois estava sem condições de fazer qualquer outra coisa.

Acordei por volta das 18:00 horas e me preparei para encontrar o mestre Biu Alexandre e seu grupo, para mais uma noitada. Organizei o material e me dirigi à sua casa.

Propositadamente, cheguei mais cedo, o que me fez acompanhar de perto a preparação para a sambada e conversar um pouco com o mestre, que estava bastante tranqüilo à espera do ônibus.

Aos poucos, as pessoas do grupo começaram a chegar e as conversas foram ficando mais esclarecedoras. Todos já sabiam do ocorrido no dia anterior, com o Cavalo Marinho do mestre Antônio Teles e o mestre Biu Alexandre aproveitou minha ida para saber o que tinha acontecido.

Fiquei um pouco reticentes, pois não sabia o que se podia dizer e o que não se devia falar. Então, revelei que o mestre Teles ficou um pouco chateado e que a brincadeira não foi assim tão boa, porque ele não levou muito figureiro. Mas que tinha brincado assim mesmo e que o próprio Teles havia colocado algumas figuras.

Foi aí que o mestre Biu Alexandre não se conteve e começou a falar do mestre Antônio Teles. Disse que este fazia parte de seu Cavalo Marinho. Era seu rabequeiro. Mas o mestre Salustiano o tinha convencido a abandonar o grupo e criar sua própria brincadeira.

Então, o mestre Antônio Teles deixou o grupo do mestre Biu Alexandre e formou o seu. Biu Alexandre revelava um pouco rancoroso: - *Mas não é fácil levantar um Cavalo Marinho, não. É muito difícil.* Observei o poder de manipulação que o mestre Salustiano exerce na comunidade e que, às vezes, torna-se prejudicial e resulta em desavenças, como foi o caso desta situação.

Segundo o mestre Biu Alexandre, a forma como o mestre Antônio Teles age para colocar seu Cavalo Marinho na rua não é certa, pois, ele chama as pessoas de outros grupos e cria problemas, porque os outros grupos ficam desfalcados.

Outra crítica do mestre Biu Alexandre é que o mestre Antônio Teles não tem bons figureiros. São pessoas que não sabem brincar. E que ele sabe disso, mas, por ganância de ganhar dinheiro, faz de qualquer jeito.

Inclusive, dinheiro é outro tema complicado nesta relação, pois, ainda segundo o mestre Biu Alexandre, o mestre Antônio Teles disse que, com seu próprio Cavalo Marinho, não brincaria por menos de R$ 1.000,00 (Hum mil reais) e que, na verdade, estava brincando por muito menos e correndo atrás das prefeituras antes de todo mundo, para poder ficar com as apresentações.

Na festa de Itaquitinga, por exemplo, isto tinha acontecido, mas o prefeito resolveu chamar o mestre Biu Alexandre também. O cachê acertado com o mestre Antônio Teles foi de R$ 800,00 (oitocentos reais), mas o prefeito confessou ao mestre Biu Alexandre que só poderia pagar R$ 500,00 (quinhentos reais). Este aceitou e espera ver a reação do outro, quando souber que o cachê baixou.

As críticas foram crescendo em relação ao mestre Teles, o que me fez perceber, de imediato, que ali existia um problema enorme e que fazia parte deste momento de reconhecimento da brincadeira e de aumento da demanda de apresentações. Logicamente, cada um quer lucrar um pouco mais e como o espaço não é assim tão grande, a disputa se torna bastante acirrada.

O mestre Biu Alexandre também comentou, com orgulho e honra, a presença de um mestre antigo, o mestre Duda Bilau, que estaria em Itaquitinga para ver sua brincadeira. Segundo o mestre Biu Alexandre, tudo que ele aprendeu foi com este mestre, personagem muito importante para ele. A idade avançada não permitia que ele brincasse mais, ou mesmo saísse para passar as madrugadas acordado, mas dessa vez, ele iria prestigiar a festa.

Essa conversa foi entrecortada pelas aparições dos filhos do mestre que, vez por outra, chegavam e iam ao seu encontro. Mestre Biu Alexandre era sempre muito carinhoso com todos e com os meninos havia sempre brincadeiras sobre a sexualidade e virilidade deles.

Numa delas, o mestre fez referência entre o brincar, o dançar e a masculinidade: - *Esse aqui já brinca o Cavalo Marinho! Ele é macho mesmo!*

Em outro momento ele pediu para um dos filhos colocar o pênis para fora, mostrando sua macheza enquanto ele o acariciava. Com o caçula fez a mesma coisa, mas este não expôs o sexo com vergonha.

Depois do desabafo, o mestre Biu Alexandre me pediu licença para poder arrumar os últimos detalhes. Fiquei sozinho na sua pequena sala e as crianças, que estavam em frente à sua casa, começaram a brincar de Maracatu Rural. Encheram garrafas plásticas de refrigerante de dois litros com pedras para produzir um som semelhante ao da brincadeira e começaram a se divertir. Uma delas, um dos oito filhos do mestre Biu Alexandre, criava loas que divertia os demais: - *Maracatu Leão Coroado...*

Percebi, de imediato, como os corpos daquelas crianças possuíam uma estrutura muito semelhante aos corpos da brincadeira. Na verdade, os corpos brincantes seriam

uma leitura expressiva dos corpos cotidianos. Outro dado evidente era a consciência rítmica das crianças, tanto nas danças, nos passos, como nos sons tirados dos instrumentos improvisados. Eles não pararam de brincar durante toda noite, até a chegada do ônibus. E se divertiam muito.

Realmente, pelo menos na meninice, aquele universo fantástico, colorido e sonoro estava presente no corpo e na alma daquelas pessoas.

Partimos para a cidade de Itaquitinga. No caminho, não havia a festa como no grupo do mestre Antônio Teles, pois o motorista era evangélico e não gostava da brincadeira. Mas houve muita conversa animada e, como sempre, de duplo sentido, o que me divertia muito.

Como a maioria dos grupos de Cavalo Marinho, este era composto por idosos, adultos, adolescentes e crianças.

Comecei a perceber, através das brincadeiras, que o humor e a irreverência são características muito presentes na vida de todos ali, e que a brincadeira do Cavalo Marinho vem a ser uma extensão deste comportamento que os ajuda a enfrentar a batalha do dia-a-dia. Todos são muito divertidos, engraçados e comunicativos.

Chegando à festa, o grupo se organizou rapidamente no mesmo espaço do dia anterior. Passei por uma apresentação de Pastoril Profano, com o Véio Chaveco, famoso tanto no interior do Estado, como na Capital. A apresentação era na frente da casa do prefeito e a platéia estava animadíssima com as canções picantes do velho endiabrado e suas pastoras.

A brincadeira do Cavalo Marinho demorou um pouco para começar e aproveitei para me familiarizar um pouco mais com aquele universo festivo. Fiz um rápido passeio pela rua da festa para ver as pessoas, ouvir suas conversas, escutar as músicas, etc.

Havia ao lado da igreja, três orquestras de metais que tocavam marchas de carnaval e frevo, criando uma atmosfera ao mesmo tempo nostálgica e alegre.

A juventude se encontrava na área que começava no parque de diversões e ia até o clube da cidade, com músicas como o brega, o forró e canções internacionais.

Muita comida à venda, barracas de frutas como sirigüela e uva, maçã do amor, maçã e, naturalmente, muita bebida.

Retornei ao local de apresentação do Cavalo Marinho, e, pouco tempo depois, a brincadeira começou. Não há dúvidas de que, entre esta apresentação e a de ontem, havia uma diferença enorme em se tratando de qualidade técnica, energia, força, vitalidade e harmonia. Todas as pessoas dizem que o Cavalo Marinho do mestre Biu

Alexandre é o melhor da região, porém, só tive a oportunidade de comprovar este fato neste dia.

Outro ponto importante a ressaltar é a presença numerosa de pesquisadores e artistas que acompanham este Cavalo Marinho em especial. Há músicos que aprendem a tocar os instrumentos, grupos de São Paulo, Rio de Janeiro e outros Estados que já fazem parte da equipe e tocam no Banco, coordenam danças ou colocam figuras.

O prestígio do mestre Biu Alexandre é muito grande e isso contribui para que todos queiram participar ou acompanhar sua brincadeira e me incentivou a escolher definitivamente seu grupo como recorte para minha pesquisa.

Até então, estava, de forma genérica, conhecendo a brincadeira a partir de vários grupos da região, porém, esta noite foi decisiva para que eu optasse por seu Cavalo Marinho, devido à qualidade indiscutível e ao acesso dos brincadores às pessoas de fora.

Aqui, vou traçar a seqüência mais detalhada do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, do mestre Biu Alexandre, nesta noite de festa de 23 de janeiro de 2005:

1 – O Banco se posiciona e começa a tocar músicas, ajustar as sonoridades, se entrosar;

2 – Os integrantes da brincadeira se aproximam e começam a dançar. Algumas pessoas do público os acompanham. Em seguida, começam a executar o mergulhão;

3 – Entra o Mateus para o “boa noite”;

4 – Entra o Bastião para o “boa noite”;

5 – Entra o Soldado da Gurita (guarita);

6 – Entra o Empata Samba;

7 – Entra o Mané do Baile (com os galantes);

8 – A dança dos arcos (dança de São Gonçalo);

9 – Entra o Capitão do Cavalo Marinho;

10 – Entra o Babau;

11 – Entra o Mestre Ambrósio;

12 – Entra o Caboclo d’Arubá;

13 – Dança livre com os brincadores e Galantes;

14 – Entra o Mananegra (o vigia do sítio do Capitão);

15 – Entra o Pisa Pilão;

16 – Entra o Varredor (Barre-Cidade ou Vila Nova);

17 – Entra a Onça;

18 – Entra a Margarida;

19 – Entra o Mané Pequenino;

20 – Entra a Ema;

21 – Entra a Velha do Bambu;

22 – Entra o Velho (Mané Joaquim);

23 – Entra a Morte;

24 - Entra o Padre;

25 – Entra o Diabo;

26 – Dança e Música: “Amor, amor, amor....”;

27 – Entra o Mané da Burra;

28 – Entra o Vaqueiro;

29 – Entra o Boi;

30 – Despedida: “ O Viva”.

Durante toda a apresentação, senti a mesma coisa do dia 25 de dezembro, quando participei da brincadeira com o grupo do mestre Antônio Teles. Eram um prazer e um envolvimento enormes. Estava totalmente à vontade naquele espaço que havia se transfigurado de uma simples rua, para uma arena onde o grupo exibia sua arte.

Já começava a compreender muito melhor a estrutura da brincadeira e o humor próprio daquela gente. Estava, inclusive, cantando as toadas junto com o Banco, quando um dos integrantes me chamou para sentar ao lado dos músicos e fazer parte da brincadeira tocando baje e cantado. Fiz um gesto tímido dizendo que não, mas ele insistiu. Disse que não sabia tocar e ele retrucou: - *Aprende!*

Sentei no banco e comecei a tocar como se já fizesse parte daquilo tudo. Foi um momento emocionante para mim, pois, senti que estava realmente em sintonia com eles. Toquei e cantei durante muito tempo, até que, em um dos rodízios de músicos, ofereci a baje a outro integrante e continuei a fazer os meus registros fotográficos e a minha filmagem.

A brincadeira ainda não havia acabado inteiramente. Como de costume, os integrantes estavam em círculo dando os “vivas” para o encerramento da festa, quando o grupo começou a cantar parabéns para um dos netos do mestre Biu Alexandre, que completava 10 anos.

Em seguida, o mestre Duda Bilau começou a entoar cantigas em homenagem ao menino e, de repente, as pessoas que se encontravam naquela roda começaram a chorar. Não pude entender de imediato, mas fiquei tocado com aquela comoção geral.

Choravam as crianças, os jovens e os adultos. Era um choro intenso de muita emoção. Até hoje não sabei se foi devido àquela figura tão importante e presente na vida

deles, que buscava forças para fazer aquela homenagem, ou se as cantigas faziam parte tão fortemente daquele universo familiar.

O fato é que foi um momento que jamais imaginei presenciar diante daquele povo tão festivo. Os pesquisadores presentes também estavam muito tocados e alguns realmente choravam. Optei, como em um consenso silencioso, em parar as filmagens e fotos em respeito à ocasião.

Após os cânticos, o mestre Biu Alexandre proferiu algumas palavras sobre aquele menino que havia perdido o pai ainda na tenra infância, mas que era uma alegria dentro daquela brincadeira e que, como o pai, também gostava muito de Cavalo Marinho e era um orgulho naquela casa.

Neste momento foi difícil conter a emoção. Chorei juntos com eles.

Aproveitei o período de 24 a 29 de janeiro para voltar ao Recife e contactar com algumas pessoas que, a princípio, seriam importantes para este processo de pesquisa de campo e reflexão sobre o Bumba-meu-boi e/ou o Cavalo Marinho.

Da minha lista de estudiosos, pretendia entrevistar o dramaturgo e professor Ariano Suassuna, tanto no que se refere à cultura popular em geral, quanto ao Bumba-meu-boi em particular. Outra pessoa muito interessante seria a esposa do teatrólogo Hermilo Borba Filho, a senhora Leda Alves, pois estando trabalhando diretamente com a sua obra, seria um momento proveitoso.

O escritor e pesquisador Ronaldo Brito seria também outro elemento chave neste processo, devido à sua trajetória mergulhada nas manifestações espetaculares do Nordeste. Dinara Pessoa, professora de música da Universidade Federal de Pernambuco e também pesquisadora da cultura popular, seria outra meta.

Devido à dificuldade de encontrar a maioria deles, não pude executar meu programa completamente. Cheguei a conseguir o telefone residencial da senhora Leda Alves, que agora é diretora do Teatro de Santa Isabel, mas, não conseguia encontrá-la em casa, ou ela não teve interesse de me encontrar. Ariano Suassuna se tornou uma incógnita. O acesso é restrito e impossível.

Dinara Pessoa não deixou pistas de onde estaria. Fui à Faculdade de Música e me informaram que ela estava trabalhando na Fundação Joaquim Nabuco. Fui a todos os prédios desta Fundação e ela não constava na lista de funcionários.

Aproveitei o companheirismo do amigo Luís Felipe Botelho, dramaturgo, professor e diretor de teatro, que trabalha da Fundação Joaquim Nabuco, para conseguir uma cópia do filme feito na década de 1950, com o Bumba-meu-boi Misterioso de

Afogados, do Capitão Antônio Pereira. O mesmo da pesquisa de Hermilo Borba Filho. Isto me ajudou bastante a perceber similaridades e diferenças entre a brincadeira desta época e a dos dias atuais.

Durante este período no Recife, tive sérios problemas com relação ao curso da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, pois parti ao Recife uma semana antes de acabar o semestre e fiquei de dar as notas por e-mail. Para isso, receberia todas as avaliações dos alunos por sedex, em duas remessas, já que havia retardatários.

A correção dos trabalhos e as avaliações individuais da primeira remessa me tomaram todo o tempo e, por isso, não consegui realizar nenhuma entrevista, muito menos as pesquisas bibliográficas que pretendia.

Voltei ao Condado no dia 30 de janeiro para acompanhar a festa de São Sebastião. Lá ouvi o relato de várias pessoas afirmando que, durante a década de 1950, a região da Zona da Mata Norte de Pernambuco, sobretudo as cidades de Aliança, Itaquitinga e Condado, sofreram com um forte surto de peste. A população pediu proteção a São Sebastião e em vigília rezou por um milagre. O surto cessou. Desde então, ele virou o padroeiro das três cidades.

Segundo minha pesquisa documental sobre a história da cidade do Condado, o fato da epidemia realmente aconteceu, mas o período era bem mais remoto que a memória das pessoas do lugar, pois o surto se deu, como já vimos, em 1871.

Compreendo, perfeitamente, a necessidade de atualização de fatos importantes a um grupo social, sobretudo se este fato se liga à religiosidade local. O milagre de São Sebastião estava presente e preservado na memória das pessoas do lugar, independente do período exato de sua realização.

Mas voltemos ao meu relato. Cheguei à cidade, por volta das 16 horas, e me alojei na hospedaria de D. Maria. Depois, parei num bar da rua principal para beber algo e me familiarizar com o ambiente. Observei as preparações para a festa, as bandas de dobrados que ensaiavam, o povo que passeava esperando o início das manifestações, as beatas que seguiam em direção à Matriz, etc.

Não tive tempo de encontrar com os rapazes da Burrinha para dar as fotos que havia revelado, pois cheguei muito tarde. Isto ficaria para uma outra vez. Fui para a hospedaria descansar, pois enfrentaria uma noite inteira de festa e trabalho.

Acordei por volta das 20 horas e fui para o local das comemorações, que tomava quase toda a avenida principal da cidade. Havia muita gente, muita música, muitas barracas com comidas e bebidas. Em uma parte da rua, havia uma apresentação de

Mamulengos com sua tenda típica e a pequena orquestra que animava os bonecos. Parei um pouco para prestigiar, mas o trabalho me chamava ao local de apresentação do Cavalo Marinho.

É importante registrar que, em 2004, houve eleição para prefeito e, em Condado, era o primeiro mês de mandato da nova administração. Conheci Sinésio, o secretário de Educação e Cultura, e, através dele, o diretor de Cultura, Paulo Neto.

Ambos disseram que uma das metas da nova administração seria a valorização da cultura local e, por isso, o prefeito havia contratado tanto o Mamulengo como os dois grupos de Cavalo Marinho da cidade, o do Mestre Biu Alexandre e do mestre Antônio Teles, assim como os cirandeiros da região.

A festa acontecia em grande estilo popular e eu me deparei com um sério impasse: qual dos dois grupos deveria acompanhar. Realmente, foi um momento muito delicado, pois, apesar da escolha pelo Cavalo Marinho do mestre Biu Alexandre, já havia feito um bom contato com os dois grupos. Naquele dia, teria que decidir o futuro de minha pesquisa.

Foi uma tarefa difícil, principalmente porque um dos dois mestres sentiria a minha falta na apresentação. Ambos sabiam de minha presença na cidade e de minha pesquisa. Ambos haviam cooperado de maneira espontânea e interessada.

Senti um mal estar. Senti mesmo a impressão de ser um pesquisadore promíscuo, que se aproveitava dos acontecimentos em prol dos próprios interesses. Resolvi seguir minha intuição e decidir através de minha vontade.

Fui ver o início do Cavalo Marinho do mestre Antônio Teles, que havia começado primeiro. Percebi que o grupo estava desfalcado e que não se encontravam as pessoas que davam realmente alma ao espetáculo.

Neste momento, percebendo a energia do início da brincadeira, resolvi, definitivamente, concentrar minhas atenções no Cavalo Marinho do mestre Biu Alexandre. Fui ao outro espaço para continuar meu trabalho.

Observei que este mestre possui uma equipe mais coesa, mais integrada, que sempre comparece às brincadeiras, o que garante o bom nível das apresentações; além do tempo de seu Cavalo Marinho, que tem 25 anos de existência, criado em 1980, sem jamais ter parado de brincar.

Esses fatores me levaram a escolher este grupo para o desenrolar da pesquisa de campo que se seguiria depois do carnaval, de maneira mais aprofundada.

Durante esta noite, o trabalho foi de registro sonoro, a cargo do ator Edjalma Freitas, filmagem de algumas partes da brincadeira, e fotos dos momentos mais importantes.

Trabalhamos a noite toda, mas os problemas técnicos – que sempre aparecem em momentos inoportunos – me impediu de registrar tudo o que havia previsto. A câmera de vídeo só resistiu por volta de trinta minutos e descobri que era um problema de tempo de uso da bateria. Não havia como resolver.

Porém, o trabalho foi essencial para uma observação mais apurada e a tomada de notas de alguns elementos.

Pude perceber que a seqüência de entrada das figuras foi, praticamente, a mesma que das outras vezes e que o nível técnico e energético dos participantes foi extraordinário. Coisas incríveis aconteceram entre os figureiros e o público. A integração era intensa e motivada pela embriaguez de grande parte dos presentes.

O Mateus, que é conhecido como Martelo, estava endiabrado, junto ao seu "pareia" Bastião, que se chama Arlindo. Eles surravam todo mundo, de crianças bem pequenas que entravam na roda a adultos.

Um dos momentos mais engraçados foi a entrada da Velha do Bambu que tentou trazer para a roda um homem que, por sua vez, agarrou-se à sua mulher. Foi um puxa-puxa hilariante. A velha do Bambu queria o homem para ela, ele agarrava-se em sua senhora gritando que não e ela, irritadíssima, queria se livrar dele. A Velha do Bambu quase termina um casamento neste dia.

Os mais embriagados, que invadiam a roda querendo brincar e dançar, ou mesmo dizer os versos que conheciam, eram postos para fora pelas bexigadas de Mateus e Bastião.

Um dos momentos mais fortes e mais esperados, foi a entrada do Caboclo d'Arubá, figura defendida pelo mestre Biu Alexandre. Este é um dos momentos, ou o único, em que se percebe uma energia sobrenatural, pois sua preparação se assemelha a um transe, que o prepara para dançar sobre vidros quebrados sem se machucar. É realmente um momento impactante.

Durante toda a madrugada, até o raiar do dia, o público permaneceu em grande quantidade, mesmo no vai-e-vem habitual de uma festa de rua.

Infelizmente, a brincadeira do mestre Antônio Teles não teve a mesma receptividade e acabou mais cedo. Alguns integrantes de seu Cavalo Marinho foram olhar a brincadeira do mestre Biu Alexandre.

Às portas do carnaval, voltei ao Recife, pois, aproveitaria para tentar fazer os contatos com as pessoas que eu gostaria de entrevistar, além de continuar as correções e notas dos trabalhos dos alunos da Escola de Teatro da UFBA, que haviam chegado com atraso. Não seria necessário dizer que não consegui localizar nenhum dos possíveis entrevistados durante o período de Momo.

Outro problema foi o atraso da chegada da segunda remessa dos trabalhos dos alunos. Este fato me obrigou a ficar no Recife até o dia 13 de fevereiro, o que, de certa forma, limitou o tempo que eu poderia ter ficado no Condado, fazendo coleta de dados e entrevistas. Não poderia ser diferente. O que teria que fazer agora era otimizar o tempo restante.

Chegando ao Condado, novamente procurei o mestre Biu Alexandre para lhe propor um trabalho mais exaustivo e minucioso, que seria a transcrição da brincadeira com todos os versos, loas, toadas e diálogos. Informei-o que seria uma atividade trabalhosa, que precisaria de vários dias de entrevistas. Ele aceitou de pronto e disse que seria simples para ele. Como ele tinha tarefas a realizar neste dia, combinamos de começar no dia seguinte (15 de fevereiro).

Como acordado, estaria na sua casa às 14 horas para fazer as entrevistas. Minha intenção era entrevistá-lo à tarde e ter a noite para transcrever e a manhã do dia seguinte para estruturar o encaminhamento do trabalho.

Sabia, desde o início, que não seria uma tarefa fácil, pois, para eles, era muito complicado lembrar dos detalhes da brincadeira de maneira puramente intelectual. Isto ficou muito claro já no primeiro dia de entrevista, quando o mestre Biu Alexandre, por muitas vezes, dizia que não lembrava de todas as loas e diálogos.

Percebi que havia, realmente, a dificuldade da lembrança puramente mental, mas, em outros momentos, havia a questão das coisas que ele não queria dizer por falta de vontade, por ser uma espécie de segredo, ou mesmo por achar que eu não devia saber o porquê de certos momentos. Ficou claro que eu precisaria estreitar os laços para atingir uma melhor relação de confiança e, conseqüentemente, um melhor resultado no trabalho.

Outro problema enfrentado foi, especificamente, a questão dos diálogos. O mestre não conseguia, por algumas vezes, dizer os diálogos das figuras e, naturalmente, contava a história delas em forma de narrativa. Isto, pra mim, também era interessante, mas meu verdadeiro objetivo era o de compor o texto dramático. Em muitos momentos

pude direcionar esta questão, mas em outros, não havia como, principalmente, quando ele falava das partes de improviso que compunham o espetáculo.

Depois de alguns dias consecutivos de trabalho com o mestre Biu Alexandre, percebi que teria que recorrer a outros integrantes da brincadeira que pudessem compreender o que eu desejava e, ao mesmo tempo, tivessem o conhecimento necessário para dar as informações que necessitava.

Foi aí que me deparei com a pessoa certa: Fábio Soares da Silva, conhecido como Fabinho, o neto do mestre. Ele, além de jovem (21 anos), estava aprendendo os segredos da brincadeira diretamente com seu avô, que lhe considera seu sucessor.

Sem perder tempo, procurei saber onde ele morava e fui à sua casa indagá-lo sobre seu interesse e disponibilidade para o trabalho. Ele se prontificou sem hesitar, e, no dia 19 de fevereiro, passei um dia em sua casa, registrando os momentos de diálogos e os possíveis improvisos das figuras, que não foram captados com o mestre.

Ele conhecia a maioria das figuras por praticá-las e isso contribuiu muito como complementação a tudo que eu tinha absorvido do mestre Biu Alexandre.

O ponto mais delicado e trabalhoso desse processo foi a volta à casa do mestre para fazer a correção dos textos transcritos, pois, como eles possuem um ritmo e uma maneira específica de recitar, muitas coisas não davam para ser entendidas no gravador.

Este trabalho, realmente delicado, meu deu a sensação, em alguns momentos, de que eu estava invadindo demais sua privacidade. Tive que trabalhar entre sua disponibilidade e sua vontade de contribuir.

Com Fabinho, me senti mais à vontade para lhe pedir várias vezes que repetisse mais lentamente, o que facilitou bastante o trabalho.

Com o material recolhido nestes dias e as diversas filmagens e registros de áudio, pensei ter material necessário para o objetivo do trabalho, no caso, a composição textual da brincadeira.

Fabinho ficou de fazer possíveis correções no texto, já que ele é um dos poucos do grupo que sabe ler e ficou bastante interessado em ver o texto escrito.

Sobre esta questão, o mestre Biu Alexandre foi categórico quando, no último dia de trabalho, eu lhe disse que daria uma cópia do texto final pra ele. Ele, humildemente, me respondeu: - *Isso não tem nenhum interesse pra mim, não!* Aquela resposta me causou surpresa, mas, ao mesmo tempo, me fez refletir sobre a importância das coisas diante das variadas realidades e universos existentes.

Durante esta estada no Condado, conheci, através do diretor de Cultura da cidade, Paulo Neto, um sociólogo filho da região, que passava um dia na casa de sua mãe, na rua principal. Fui a ele para saber sobre a história da cidade, sobre o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho. Foi uma noite chuvosa e muito proveitosa.

Ele se chama Enemerson Muniz e me indicou bibliografias e contatos como o da jornalista Maria Alice Amorim, pesquisadora da cultura popular. Havia lido recentemente seu livro com o pesquisador Roberto Benjamin. Fiquei de procurá-la no Recife, para uma possível entrevista.

Deixei Condado com a sensação de ter feito um trabalho essencial para minha pesquisa e para a brincadeira em si – mesmo que não seja de interesse deles – e, sobretudo, para a posteridade. Mais que isso: saí com a sensação de um trabalho digno e importante, com um gosto de ter bebido diretamente na fonte popular, através da apreensão do corpo, das sensações, do espírito, da mente e do cotidiano daquelas pessoas.

Voltei ao Recife no dia 23 de fevereiro, para aproveitar os dois dias restantes na cidade e contatar com os possíveis entrevistados. Não tinha muita esperança neste sentido, mas, mesmo assim insisti.

Devido a minha persistência, consegui falar com Ronaldo Brito, que se propôs a fazer a entrevista no mesmo dia, em sua casa. Esta foi uma das melhores entrevista que já realizei. Foi, ao mesmo tempo, esclarecedora e perturbadora.

Sua consciência e seu olhar sobre o que se refere às manifestações culturais do Nordeste são especiais e profundas. Tive a sorte de ter este contato com este profissional que consegue unir suas pesquisas às suas práticas literárias e artísticas.

Consegui também fazer contato com Maria Alice Amorim e, no dia 24, nos reunimos no Recife Antigo para realizarmos uma entrevista que foi muito enriquecedora, sendo ela da região da Zona da Mata Norte e conhecedora profunda de suas brincadeiras.

A pesquisadora, por sua vez, me indicou o próprio Roberto Benjamim e consegui ir ao seu escritório atrás de boas referências para discutir folclore e cultura popular. Foi um encontro rápido, mas importante.

Depois de todas estas atividades, voltei para Salvador, com muito estímulo para seguir com o trabalho.

Alimento para o corpo e a alma:

5 – Pesquisa de apuro: 05 e 06/11/2005 – Condado.

Desde o último contato com a cidade e os integrantes do Cavalo Marinho Estrela de Ouro e de posse dos materiais colhidos até o presente momento, comecei a trabalhar na intenção de concluir um texto em forma dramática que contivesse a essência da brincadeira, para que pudesse fazer uma análise mais sistemática dela.

Sabia, desde o início, que seria impossível transformar as apresentações do Cavalo Marinho em texto dramático, sobretudo, por causa da grande carga improvisacional contida na brincadeira. Mas, o interesse maior seria criar uma espécie de roteiro que contivesse todos os momentos observados, com a consciência de que o evento não se esgotaria em sua escritura dramática, mas serviria de suporte para uma análise mais detalhada.

Porém, durante os meses de trabalho, lacunas importantes foram aparecendo e inúmeras dúvidas começaram a truncar o processo de escrita e, conseqüentemente, de análise do espetáculo. Notei que cada detalhe era importante e a cada episódio que conseguia escrever, era imprescindível obter mais informações dos praticantes para sua complementação.

Este foi um processo angustiante, que dava a sensação de ser interminável ou impossível de realizar e a única solução era voltar ao campo o mais rápido possível.

O problema eram os compromissos profissionais de regência na Escola de Teatro, que não permitiam uma ausência maior e inviabilizavam o processo. Resolvi, então, manter contato por telefone, mas isto não se mostrou suficiente. Como, neste ano, não tive férias em julho, tornou-se impossível viajar.

Fiquei sabendo, através de Eliane Valéria, integrante do grupo do mestre Biu Alexandre (e sua neta), que haveria uma apresentação da brincadeira no sábado (05) e no domingo (06) de novembro e me preparei, em caráter de urgência, para presenciar as duas apresentações e registrar em vídeo e cassete alguns momentos que ainda não havia filmado, assim como resolver todos os problemas da adaptação textual, além da intenção de tirar todas as dúvidas possíveis sobre minhas questões, que se evidenciaram no processo da escrita.

Parti de Salvador no dia 04, às 19:10h e cheguei no Recife às 8:00h do dia 05. Comprei os materiais necessários (fita cassete, fita de vídeo, pilhas, etc.) e parti rumo ao Condado.

Às 16h estava lá e acompanhei a filmagem do Cavalo Marinho Estrela de Ouro pela equipe da Globo, pois, o programa TV XUXA teria um especial de Natal, no dia 24 de dezembro, que abordaria a cultura popular de algumas regiões do Brasil.

Fiquei feliz pela iniciativa e por saber da repercussão do episódio nos integrantes da brincadeira e na sociedade como um todo. Porém, não aconteceu o que eu esperava: a brincadeira se enquadrou no esquema de filmagem para televisão, isto é, tudo muito rápido e superficial, com a entrada de poucas figuras e momentos específicos de interesse da equipe carioca. Mesmo assim, aproveitei para registrar, em cassete, algumas toadas que ainda não havia conseguido e tirar algumas fotos à luz do dia.

A péssima notícia veio em seguida: não haveria mais a apresentação do domingo à noite que estava programada. O evento fora desmarcado e, para mim, tal fato foi uma coisa terrível, pois seria o momento de registrar tudo o que pudesse, principalmente, do fim da brincadeira.

Por outro lado, soube que, ainda no sábado, haveria uma apresentação do Cavalo Marinho do mestre Mariano Teles, que eu já havia entrevistado, e aproveitei para assistir e aprender mais um pouco deste universo, suas danças, músicas e ver as figuras mais uma vez. Na verdade, precisava me inspirar um pouco mais e me sentir mais próximo daquela realidade que, já há algum tempo, estava distanciado.

Aquele momento foi como um alimento, tanto para o corpo como para a alma. A volta ao Condado me devolveu o estímulo perdido com a distância, além da certeza de estar no caminho certo.

Como este grupo era, praticamente, uma dissidência do Cavalo Marinho do mestre Biu Alexandre, já que o rabequista, o mestre Antônio Teles, irmão de Mariano, foi, durante muito tempo, integrante importante do Estrela de Ouro, pensei poder registrar alguns momentos para averiguar o grau de proximidade entre os dois.

Porém, me enganei redondamente, pois, até nas melodias, ritmos e alguns versos, pude perceber diferenças significativas entre os dois grupos.

Mesmo assim, aproveitei a noite da melhor forma possível, aprendendo alguns passos que, até então, pela complexidade, não havia me familiarizado. Também filmei alguns momentos e tirei algumas fotos.

A brincadeira não aconteceu de forma integral, pois havia pouca gente para assistir e, devido à falta de público, o grupo encerrou sua apresentação às 2:00h da manhã, deixando de mostrar várias figuras e, principalmente, a saída do boi.

O importante foi tomar conhecimento de uma iniciativa inédita na região: o Ponto de Cultura Estrela de Ouro, em Aliança (local onde foi realizada a brincadeira nesta noite). A antiga casa de um mestre muito conhecido de Aliança, o mestre Batista, foi transformada em espaço cultural por Afonso Oliveira, vice-presidente do Instituto Pensarte.

Tal ponto de cultura abrigaria apresentações e projetos sobre cultura popular, dinamizando a vida dos brincadores da região.

Voltei para Salvador com mais um pouco de elemento para continuar meu trabalho, além de novamente estimulado a prosseguir, independente dos muitos obstáculos.

Viva o dono da casa! Uma festa em família:

Foto 9 - Mestre Biu Alexandre entre seus parentes e amigos

6 – Pesquisa de apuro: de 09 a 13/11/2005 – Condado.

Através de contatos telefônicos, fui informado por Eliane Valéria de mais duas apresentações que aconteceríam nos dias 12 e 13 de novembro e resolvi partir em campo, novamente, para captar alguns momentos da brincadeira. Cheguei dia 10 no Recife e fui diretamente a Condado para dar continuidade à pesquisa.

Chegando lá, mais uma vez, fui informado que as apresentações não aconteceriam, pois as prefeituras que as havia contratado desmarcaram as agendas. Mais um baque para quem viajou há uma semana atrás e se defrontou com o mesmo problema.

Como tinha em mente a realização de um trabalho sobre o grupo do mestre Biu Alexandre para complementar a pesquisa, resolvi aproveitar o tempo disponível e a estada na cidade para suprir a falta de informações sobre os integrantes que compõem seu espetáculo.

Estando trabalhando a partir de um grupo de pessoas que desenvolve uma forma de compreender e se relacionar com o mundo, torna-se imprescindível familiarizar-se com este complexo humano, que contribui diretamente para o desenrolar desta atividade de pesquisa, sobretudo, porque, muito antes do valor formal e acadêmico do produto que aqui se apresenta, o que mais motivou este processo investigativo foi o valor da experiência humana, do aprender a aprender, como nos diz Eugênio Barba.

A possibilidade de experimentar outros universos, que antes era alimentada pelo teatro, hoje se mostra fértil, também, no percurso científico, com a inserção na vida de pessoas que agem, interagem e transformam seu cotidiano, através da criatividade e da arte.

Neste caminhar, nem sempre em vias agradáveis, mas, certamente, importantes e decisivas para a reflexão e o crescimento em todas as esferas da vida, estão pessoas que são o cerne do descobrir.

Adentrar o universo do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco foi adentrar histórias de vida, situações inesperadas e impensadas, descobrir indivíduos plenos de conhecimento, inteligência e sensibilidade, independente das condições desumanas em que se encontra a grande maioria deles.

Cheguei, após muito tempo de procura, de Cavalo Marinho em Cavalo Marinho, à personalidade chave que abriu as portas de sua casa, de seus mistérios e de seus conhecimentos para facilitar minha trajetória de descoberta e de deslumbramento: o mestre Biu Alexandre, ou Alexandre Severino da Silva que, com toda a humildade de quem sabe muito, me desvela os alicerces e os segredos de sua arte, da brincadeira que dá sentido à sua vida e a de muitos companheiros seus.

Aos sessenta e três anos de idade, o mestre Biu Alexandre é o chefe, o organizador, o professor e o mestre do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, que foi criado por ele em 1980 e, desde esta época, se manteve em atividade, enfrentando todas as dificuldades e falta de incentivo de todas as ordens. Sua crença em perpetuar as tradições de sua gente o fez, com rédea firme, dominar as intempéries da vida e levar adiante suas diversões de menino.

Quando faço alusão à abertura das portas da casa, estou, literalmente, falando de sua acolhida, pois, seu Cavalo Marinho é uma brincadeira completamente familiar, tanto em relação à maciça participação de seus parentes, como à inclusão de outros componentes não consangüíneos, porém, de corpo e espírito introduzidos no lar pela afinidade do brincar.

Vindos da família do Mestre Biu Alexandre, temos seus filhos Agnaldo Roberto da Silva, que tem várias funções no espetáculo, tanto tocando no Banco, como mestrando, ou colocando figuras; Risoaldo José da Silva, que também assume tais funções, além de estar à frente da administração do Cavalo Marinho de seu pai, e José Marcos da Silva, que toca baje e mineiro, faz parte do grupo dos Galantes e também coloca algumas figuras.

Entre os netos, o mais velho, Fábio Soares da Silva, o Fabinho, vem despontando na cena cultural do Recife, através do convite de um renomado grupo de dança da cidade, o Grupo Grial, coordenado pela coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo.

A história de Fabinho com o Cavalo Marinho de seu avô vem desde sua infância, quando ele sonhava em participar da brincadeira, mas era impedido por seu pai. O menino que construía máscaras inspiradas na brincadeira de seu avô esperou completar seus dezoito anos para enfrentar seu tutor e decidir por sua paixão ao brinquedo. Hoje, aos 22 anos, ele desempenha a maior parte das figuras que participam do espetáculo, mostrando destreza, apuro técnico e criatividade no seu trabalho.

Mas não só os netos homens se entregaram à brincadeira: Eliane Valéria da Silva e suas primas Jaclécia Roberta da Silva e Jaline Kelles da Silva, ainda adolescentes, também acompanham o avô pelas apresentações afora. Entre os netos menores estão Albenir Onório da Silva, Amauri Onório da Silva e Jamerson Roberto da Silva que, juntos com as meninas, compõem o grupo dos Galantes, que se faz completo com as presenças dos vizinhos Carlos Alberto Barbosa da Silva, o Gugu, José Wiliam Barbosa da Silva, Alex Almeida e Jeydson da Silva.

Entre os amigos do mestre e participantes da brincadeira, está Sebastião Pereira, conhecido como Martelo, que faz o Mateus e é considerado um dos melhores brincadores da região, pois, apesar dos seus sessenta e cinco anos, apresenta uma vitalidade fora do comum para viver uma das figuras mais exaustivas e importantes do Cavalo Marinho, além de seu extenso conhecimento sobre a brincadeira.

Seu “pareia”, Arlindo da Silva, defende o Bastião, formando com Martelo uma dupla bastante afinada.

No Banco, além dos filhos do mestre Biu Alexandre, encontramos Severino José, o puxador de toadas e pandeirista; José Cláudio, o rabequista; e Jomar Júnior, que toca a bagem e começa a encabeçar, juntamente com Risoaldo José da Silva, a administração do grupo.

É importante salientar que, tanto José Cláudio, como Jomar Júnior não são da região da Zona da Mata Norte, mas sim do Recife (ou área metropolitana) e optaram por desenvolver suas potencialidades artísticas junto a estas manifestações espetaculares e, sobretudo, partilhando da vida, da casa, das alegrias e tristezas da família do mestre Biu Alexandre e dos muitos percalços que fazem parte deste universo.

Foi um dos filhos do mestre Biu Alexandre, Risoaldo, que, ao ser interrogado por mim sobre a qualidade sempre presente na brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro e sobre o entrosamento entre seus integrantes, me respondeu: - *É que aqui é uma família, né?*

Realmente, este é o segredo da manutenção do grupo durante tanto tempo de estrada, tendo sempre à frente o pulso forte de um grande conhecedor que é o mestre Biu Alexandre, que já trabalhou em várias funções nos canaviais da região.

Segundo ele, no tempo dos engenhos, começou no serviço braçal, cambitando cana, isto é, carregando cana no lombo das bestas. Depois, passou a pastorar gado e trabalhar no arado, cavando rego de cana. Com a chegada das usinas, trabalhou na Usina Aliança em funções parecidas até chegar a tratorista (condutor de trator) de carregadeira, tirando a cana das plantações para levar para a indústria.

Mas quando se fala em Cavalo Marinho, a expressão sofrida do mestre dá lugar a um brilho nos olhos:

> *Toda a vida eu tive paixão por Cavalo Marinho. Sou apaixonado por Cavalo Marinho. Eu tenho um Maracatu, mas não tenho paixão por Maracatu. Eu brinco caboclo de Maracatu, mas não tenho paixão. Minha paixão é toda o Cavalo Marinho. Eu não tenho inveja de quem dança baile, de quem dança forró, de quem bebe, de quem joga, de quem joga bola, de quem vai pra festa. Eu não tenho inveja, não. É tanto que eu só vou pra uma festa se for com Cavalo Marinho. Se não tiver Cavalo Marinho, eu não vou não. Só*

porque eu gosto do Cavalo Marinho, eu amo o Cavalo Marinho, eu adoro o Cavalo Marinho, eu sou apaixonado por Cavalo Marinho.[89]

Todo este amor pela brincadeira é percebido no cuidado com tudo o que a envolve, desde a confecção das máscaras, animais e objetos que a compõem, ao trato com os componentes e familiares. Indagado sobre a continuidade do seu Cavalo Marinho, o mestre responde preocupado, mas sem perder o humor:

Até eu tenho dito a eles: olhe, um dia, eu quero que vocês continuem com o Cavalo Marinho. Quero que vocês aprendam, porque, quando eu morrer, eu não quero que o Cavalo Marinho caia (...) Eu já disse a eles: um dia, quando eu morrer, que Deus me levar, quero que vocês botem o Cavalo Marinho na frente, porque eu vou acompanhando. Quero ver todo mundo – embora eu não veja, mas estou vendo – todo mundo trajado, o rebequista tocando, o pandeiro...Pode ir cantando toada de Cavalo Marinho, pode ir cantando. Eu estou cansado de dizer a meus filhos que, quando eu morrer, eu quero que eles façam. E se eles não fizerem, eu venho dá-lhes um "charasco". (risos)[90]

Além do prazer em conhecer mais um pouco da vida destas pessoas, tive uma boa notícia: haveria uma brincadeira na noite da sexta-feira (11) em comemoração ao aniversário de 43 anos de emancipação da cidade. Esta seria uma boa oportunidade para dar continuidade ao trabalho de apuro da versão textual.

Preparei-me para participar de mais uma noite de festa, mas, no local, fui informado que a brincadeira só teria duas horas de duração, pois haveria outras atividades durante toda a noite. Então, tinha que aproveitar ao máximo os poucos momentos e foi o que fiz. A noite foi muito produtiva e me rendeu um bom material para posterior análise.

Tempos de mudança:

7 – Pesquisa de apuro: de 23/12/2005 a 01/01/2006 – Casa da Rabeca e Condado.

Mesmo estando no Condado por duas vezes no mês de novembro, senti a necessidade de participar mais uma vez do Encontro de Cavalos Marinhos, na Casa da

[89] Entrevista do mestre Biu Alexandre, cedida a Érico José Souza de Oliveira, no dia 17 de fevereiro de 2005, no Condado, Pernambuco.
[90] Id. ibid.

Rabeca, organizado pelo mestre Salustiano e que foi, em 2002, o local de início de minha aventura pelas estradas de Pernambuco.

Por coincidência, o mestre Salustiano veio a Salvador para realizar um show dentro do projeto *Mercado Cultural*, evento realizado todo dezembro e responsável pela vinda de grupos de teatro, dança, música e manifestações populares do Brasil e de outros países.

Aproveitei o encontro para pedir autorização para poder realizar filmagem e tirar fotos da apresentação do mestre Biu Alexandre, no dia 25 de dezembro deste ano. O mestre Salustiano, a princípio, não se contrapôs ao meu pedido, e me disse que era preciso entrar em contato com ele às vésperas da festa.

Cheguei ao Recife no dia 23, para me instalar e entra novamente em contato com o mestre Salustiano que, dessa vez, se mostrou reticente com o pedido e me cobrou uma contribuição financeira para que executasse os registros.

A princípio, pensei ser uma contribuição para o Cavalo Marinho do mestre Biu Alexandre e me dispus a entregá-la em mãos, mas o mestre Salustiano retificou a informação, dizendo que o dinheiro seria para ele mesmo, pois, ele gastava muito com aquela festa.

Tristemente, percebi que o poder pode corromper a tudo e a todos e que ali estava um reconhecido mestre da cultura popular e, ao mesmo tempo, um mercantilista de sua própria cultura. Ele não precisava disto, pois, toda a festa é paga por órgãos governamentais.

Não acordei o preço e no dia da festa, fui com os equipamentos necessários ao trabalho e alguns amigos para ajudar na empreitada.

Porém, havia algo diferente no ar. Os brincadores e mestres se mostravam um pouco distantes e até mesmo ariscos com os visitantes e comigo. Não sabia o que estava acontecendo, mas foi fácil deduzir: o mestre Salustiano tinha instruído todos os integrantes dos seis grupos de Cavalo Marinho presentes a não se deixarem filmar, fotografar ou registrar a brincadeira em áudio. Isto era um pacto velado entre eles, mas que ficou claro no momento em que uma amiga minha (Diana Ramos) se posicionou para tirar uma foto e o mestre Biu Alexandre pôs a mão na lente do aparelho.

A atitude do mestre causou certo mal-estar e me mostrou que os tempos eram outros. Minha tentativa de filmar a brincadeira também foi interrompida pelo mestre que, incomodado, se posicionou em frente à câmera, empatando a filmagem. Minha

reação foi guardar os instrumentos e apenas anotar em um caderno os dados necessários à pesquisa.

Esclareço que esta nova postura se deu, principalmente, pela influência do mestre Salustiano que, como mostra o exemplo dado, tem plena consciência do valor comercial da brincadeira do Cavalo Marinho e, por isso, pretende se cercar de cuidados para que possa lucrar com os interessados em pesquisá-la.

Aqui não estou julgando tal atitude, até porque é fato a apreensão desleal por parte de muitos pesquisadores que chegam às festas sem fazer nenhum contato prévio com os donos da brincadeira, registram o que desejam e desaparecem sem dar a mínima satisfação do que pretendem. Vi diversas vezes situações como esta. É como se eles tivessem plenos poderes e total direito sobre o fazer artístico dos outros, tratando-os como simples objetos. É realmente chocante.

Mas, entre esta postura e a de cobrar de forma pouco coerente por um registro que não envolve seu grupo, não há muita diferença.

Apesar dos constrangimentos, pude aproveitar bastante a noite e tirar dúvidas de vários momentos da brincadeira. Ao final, com a saída do Boi, a alegria foi geral e dançamos todos juntos.

No outro dia, eu estava um pouco angustiado com o desenrolar deste conflito que se estabeleceu na festa de Natal e que, certamente, teria conseqüências não muito agradáveis, já que o mestre Salustiano tem um poder de decisão enorme sobre os demais mestres.

Resolvi esperar para conversar com o mestre Biu Alexandre pessoalmente e chegarmos a uma solução que inviabilizaria ou não minha pesquisa. No dia 31 de dezembro, cheguei a Condado. Era, aproximadamente, 16 horas e me dirigi à casa do mestre Biu Alexandre.

Porém, encontrei com um de seus filhos na rua que me informou que o mestre havia se mudado, me levando até sua nova casa. Ele estava em reunião com seus filhos Aguinaldo, Risoaldo e Marcos, além do rabequista José Cláudio.

A nova casa do mestre Biu Alexandre era de alvenaria, totalmente rebocada e pintada. Muito diferente da antiga. Fiquei felize pela surpresa e participei um pouco das conversas que versavam sobre os problemas atuais do grupo.

Esperei o momento propício para expor minha situação em relação à continuidade da minha pesquisa, mas eles tratavam de assuntos sérios, sobretudo, da polêmica em relação a visitantes e pesquisadores.

Em seguida, decidiram sair para arrumar o material da brincadeira na sede do grupo, que ficou sendo a antiga casa do mestre. Acompanhei o grupo e comecei a perceber a nova postura do mestre Biu Alexandre, que se sentia usado pelas pessoas que o procuravam. Foi mais um momento delicado na nossa relação.

Ele se mostrava desconfiado e acrescentou: - *Pois, a partir de agora, eu não dou mais entrevista de graça pra ninguém. Mestre Salustiano já me disse que não é pra deixar ninguém se meter aqui no Cavalo Marinho. Só se pagar.*

Aproveitei a deixa para discutir sobre a minha condição, deixando claro, mais uma vez, que eu não tinha nenhum interesse comercial com a brincadeira e que estava fazendo uma pesquisa acadêmica que seria interessante também para o próprio grupo.

Acrescentei que, mesmo estando os acompanhando há, mais ou menos, dois anos, ele poderia me proibir a partir daquele momento, pois o Cavalo Marinho pertencia a ele e eu entenderia a situação.

O mestre e os demais pararam por algum momento e, em seguida comentaram: - *Ele está com a gente há algum tempo...*O mestre acrescentou: - *Olhe, por mim, você pode ficar. Pode filmar, fotografar, gravar...Eu não ligo pra isso não. Eu só fico com raiva, porque as pessoas prometem coisas pra gente e depois desaparecem.*

Expliquei que a pesquisa foi uma forma de me aproximar, mas que meu contato permaneceria além dela e que eu gostaria, realmente, de estabelecer uma parceria, no sentido de produzir eventos para que o Cavalo Marinho tivesse possibilidades de apresentação.

Pensei, então, ter resolvido a questão. Porém, à noite, no momento da festa de Ano Novo, quando o grupo começou a brincar e eu me posicionava atrás do Banco, como de costume, para registrar alguns momentos da brincadeira, há cinco minutos da meia-noite, Jomar Júnior, um dos membros da diretoria, que não havia participado de nossa discussão, levantou-se do banco e veio em minha direção para proibir o trabalho.

Ele já havia proibido um grupo de São Paulo, que estava na festa, de filmar a apresentação, mas eu não havia presenciado o fato. Quando ele, grosseiramente me proibiu, não entendi a questão, pois, havia discutido pela tarde sobre tal assunto.

Justifiquei que tinha autorização do mestre Biu Alexandre, mas ele não se satisfez e encerrou a brincadeira. O tumulto foi geral. Discutimos ali mesmo e ele pediu que chamassem o mestre. Ao chegar, o mestre disse que eu estava autorizado e tratei de responder às suas questões sobre os interesses da pesquisa.

Depois da penosa situação, Jomar Júnior me pediu desculpas e me confessou que o mestre não o havia informado sobre a liberação. Tínhamos rompido o Ano Novo em plena confusão, que causou problemas para ambas as partes.

A brincadeira, que teria que continuar depois da meia-noite, encerrou-se ali, com pessoas chateadas, com o mestre discutindo com seu neto Fabinho, enfim, com um clima pesado e muita frustração. O grupo se dispersou e eu segui meu caminho rumo à pensão.

Jomar Júnior me abordou na rua e, ainda pedindo desculpas, me convidou para a festa que haveria na rua da família do mestre, como que tentando dirimir as mazelas causadas por sua forma de abordagem. Prontamente aceitei.

Em meio às comemorações, os integrantes do grupo me confessaram que haviam descoberto muitas atitudes de má fé por parte dos curiosos da brincadeira. Uma delas era a vendagem de "cd's" na Alemanha, com registros feitos sem permissão. Outro fato recente foi o de um cineasta que foi premiado em São Paulo com um documentário sobre eles, sem consentimento e sem lhes comunicar.

Outra informação que os chocou foi a de saber que em São Paulo, um grupo de jovens que havia aprendido a brincadeira com eles, havia criado um Cavalo Marinho paulistano e ganhava dinheiro com isso.

São três dos inúmeros exemplos que mudaram a forma do grupo agir com os interessados em conhecer e aprender algo sobre o Cavalo Marinho que, certamente, afetaria, inclusive, as pessoas que teriam um outro comportamento com eles.

Quanto a mim, ficou estabelecido que eu teria livre acesso ao grupo e às apresentações, pois, acreditavam que o meu trabalho e a minhaa postura se diferenciava das demais. Por um lado, isto me causou alívio e tranqüilidade, mas, por outro, me imprimiu mais responsabilidades perante o grupo.

Percebi, então, que a problemática era muito mais séria e profunda do que eu pensava e eu não poderia me excluir dela, e sim contribuir para uma melhor forma de resolução de tais conflitos.

Segui para Salvador na esperança de encontrar possibilidades, de propor ações que contribuíssem para amenizar tais problemas.

Tempos de calmaria:

8 – Pesquisa de finalização: de 13/01 a 01/02/2006 – Recife e Condado.

Risoaldo, filho do mestre Biu Alexandre, me informou que em janeiro haveria apresentações nos finais de semana, pois, seria a festa de comemoração do padroeiro da região, São Sebastião.

Resolvi, apesar de todas as questões do último encontro, aproveitar o período de férias da universidade para me instalar no Recife e visitar o Condado.

Parti no dia treze de janeiro de 2006 e fiz os primeiros contatos com os integrantes do grupo. Fiquei sabendo da suspensão do espetáculo nas duas primeiras semanas. Na verdade, não foi uma suspensão, mas uma troca, pois, as prefeituras das cidades vizinhas preferiram o Maracatu rural ao Cavalo Marinho.

Fiz contato com o amigo e diretor Romildo Moreira, que havia avaliado, como jurado do Projeto Bolsa Vitae de Artes, em 2003, uma pesquisa sobre o Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, realizada por Alício do Amaral Mello Júnior e Juliana Teles Pardo.

Esta pesquisa, em forma de registro da brincadeira, seria imprescindível para mim como mais uma possibilidade de conferência de minha coleta de dados, já que o único método disponível no momento era o retorno aos entrevistados, nem sempre frutífero.

Com outro trabalho escrito, seria interessante cotejar a estrutura da brincadeira, assim como os diálogos, loas e toadas, para averiguar o grau de veracidade de minha pesquisa. Saliento que tive o cuidado e a ética de não me apropriar do conteúdo da pesquisa alheia, mas, apenas a utilizar como uma fonte de comparação.

Tive a alegria de observar que estava completamente correto quanto à compreensão e ao material coletado, salvo as normais diferenças do brincar entre os grupos, já que os pesquisadores citados haviam trabalhado com seis grupos da região e eu apenas com o Cavalo Marinho Estrela de Ouro.

Passei alguns dias no Recife trabalhando nesta tarefa de verificação das versões textuais da brincadeira, além da finalização de alguns capítulos da minha tese.

Aproveitei também para encontrar com Jomar Júnior e conversar mais calmamente sobre o ocorrido na noite de Ano Novo e sobre a situação dos grupos da região.

Numa tarde abafada e calorenta do verão recifense, nos reencontramos em frente à Casa da Cultura, antiga penitenciária colonial e atual casa de artesanatos do Estado, e

discutimos durante muito tempo sobre o que poderia ser feito para amenizar o nível de apropriação indevida de visitantes aos grupos de Cavalo Marinho de Pernambuco.

Entre as sugestões encontradas, seria importante que, antes de qualquer apresentação, alguém informasse à platéia que era proibido qualquer tipo de registro sem autorização prévia. Isto inibiria aquelas pessoas que chegavam, sem se apresentar, e ligavam sua câmera, sua máquina fotográfica ou seu gravador e, sem a menor satisfação, se apropriavam da brincadeira como um "bem comum".

Outras sugestões foram levantadas, como uma ficha de identificação do visitante interessado em pesquisar a brincadeira e um termo de compromisso, no qual constasse a proibição de comercialização de qualquer produto referente ao Cavalo Marinho, sem prévio acordo do grupo.

Estas iniciativas geraram muita polêmica e estão longe de ser uma atitude eficaz, mas, para o momento crucial, foi o que pensei como uma forma de tranqüilizar o grupo e gerenciar melhor a participação de outras pessoas nos espetáculos.

Jomar Júnior se desculpou mais uma vez e me ofereceu total apoio quanto ao meu trabalho. Confessou que um dos grandes problemas do grupo é que não há acordo nem entre eles e que, internamente, há uma divisão entre quem quer sistematizar uma relação com os visitantes e os que se aproveitam disso para ganhar dinheiro.

Chegou a comentar que, às vezes, por cinqüenta reais, um brincador autoriza uma filmagem e não comunica a ninguém, o que gera tais conflitos e situações constrangedoras como a ocorrida comigo.

Voltei, então, às minhas atividades acadêmicas e só parti para o Condado no dia 31 de janeiro, pois, haveria a brincadeira na festa do padroeiro da cidade.

Na verdade, sentia certo receio de reencontrar as pessoas do grupo depois do fato desagradável, mas, seria importante revê-los para continuar com nossa relação. Isto me fez ficar no Recife algum tempo, resolvendo outras questões da pesquisa e poupando um desgaste maior com o grupo.

Fui diretamente à casa de Fabinho e o encontrei com o rosto bastante inchado e com muita dor, por causa de um dente inflamado. Liguei para uma odontóloga amiga no Recife e pedi algo que amenizasse seu sofrimento. Comprei o medicamento indicado e agendei consulta para dois dias após.

A brincadeira corria o risco de não ter um de seus melhores figureiros por questões de saúde.

Aproveitei para entregar a ele minha transcrição das toadas, como prometido, além de algumas fotos tiradas durante o processo de campo.

À noite, cheguei ao local de apresentação e já havia um grupo de Salvador, pessoas do Rio de Janeiro e de São Paulo para fazerem seus registros. Achei estranho, pois, tudo ao verificar os ânimos e as críticas de alguns brincadores.

Eu fui decidido apenas a prestigiar a apresentação, sem nenhum tipo de interesse em documentar. Aproveitei para dançar, cantar e me divertir.

Fabinho compareceu, mesmo doente, e apresentou algumas figuras, além de tocar no Banco.

Num dado momento, um dos filhos do mestre Biu Alexandre, Aguinaldo, se dirigiu a mim e indagou: - *Não tá filmando, não? Tá liberado!* Respondi que não, que só queria brincar com eles. Mesmo assim, ainda fiz algumas fotos e observei atentamente todo o curso da festa.

Na manhã seguinte, voltei para o Recife e me fixei no trabalho que estava chegando ao final.

Porém, este último encontro serviu para que eu experimentasse um certo momento de calmaria, de comunhão, de reflexão sobre a sutileza das relações humanas. Além de me fortificar para mais uma etapa da tese: a redação final e formatação de minha pesquisa.

O vínculo com aquela gente, deveras especial, está construído para além de minha vivência acadêmica e espero estar sempre presente nas realizações e empreendimentos futuros, assim como, contribuindo da melhor forma possível para uma maior valorização da brincadeira, nessa roda que gira eternamente.

Foto 1 - Grupo de Galantes na dança de São Gonçalo

Capítulo III – A ETNOCENOLOGIA: UM OLHAR SOBRE O FAZER ARTÍSTICO DO OUTRO

Embora procure no ar
De claras e longas cores,
Não consigo ver no mar
A fumaça dos vapores.
Mas logo na linha errante
Das ondas dos mares frios,
Tão brancas e tão distantes,
Passarem vejo os navios.
E de uma vela a valuma,
Como um crescente lunar,
No azul do céu já se esfuma.
No azul do céu e do mar.
(Joaquim Cardozo em *Marechal, boi de carro*)

III.I – Possíveis formas de ver: um percurso pelas veredas acadêmicas

Foto 2 – Mateus e Bastião: olhos atentos e corpos despertos

Através dos tempos, as disciplinas que se ocupam das relações entre os homens – e seus desdobramentos sociais, políticos, econômicos e culturais, enfim, suas diversas formas de viver e infinitas possibilidades do expressar – perceberam que, assim como a própria dinâmica do existir, a prática do pensar caminha por paragens nem sempre seguras, e, precisa sempre, e incansavelmente, cruzar vielas, criar atalhos, contornar becos estreitos e sombrios, saltar abismos.

O fato é que, não há rota segura quando se fala da vida, nem estrada em linha reta sem cruzamentos, quando se tenta perseguir este fenômeno tão escorregadio e sinuoso, que é a eterna arte de compartilhar, de se relacionar, celebrando a vida e a morte, eternizando em forma de rito todo momento que se torna importante e referencial para o convívio da coletividade.

Seguindo estas trilhas, podemos observar que as ciências vão se constituindo e se construindo como um entrelaçamento de caminhos que discutem, refletem e se auto-analisam, com o objetivo de aprimorar procedimentos e condutas, que possam enxergar o outro com mais clareza, objetividade e sensibilidade, na tentativa de se aproximar mais profundamente de uma compreensão da diversidade humana.

É nesta estrada que trafega a Etnocenologia, junto a tantas outras disciplinas – algumas primas-irmãs, outras parentes mais distantes – na encruzilhada voltada para o estudo do homem, das culturas e suas manifestações.

Dentro desta perspectiva, traçaremos um breve roteiro que nos ajude a delinear este trânsito acadêmico, no qual, disciplinas como o folclore, a etnomusicologia, conceitos sobre cultura popular, ou mesmo noções de etnometodologia, servem como

referências diretas que, de certa forma, e, salvo grandes diferenças conceituais e ideológicas, podem ser consideradas como posturas seqüenciais, dinâmicas e consecutivas de pesquisas ou metodologias, que têm interesse no vasto campo da humanidade e suas inúmeras vias de acesso.

Iniciando pelo conceito apresentado por Rossini Tavares de Lima, o folclore *estuda cultura, que definimos como manifestação do sentir, pensar, agir e reagir do homem de uma sociedade*, reflexo da definição de Edward Tylor: *aquele todo complexo que compreende conhecimento, crença, arte, moral, direito, costumes e outras capacidades adquiridas pelo homem na sociedade.*[1]

Já Ralph Linton define o folclore como *a soma de conhecimento, atitudes e padrões habituais, partilhados e transmitidos pelos membros de determinada sociedade.*[2]

Rossini Tavares de Lima sistematiza o conceito de cultura dividindo-o em três categorias:

1 – Cultura erudita, sendo o *ensinamento direto, ministrado através das organizações intelectuais – universidades, academias, escolas, igrejas, imprensa, cinema, etc.*;

2 – Cultura espontânea, *aprendida de maneira informal, na vivência do homem com seu semelhante, do nascimento à morte*;

3 – Cultura comercial ou de consumo: *a popularesca, comumente chamada de popular, e a cultura de massas, produzidas pelas grandes e complexas empresas.*[3]

Estas definições, desde suas inserções no âmbito acadêmico, são motivo de polêmicas e desdobramentos teóricos, conceituais e epistemológicos, sempre devotando à tal cultura espontânea uma ingenuidade, fragilidade, ou um primitivismo, sendo objeto de cuidados e tratamentos especiais por parte dos pesquisadores.

No Brasil, inúmeros adeptos do folclore tentaram, cada um a seu modo, contribuir para a memória nacional, no sentido de registrar, preservar, ou mesmo resgatar as manifestações culturais tradicionais, sempre com uma preocupação metodológica, baseada na análise comparativa e histórico-descritiva.

A partir da análise de Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala, percebe-se que há uma transformação, tanto metodológica quanto conceitual, no estudo do folclore (que ambos preferem denominar como cultura popular, em função da carga pejorativa

---

[1] LIMA, Rossini Tavares de. **A Ciência do Folclore (segundo diretrizes da Escola de Folclore)**. 2ª ed. São Paulo: Record, 1978, p. 17.
[2] Id. ibid.
[3] Id. ibid.

associada ao primeiro termo), com posturas anacrônicas, que vão desde entendê-lo *como sobrevivências do passado no presente, como práticas isoladas, cristalizadas, imutáveis*, até considerá-lo *da mesma maneira que qualquer manifestação de cultura, como parte de um contexto sociocultural historicamente determinado (...)*[4]

É importante ter clareza, que este processo de transformação não se refere a uma cronologia histórica e sim a posturas e olhares de pesquisadores diante de seus objetos.

Ao optarem pelo termo cultura popular, os dois autores tentam esclarecer, objetivamente, seu significado: *sinônimo de cultura do povo* (...) *uma prática própria de grupos subalternos da sociedade.*[5]

Através desta breve definição, pode-se refletir sobre as mazelas que, durante os tempos, certas diretrizes acadêmicas criaram ao se servirem de recursos científicos para reforçar o abismo entre cultura erudita – numa posição superior – e cultura popular.

Relação de intricado jogo de poder intelectual e sócio-econômico que resultou em posturas românticas e/ou panfletárias sobre a cultura dos desvalidos em oposição à supremacia das histórias oficiais, gerando equívocos em relação a um povo que, na maioria das vezes, não se conhecia. Um povo utópico e idealizado.

Entre estes equívocos e preocupações estava o desejo de descobrir uma identidade nacional, um traço que definiria a concepção de nacionalidade brasileira e que, para isso, seria preciso buscar, nas manifestações "autênticas" do povo, um sentido de pureza, livre de possíveis influências malignas e alienígenas, como a européia: *A procura do típico é um dos meios de afirmação da identidade nacional.*[6]

Em matéria da *Folha de São Paulo*, Augusto Massi traça as várias fases da noção de nacionalismo brasileiro, que vai desde o patriotismo nacionalista, ou exaltação patrioteira, *no sentido mais agressivo da palavra, gerando o sentimento (compensatório) de superioridade e o toque de xenofobia*[7]*,* ao pessimismo nacional, fortalecido por nomes como Sílvio Romero e Euclides da Cunha e reforçado por pesquisas científicas, que revelavam a situação de miserabilidade em que se encontravam várias camadas da sociedade: *A partir de Euclides da Cunha, deveria ter*

---

[4] AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignes Novais. **Cultura Popular no Brasil – perspectiva de análise**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1995, p 08.
[5] Id. ibid, p. 09.
[6] Id. ibid, p. 12.
[7] MASSI, Augusto. **Uma palavra instável**. Primeira Leitura. Folha de São Paulo. Domingo, 27 de agosto de 1995, p. 05.

ficado pelo menos constrangedor o ângulo eufórico, que recobria a incompetência e o egoísmo das classes dirigentes.[8]

Durante o século XIX, o nacionalismo ornamental que tentava excluir da nação *o pobre, o negro, o mestiço, o chagástico, o maleitoso, o subnutrido, o escravizado, como se fossem acidentes, manchas secundárias no brasão das oligarquias*, cedeu lugar ao nacionalismo autoritário e conservador, *que teria derivantes para o lado do fascismo e alimentaria a ideologia do Estado Novo a partir de 1937.*[9]

Posteriormente, a noção de nacionalismo torna-se sinônimo de luta antiimperialista e tentativa de libertação dos países explorados pelo Primeiro Mundo. Augusto Massi chama a atenção, neste momento, para uma postura paradoxal: o desejo de libertação sócio-político-econômica de um lado e a dependência cultural de outro.

Massi cita, categoricamente, a noção de antropofagia elaborada por Oswald de Andrade como uma saída, pois, já que não podemos nos livrar desta relação de dependência, não deixemos que ela nos torne submissos: *Oswald de Andrade exprimiu, brilhantemente, na teoria da Antropofagia, todo esse sentimento, ao sugerir que a nossa maneira de fazer cultura era devorar a européia, a fim de transformá-la em carne e sangue nossos.*[10]

Outras tendências pregaram fortemente – e geralmente baseadas e validadas por correntes científicas em voga – a oposição, já citada anteriormente, da superioridade da cultura erudita, criando um rótulo de atrasada, rústica e ultrapassada para a sua opositora, a cultura popular.

Isto se torna claro nas práticas investigativas de produções literárias como a literatura de cordel – e sua árdua busca por uma afirmação e legitimidade acadêmica – e da imprensa formal (jornal, livros, revistas científicas, literatura erudita, etc.), tendo a produção popular – principalmente artística – como algo totalmente oposto à noção de civilização e progresso: *As influências do evolucionismo, positivismo e difusionismo marcam os trabalhos produzidos no século XIX e parte do século XX, chegando, com variações, até nossos dias.*[11]

Observamos esta tendência na importância dada ao estudo sistematizado sobre a literatura de cordel que, durante muito tempo, serviu para tentar fortalecer a noção de

---

[8] Id. ibid, p. 06.
[9] Id. ibid.
[10] Id. ibid, p. 07.
[11] AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignes Novais. **Cultura Popular no Brasil – perspectiva de análise**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 16.

identidade nacional. A quantidade de estudos sobre este tipo de literatura é infinitamente superior a outros tipos de manifestações, e, os abusos eram tais, que pesquisadores chegavam a corrigir ortograficamente os textos originais, ou selecionar (como forma de censura) partes que não lhe agradavam, além de criarem versões a partir dos textos que recolhiam e catalogavam.

A preferência pela literatura de cordel, além de revelar a falta de instrumentos metodológicos e teóricos para pesquisas de manifestações que possuíam caráter mais efêmero – com relevância e recorrência espetacular, improvisacional e de uso do corpo – faz ressonância com a mentalidade e o discurso visto anteriormente: *Isto se deve à concepção de que a poesia seria a manifestação mais "autêntica", "genuína", do caráter do povo e de que as populações rurais seriam mais representativas da "alma popular".*[12]

Outra grande preocupação da maioria dos folcloristas, ou dos estudiosos da cultura popular, era o pânico em relação ao desaparecimento das manifestações tradicionais e, em função disso, apregoava-se – e ainda hoje se apregoa – a conservação, o resgate ou a restauração dessas atividades.

Marcos e Maria Ignes Ayala, sólida e coerentemente, levantam uma contradição sobre esta postura: *Algumas interferências são consideradas descaracterizadoras ou mesmo ameaças à existência do folclore. A interferência representada pela "reconstrução", pelo contrário, é pregada como uma necessidade.*[13]

Ambos dessacralizam esta visão quando dizem que, se tais práticas culturais fazem parte de um contexto social, é extremamente normal que se modifiquem quando este contexto se transforma. E isto não significa, necessariamente, seu desaparecimento, pois seu caráter adaptativo é um elemento forte e indispensável à sua manutenção.

Se fizermos um paralelo com a história do teatro, podemos observar que muitas práticas cênicas que existiram outrora e tiveram forte influência em seus países e até em outros, não existem mais – ou transformaram-se.

E isto não se aplica apenas ao teatro popular, como os da Idade Média ou a Commédia dell'Arte, mas, também, a espetáculos de origem erudita como os teatros da corte.

Durante muito tempo, as pesquisas sobre a cultura popular eram executadas em via de mão única, isto é, o pesquisador elaborava suas observações e hipóteses tendo

[12] Id. ibid, p. 18.
[13] Id. ibid, p. 19.

como ponto de partida sua visão unilateral do objeto em questão, sem levar em conta o ponto de vista de quem a produzia, como observa Roberto Sidnei Macedo:

> *É fato o caráter autocentrado das concepções das elites, quando abordam a cultura "popular". Em geral, não são capazes de compreender como possível e viável o que está fora dos seus próprios limites de racionalidade. Neste sentido, Marilena Chauí chama a atenção como a classe dominante passa a exercer seu domínio, tanto no plano material, quanto no plano espiritual (das idéias), formando um* ethos *de cultura extremamente autocentrado e de caráter iníquo.*[14]

Pesquisadores como Amadeu Amaral e Mário de Andrade, entre tantos outros, mesmo não se autodenominando folcloristas, propuseram formas de pesquisa, que levavam em conta o olhar do praticante, além do contexto histórico e das circunstâncias em que a pesquisa viesse a ser desenvolvida, utilizando novos métodos de coleta e interpretação de dados e realizando análises críticas de trabalhos anteriores.

Posteriormente, sociólogos, como Roger Bastide, chamaram a atenção para o cuidado de não se isolar as manifestações populares de seu contexto mais amplo, de suas referências sócio-culturais:

> *Em Bastide, o contexto social e o espaço físico deixam de ser tratados como cenário das manifestações folclóricas e tornam-se componentes estruturais da análise* (...) *a cultura popular, como qualquer cultura, só existe enquanto é mantida por grupos sociais.* (...)[15]

Florestan Fernandes (aluno de Bastide) associa as manifestações populares às funções sociais relacionadas ao grupo que as mantém e afirma que *o fato folclórico é sempre atual, isto é, encontra-se em constante reelaboração.*[16]

É interessante observar que, aos poucos, as noções sobre o que venha a ser cultura (em sentido amplo) e suas diversas categorias, vão se transformando e incorporando novos conhecimentos científicos e tendências ideológicas.

---

[14] MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: EDUFBA, 2000, p. 89.
[15] AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignes Novais. **Cultura Popular no Brasil – perspectiva de análise**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 38.
[16] Id. ibid.

Chegamos assim à concepção de sistemas específicos de cultura, no qual Marcos e Maria Ignes Ayala definem como cultura erudita, basicamente, a noção dada anteriormente por Rossini Tavares de Lima, com relação à passagem de conhecimento por meios formais, porém, sublinhando que esta se apóia no sistema dominante.

Cultura popular – e não mais espontânea – (...) *é criada pelo povo e apoiada numa concepção do mundo toda específica e na tradição, mas em permanente reelaboração* (...).[17]

A cultura de massa no lugar de cultura comercial está *articulada aos desígnios dos grupos de dominação econômico-político-social e posta, a seu favor, à disposição, como consumo dos níveis básicos da estrutura social*[18], com o objetivo de substituir valores "autênticos" por valores de nivelação, para manter e perpetuar a estrutura social vigente e produzida por esses mesmos grupos.

Nota-se aqui uma forte postura sociológica na definição dada pelos autores, que vêm alicerçando-se ao longo dos tempos. É através desta relação entre dominador e dominado e do conflito entre grupos sociais, que se tenta compreender as culturas, especialmente a popular.

A noção de cultura popular ganha outra significância no Brasil a partir da década de 1960. O que já vinha se estruturando em termos sócio-políticos, sobre o estudo da cultura, recebe uma roupagem político-ideológica, através dos CPC's (Centro Popular de Cultura), que distinguiam como arte popular as produções profissionais e especializadas que eram destinadas ao público urbano; arte do povo, o que se denominava como folclore, isto é (...) *um produto das comunidades atrasadas do meio rural e das áreas urbanas não industrializadas*[19] e a arte popular revolucionária, a arte que era produzida pelos intelectuais dos CPC's.[20]

A partir das décadas de 1970/80, a noção de cultura popular foi sendo vista por outras óticas e muitos dos equívocos criados pelos CPC's foram trazidos à pauta de forma crítica e ponderada, dando relevo à cultura como reflexo da estrutura de classes e ideologias dominantes.

---

[17] Id. ibid, p. 41.
[18] Id. ibid.
[19] Id. ibid, p. 45.
[20] Informações mais aprofundadas sobre o movimento dos CPC's: AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignes Novais. **Cultura Popular no Brasil – perspectiva de análise**. 2ª edição. Ed. Ática: São Paulo, 1995. e RABETTI, Beti. **Teatro e Cultura: ideários de ruptura e de reelaboração frente a tradição e a universalidade**. Palestra datilografada proferida no Simpósio Globalização da Cultura: Folclore e Identidade Regional. S/local e data.

Renato Ortiz[21] , quando aborda a ideologia existente na ação revolucionária dos CPC's e na conotação dada ao termo cultura popular por seus intelectuais, enfatiza a relação de uma hegemonia às avessas, isto é, não mais as classes dominantes impondo valores culturais aos outros setores da sociedade, mas sim, os intelectuais do CPC fornecendo ferramentas, através da sua noção de cultura e, da mesma forma que as classes dominantes, impondo uma forma de concepção de mundo ao povo, numa relação vertical na qual se leva conhecimento e conscientização política às massas.

Por outro lado, esta noção de manifestação tradicional catalogada pelos CPC's é ambígua, principalmente porque, existindo nos dias de hoje, mesmo com este forte elemento estético, filosófico e conceitual ligado a uma possível ancestralidade, ela não deixa de ser contemporânea, pois convive com as demais manifestações, na ordem do dia, além de se transformarem, continuamente, de acordo com as mudanças sócio-históricas com que se relacionam.

Há também uma modificação no desejo de generalização da cultura popular, tão intensamente almejado pelos folcloristas, pois o que se observou, na prática investigativa, foi uma diversidade e uma complexidade enormes nesta área, que, por um lado, tornou-se necessário um maior rigor teórico e metodológico para a pesquisa, e, por outro, revelou a urgência de uma tendência mais interdisciplinar na forma de abordagem do objeto; além da conscientização de que qualquer abordagem, por mais detalhada que seja, não atinge a totalidade do fenômeno, principalmente por seu caráter transitório.

Marcos e Maria Ignez Ayala consideram a cultura popular como uma manifestação ambígua e contraditória, pois nela estão, ao mesmo tempo,

> (...) *concepções de mundo que atuam no sentido de manter e reproduzir a dominação, a exploração econômica, enfim, as desigualdades entre os diversos setores da população* [e] *a consciência que seus produtores e consumidores têm dessa desigualdade e de sua própria situação, subordinada, na estrutura social, veiculando, também, pontos de vista e posições que contestam a ideologia dominante* (...)[22]

[21] ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: organização e ideologia**. Cadernos de Opinião. Nº 12. São Paulo: Julho, 1979.
[22] AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignes Novais. **Cultura Popular no Brasil – perspectiva de análise**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 58.

Mas é preciso perceber que não é só neste segmento da sociedade, que se encontram estas contradições. Se a classe dominante reforça, em todos os níveis de sua atuação, tendências hegemônicas e concepções ideológicas como verdades indefectíveis, não é de se espantar que os demais setores absorvam tal postura.

Além do mais, como já vimos no primeiro capítulo, tais contradições fazem parte do arcabouço da festa, que serve, muitas vezes ao mesmo tempo, para acalentar as angústias de um sistema social construído sobre a prática da desigualdade e sustentá-lo de forma mais suportável, através destes pequenos, mas indispensáveis, esquemas de alívio.

Lombardi Satriani[23] considera que só o fato de existirem tais manifestações, já existe aí uma forma de contestação à cultura dominante, pois, se torna um ato de resistência ao universalismo e à hegemonia, propostos e difundidos pelos poderosos sistemas sócio-econômicos.

Novamente, fazendo um paralelo com o teatro, observamos que, nas décadas de 1940/50, no Brasil, os profissionais da cena negavam as atividades artísticas e espetaculares, praticadas no país, em busca de uma modernização copiada de modelos internacionais.

Essas práticas de ruptura, como define a professora Beti Rabetti[24], mostram que o reforço e manutenção da ideologia dominante também estão inseridos no universo dos intelectuais e não só nas camadas subalternas.

Como vemos, há uma tentativa, por parte de pensadores da cultura, de fugir da cilada etnocêntrica que é facilmente vinculada a este tipo de trabalho, seja de forma ingênua ou mesmo intencional.

Os vários termos criados, para distanciar-se dessa tendência, intentam descobrir uma saída e o surgimento de novas disciplinas, e, também, sempre pregam a desvinculação do estudo da cultura da carga etnocêntrica, usando novos recursos conceituais e posturas metodológicas, além de criar um diálogo analítico com o que já foi produzido na área.

Assim, a ciência do folclore, o estudo da cultura popular (e suas várias acepções), a antropologia social ou cultural, vêm traçar este percurso de construção

---

[23] LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria. **Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas**. Trad. Eduardo Molina. México: Nueva Imagem, 1978.

[24] RABETTI, Beti. **Teatro e Cultura: ideários de ruptura e de reelaboração frente a tradição e a universalidade**. Palestra datilografada proferida no Simpósio Globalização da Cultura: Folclore e Identidade Regional. S/local e data.

conceitual para um estudo mais minucioso e livre do jargão da dominação ideológica ou pelo menos, tentando livrar-se dele.

Vejamos, por exemplo, o recurso da etnometodologia, termo criado por Haroldo Garfinkel, como possibilidade de entender a realidade social de uma forma mais abrangente, além da preocupação de inserir o senso comum na pesquisa científica.

Segundo Célia Maria Leal Braga, o prefixo *etno* foi incorporado às ciências, na tentativa de distinguir as formulações teóricas do senso comum das teorias científicas, tendo tal prefixo a intenção de (...) *designar aquelas teorias populares que manipulavam a mesma matéria das teorias científicas correspondentes.*[25]

Esta nova relação com o senso comum redimensiona as formas de abordagem dos pesquisadores, pois, se observarmos, mesmo nas definições dadas por Marcos e Maria Ignez Ayala sobre cultura popular, há a consideração de que ela não pode ser vista como um sistema – no sentido que este termo é usado na cultura erudita: (...) *um conjunto de produções artísticas, filosóficas, científicas, etc., elaboradas em diferentes momentos históricos e que têm como referência o que foi realizado anteriormente, pelo menos desde os gregos.*[26]

Isto significa que o que é produzido pelo senso comum é, na visão destes dois autores, assistemático e, conseqüentemente, inferior ao conhecimento erudito.

Na etnometodologia, as produções populares são entendidas como (...) *um conjunto de pressupostos filosóficos, bem definidos, em torno da realidade social.*[27]

Traduz-se, em termos práticos, em dar voz ao ator social, permitindo ao indivíduo comum a expressão de seu ponto de vista acerca do problema elaborado pelo pesquisador, além da preocupação com a interpretação do conteúdo informacional e circunstancial, isto é, o significado dado ao mundo pelos próprios sujeitos que nele habitam.

Não é preciso enfocar aqui as resistências que esta disciplina obteve no meio acadêmico, nem as suas várias fases de elaboração. O que nos interessa é seguir uma forma de abordagem teórico-metodológica que contribua para uma reflexão sobre as propostas apresentadas pela etnocenologia.

---

[25] BRAGA, Célia Maria Leal. **A etnometodologia como recurso metodológico na análise sociológica**. Revista Ciência e Cultura. Nº 40. Salvador: Outubro, 1988, p. 957.
[26] AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignes Novais. **Cultura Popular no Brasil – perspectiva de análise**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 66.
[27] BRAGA, Célia Maria Leal. **A etnometodologia como recurso metodológico na análise sociológica**. Revista Ciência e Cultura. Nº 40. Salvador: Outubro, 1988, p. 958.

A etnopesquisa é outro campo voltado ao conhecimento humano, que comunga com o emprego de tal prefixo, para um alargamento maior em termos metodológicos e conceituais, como nos diz Roberto Sidnei Macedo:

> *Com sua preocupação etno (do grego* ethnos*, povo, pessoas), a etnopesquisa, em geral, volta-se para o conhecimento das ordens sócio-culturais em organização, constituídas por sujeitos intersubjetivamente edificados e edificantes, em meio a uma "bacia semântica" (Durand) mediada socialmente. Neste sentido, preocupa-se primordialmente com os processos que constituem o homem em sociedade.*[28]

Recorreremos, pois, paralelamente, às diretrizes teórico-metodológicas existentes na etnomusicologia - disciplina já firmada no meio acadêmico – e às proposições da etnocenologia, disciplina que nos servirá de suporte para a análise do Cavalo Marinho pernambucano.

Conforme artigo de Leonardo V. Boccia, a etnomusicologia distingue-se da musicologia, principalmente porque esta restringe seu campo ao estudo da música ocidental enquanto arte elaborada: *A musicologia é reconhecida por tratar do fatual, documental, do verificável e é positivista e não por sua compreensão da música como experiência estética.*[29]

Já para a etnomusicologia, além das questões teóricas abordadas na musicologia, é *inerente à sua área de atuação todo o universo da música* (...) *o significado de um gênero musical para uma cultura e o valor de uma atividade musical para uma sociedade.*[30]

A etnocenologia nasce da necessidade acadêmica de se oficializar o estudo das artes cênicas no âmbito universitário, podendo promover, como fez a etnomusicologia, a congregação de toda e qualquer forma espetacular organizada como objeto de investigação, indo desde o teatro dito convencional e ocidental aos eventos espetaculares realizados por diversas culturas e que trazem, durante décadas, ou mesmo

---

[28] MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: EDUFBA, 2000, p. 30.

[29] BOCCIA, Leonardo V. **Apontamentos e reflexões sobre musicologia, etnomusicologia e etnocenologia**. In: Cadernos do GIPE-CIT. Nª 6. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes cênicas, Junho/1999, p 18.

[30] Id. ibid, p. 19.

séculos, uma organicidade que perpassa gerações e se transforma em sua relação com o cotidiano e com a dinâmica da sociedade em que se insere.

Leonardo Boccia sintetiza: *Etnomusicologia é comparativamente uma nova palavra, que é amplamente utilizada para referir-se ao estudo de diferentes sistemas musicais do mundo.*[31]

Poderíamos parafraseá-lo da seguinte forma: Etnocenologia é comparativamente uma nova palavra, que pode vir a ser amplamente utilizada para referir-se ao estudo de diferentes sistemas espetaculares do mundo.

Esta paráfrase, a princípio, parece aprazível e abarcadora de uma outra noção desenvolvida no espírito dos etnocenólogos: a espetacularidade. Também se propõe a perceber a diversidade cultural de forma mais livre e coerente.

Jean-Marie Pradier, comentando sobre a importância do prefixo *etno* utilizado por várias ciências, confere a ele a função de abrir (...) *novas perspectivas para a unidade humana e para a extrema diversidade dos seus saberes e de suas invenções*[32], e acrescenta que a grande parte dos pesquisadores da cultura ainda não se debruçou, ou deu a devida importância à relação do simbólico com o corpo:

> *Nada que pudesse, além da extraordinária pluralidade das aparências, sugerir que estas epifanias fossem a marca da humanidade e os vestígios de suas descendências milenares. Nada referente às virtuosidades suntuosas dos corpos e dos aspectos vivos do imaginário que, em todas as culturas, dão sabedoria, sentido e conhecimento.*[33]

Com este interesse intrínseco, a etnocenologia pretende ocupar o espaço do corpo e suas relações com o mundo espetacular, incluindo o espaço da cena, que contempla este corpo repleto de significados.

A importância de uma teoria que investigue a espetacularidade como um traço fundador da espécie humana é uma das grandes preocupações de Pradier, na tentativa de relativizar o antagonismo ocidental existente entre o corpo e o espírito.

---

[31] Id. ibid, p. 22.
[32] PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia*. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 23/24 (nota de rodapé).
[33] Id. ibid, p. 23.

Desta forma, ele, Pradier, reforça a idéia etnometodológica de que nenhuma via do conhecimento consegue, sozinha, dar cabo da complexidade humana e, também, que é preciso levar em conta a experiência de quem faz parte do universo pesquisado.

A afirmação de Pradier de que o objetivo da etnocenologia não é (...) *formar um inventário exótico, nem de se apresentar como protetor ou laudatório de uma prática qualquer*[34], revigora uma visão científica contemporânea, que se pretende autônoma e distante de tendências etnocêntricas tão impregnadas no curso da história das ciências humanas.

Não é de hoje, que diversas disciplinas científicas percebem a necessidade de ampliação de suas fronteiras metodológicas, suas formas de investigação, apreensão e abordagem dos fenômenos de interesse, ou mesmo, da, cada vez mais presente e indispensável, cooperação interdisciplinar, para um maior aprofundamento e compreensão das questões que tocam os processos científicos como um todo.

Por outro lado, esta prática está longe de se estabelecer como um encaminhamento teórico-metodológico isento de conflitos, tensões e contrastes, como nos alerta Gabriel Weisz:

> *A atitude interdisciplinar resulta extraordinariamente complexa, posto que cada disciplina opera com metodologias e modelos próprios e cada especialidade, mantém regras e exigências que definem sistemas particulares de aproximação.*[35]

Patrice Pavis, na introdução do livro *A análise dos espetáculos*, aborda esta discussão:

> *À análise do espetáculo se atribui uma tarefa desmedida que ultrapassa talvez as competências de uma só pessoa. De fato, é preciso que ela leve em consideração a complexidade e a multiplicidade dos tipos de espetáculos, recorra a uma série de métodos mais ou menos comprovados, ou mesmo invente as metodologias mais adaptadas a seu projeto e seu objeto. Confrontado aos mais diversos espetáculos, o*

---

[34] Id. ibid, p. 28.

[35] Tradução nossa: *La actitud interdisciplinaria resulta extraordinariamente compleja, puesto que cada disciplina opera com metodologías y modelos propios y cada especialidad mantiene reglas y exigencias que definen sistemas particulares de aproximación).* WEISZ, Gabriel. **El juego viviente**. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores S.A., 1993, p. 13.

espectador, amador ou profissional (crítico, universitário), não dispõe, para dizer ao menos, de um repertório de métodos de análise universalmente reconhecidos e comprovados.[36]

Foi exatamente esta sensação angustiante, que desencadeou uma série de reflexões acerca de um possível caminho que pudesse envolver nossa investigação de forma consistente, mesmo que a multiplicidade estética e conceitual do Cavalo Marinho fosse além de nossa especialidade acadêmica.

Porém, como nos mostra Patrice Pavis, a experimentação de uma pluralidade de métodos de análise aplicada aos espetáculos é, hoje, admitida amplamente, acompanhando a abertura de paradigmas científicos nas várias áreas da pesquisa:

Longe de desistir diante da complexidade e da sofisticação das encenações, a teoria estende-se ao império, a um domínio que parecia reservado apenas aos artistas: a prática. A separação entre o fazer e o dizer se encontra assim novamente posta em questão para grande alegria dos teóricos. Essa concessão maior dos práticos para seus colegas menos afortunados, os teóricos, abre perspectivas novas para a pesquisa.[37]

No âmbito das ciências humanas, o trânsito que se estabelece, entre diversas áreas do conhecimento, vem corroborar com este procedimento, constituindo-se, a cada dia, em uma rede de informações e trocas que enriquecem a dinâmica da construção e reflexão do saber, rediscutindo conceitos e reestruturando o olhar sobre os possíveis meios de compreensão dos eventos culturais e sociais.

A etnocenologia não poderia estar distante desta prática do pensar, principalmente por ter a intensão (ou pretensão) de se debruçar sobre estruturas e eventos voláteis, que constituem uma parcela significativa do ser no mundo, pois, como esclarece o professor Roberto Sidnei Macedo

ao estudarmos as realidades sociais, não estamos lidando com uma realidade formada por "fatos brutos", lidamos com uma realidade constituída por pessoas, relacionando-se através de práticas que

[36] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, p. xvii.
[37] Id. ibid, p. 305.

> *recebem identificação e significado pela linguagem usada para descrevê-las, invocá-las e executá-las, daí o interesse pelas especificidades predominantemente qualitativas da vida humana*[38].

Tal complexidade, inerente ao ato do existir e do criar, precisa de uma postura prenhe de flexibilidade e relatividade, que abrace e equilibre o olhar de um ao agir do outro, na busca de uma compreensão que liberte, ao invés de aprisionar em fórmulas restritivas, que nem sempre vão ao encontro da análise mais acertada.

Neste caso, o etnocentrismo epistemológico em nada contribui e passa a ser um desafio ético, humano e científico, tornando-se necessário se desvencilhar desta ótica histórica, que tem suas raízes no mais liminar da natureza humana: a atração pelo poder.

Obviamente, flexibilidade e relatividade como procedimento científico não quer dizer *fazer uma ciência relativista pura e simples, não significa uma ausência interpretativa e avaliativa*[39], mas, sobretudo, deseja permitir um maior desprendimento para se chegar ao outro, para tentar vê-lo, não com os próprios olhos, nem com os olhos dele, mas a partir de uma encruzilhada ocular, que constrói um outro fluxo ótico, parte da vivência do eu e do desejo de mergulhar na existência do outro, num processo dinâmico, complexo e vivo.

Ao mesmo tempo em que nos conscientizamos desta necessidade, digamos, multireferencial de olhar o outro e suas práticas culturais, nos defrontamos com um esquema científico cada vez mais compartimentado, individualizado e restritivo, que nos leva às especializações, aos nichos de conhecimentos, criando frestas e fissuras intransponíveis a uma prática mais abrangente e relacional das vias do conhecimento.

Particularmente em nossa pesquisa, a necessidade teórico-prática de diferentes domínios acadêmicos se mostrou de forma contundente, por se tratar de um objeto complexo na sua estrutura e substância, tornando-se impossível sua apreensão através, apenas, do viés cenológico, principalmente focado nas correntes teóricas e metodológicas utilizadas na investigação teatral.

É exatamente neste ponto, que a etnocenologia se enquadra como uma possibilidade de dilaceramento epistemológico e conceitual, proporcionando trânsitos e diálogos com outras esferas do saber e permitindo uma transversalidade científica para uma possível compreensão das manifestações dinâmicas de caráter espetacular.

---

[38] MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa Crítica e Multireferencial nas Ciências Humanas e na Educação**. Salvador: EDUFBA, 2000, p. 31.
[39] Id. ibid, p. 90.

III. II – A festa do outro sob um olhar espetacular

Foto 3 - A brincadeira: diversão e coisa séria

Podemos asseverar que a prática espetacular é uma qualidade inerente à atividade humana, como afirma Jean-Marie Pradier. Para isso, basta que olhemos mais atentamente as atividades de diversas épocas e civilizações para percebermos que, independente da situação cultural e política ou da estrutura sócio-econômica que atravessava cada episódio histórico, a festa, a diversão, o riso, o jogo, o teatro e a brincadeira cumpriam e seguem cumprindo seus papéis de apaziguadores, relativizadores, reinventores e inversores das inúmeras tensões coletivas.

Outra questão importante a se evidenciar é que, a cada dia, a espetacularização das ações humanas ganha um caráter mais acentuado e, diferente de outros períodos, atividades, que não estariam necessariamente vinculadas ao universo do espetacular, passam a usufruir de seus atributos encantatórios e recursos técnicos para que espaços sejam conquistados e platéias sejam seduzidas.

Tanto nos pequenos fatos sociais – as conversas informais, a atuação do professor em sala de aula, ou um simples jogo de frescobol na praia – assim como nos eventos de maior dimensão pública – as atividades políticas ou as formas de abordagem religiosa – pode-se evidenciar um crescente teor espetacular.

Esta postura é reforçada, principalmente, pela força da mídia que cria e difunde padrões de comportamentos e atitudes, fazendo com que as pessoas passem a ter uma maior consciência da importância da qualidade de intervenção pessoal, em relação ao círculo social em que elas se inserem.

Sendo assim, o indivíduo se espetaculariza como num jogo de marketing pessoal, para que, através do grau de convencimento de seu desempenho, ele atinja seu objetivo final, que é a conquista de um espaço frente a um grupo de seu interesse.

O surgimento de uma disciplina como a etnocenologia, que finca sua atenção na discussão, reflexão e análise das diversas formas espetaculares encontradas pelo mundo, não se dá de forma aleatória e, muito menos, sem razão de existência, já que, atrelado aos acontecimentos espetaculares, existe um vasto campo de pesquisa que pode, de forma mais apurada, dar cabo dos elementos teatrais e características cenológicas e espetaculares impressas no ato do expressar-se, sem, no entanto, se limitar aos conteúdos ligados ao domínio do teatro, por exemplo.

Desta forma, a etnocenologia vem evidenciar e enfocar ainda mais esta conduta de espetacularização, que se especializa e se reinventa através dos tempos, tomando dimensões gigantescas no caminhar da história e adaptando-se às formas e interesses do mundo globalizado.

Neste contexto é importante ressaltar que enxergar a etnocenolgia, como uma possível forma de abordagem de atividades espetaculares presentes nas sociedades. não se dá pelo interesse em defender a importância ou a regulamentação desta disciplina no âmbito das ciências, mas trata-se de uma escolha que, obviamente, traz em si mesma um posicionamento político, científico e artístico imbricados.

Porém, transcendido por uma percepção de que há universos a serem explorados em termos acadêmicos, sendo o da etnocenologia uma possibilidade de religar o teatro à sua estrutura mais sublime que é a celebração, o jogo e a festa e, ao mesmo tempo, ter o espaço de integrar, num corpus conceitual, manifestações e comportamentos que, até então, não estão contemplados nos limites curriculares das artes cênicas, produz uma motivação singular e importante a esta disciplina.

Trata-se, pois, de mais uma forma sensível de ver o mundo, encaminhada pelo viés da arte, mais especificamente das artes do espetáculo, como uma via de mão dupla que, ao mesmo tempo em que discute uma forma de apreender o outro, através de uma ótica ligada ao domínio do corpo representacional, alarga seus próprios horizontes para incorporar a diversidade como elemento essencial da atividade cênica e humana.

Processo este complexo e, como nos diz o professor Roberto Sidnei de Macedo, *que nasce multirreferencializado* [pois] *articula outras referências com a psicologia, a neurobiologia, a antropologia e a etnologia.*[40]

Roberto Sidnei Macedo também compreende a participação do homem na sociedade como uma ação representativa, isto é, como uma prática de manutenção e troca de papéis diversos, que se articula com as variadas demandas e estruturas sociais, *apesar da relativa estabilidade ao nos apresentarmos enquanto atores sociais nos cenários da nossa cotidianidade.*[41]

Aliás, Macedo nos fala de um método etnocenológico desenvolvido pela etnopesquisa e calcado na noção de dramaturgia social, de Goffman, que vê a representação como uma característica de toda a atividade humana, que incorpora à sua atuação, sobretudo, atributos reconhecidos e legitimados pelo grupo ou sociedade em que se encontra.

Este método etnocenológico de pesquisa, para Macedo, se relaciona com o campo das atividades cotidianas e das interações sociais dos grupos, representando uma possível variante da disciplina.

Porém, este método provém diretamente dos estudos realizados no seio da etnocenologia, sendo utilizado para um domínio específico que contempla o corpus analítico da etnopesquisa, que se constitui a partir de questões como as seguintes:

> *Como se estrutura a estrutura? Como se organiza o tecido cultural por suas múltiplas e complexas interações? Como os sujeitos imersos nos seus coletivos sociais significam e ressignificam suas ações? Pela via das ações dos atores sociais, como se dá reflexivamente a relação instituinte/instituído? Pelo dinamismo destas questões, penetra-se relacional e compreensivamente na complexidade das construções da vida humana.*[42]

Observada a trajetória feita até aqui sobre algumas formas de investigação das manifestações culturais e sociais, cabe compreendermos a etnocenologia como mais um passo estrutural nesta área, responsável por englobar o campo das práticas espetaculares

---

[40] MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: EDUFBA, 2000, p. 192.
[41] Id. ibid, p. 190.
[42] Id. ibid, p. 33.

e suas variantes em um arcabouço teórico-prático de bases interdisciplinar e multirreferencial.

Dialogando com as tendências científicas contemporâneas numa perspectiva crítica e histórico-analítica, a etnocenologia não seria mais uma forma de reflexão e reapropriação de conceitos que vêm se propagando e se reelaborando durante os tempos?

A noção denominada *relativização* pode ser uma expressão fundamental em se tratando da relação desta nova disciplina com o universo híbrido e complexo da cultura. Principalmente, porque a etnocenologia vem relativizar noções como cultura popular e cultura erudita, no sentido em que, o termo *etno* significa (...) *a extrema diversidade das práticas e seu valor fora de toda referência de um modelo dominador*[43], e, portanto, abarca as produções ou manifestações culturais inseridas em qualquer universo social, cultural e geográfico.

Porém, tal relativização não se dá de forma irresponsável e infundada. Tratamos aqui de um pensamento e uma prática que começa a penetrar no âmago da antropologia a partir de Franz Boas:

> *Foi ele que primeiro percebeu a peculiaridade das culturas humanas. Foi com Boas que se começou a perceber que cada grupo produzia, a partir de suas condições cronotópicas, ou seja, históricas, climáticas, lingüística, uma cultura caracterizada por ser única e específica.*[44]

Apreender um universo distinto a partir da análise de seus elementos constitutivos e não de um prisma que ignora o contexto no qual ele se reproduz é uma postura que vai de encontro ao tão implacável conceito de etnocentrismo.

A forma de relativização que a etnocenologia se propõe é a maneira de olhar tais práticas espetaculares, longe da tentação etnocêntrica ou laudatória, como afirma Pradier, criando uma interseção estética, conceitual e teórica entre o olhar do pesquisador e do sujeito pesquisado e, sobretudo, propondo-se a ser mais uma possibilidade de compreender, discutir e analisar a cena, construindo ferramentas para

---

[43] PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia*. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 26.
[44] MACEDO, Roberto Sidnei. *A* **Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: EDUFBA, 2000, p. 90.

uma abordagem teórico-metodológica que viabilize as proposições da disciplina, servindo-se delas para um redimensionamento profundo na prática e estudo das artes.

O professor Armindo Bião sugere um corpus metodológico e epistemológico que permita a instalação de uma nova disciplina, chamada por ele de cenologia, ou cenologia geral, o que evidencia a complexidade das discussões em torno da etnocenologia na época (1995-1999), cheia *de confusão conceitual, de conflitos intelectuais, de realização de eventos internacionais e publicações, de busca da constituição de um paradigma.*[45]

A própria idéia de que o perfixo *etno*, para referir-se às culturas, aos grupos sociais, seria uma utilização estratégica da compreensão da multiculturalidade e da transculturação como formas de combate ao etnocentrismo, atribuía um caráter temporário à nomenclatura adotada. Algum tempo depois – pelo menos até hoje – o termo etnocenologia sobreviveu a estes embates epistemológicos.

Com a preocupação de fortalecer e aprofundar a reflexão acerca desta disciplina, Bião categoriza as bases transdisciplinares que contribuem para a prática investigativa na artes cênicas, que aqui expomos da seguinte forma:

1 – Ciências Pilares:

1.1 – Ciências do Homem:

1.1.1 – Antropologia;

1.1.2 – Sociologia;

1.1.3 – Psicologia;

1.1.4 – História;

1.1.5 – Etnomusicologia;

1.1.6 – Etnolingüística;

1.1.7 – Estudo do Folclore e suas interfaces.

1.2 – Ciências da Vida:

1.2.1 – Ecologia;

1.2.2 – Etologia;

1.2.3 – Anatomia;

1.2.4 – Biologia;

1.2.5 – Neurobiologia da aprendizagem;

---

[45] BIÃO, Armindo. **Aspectos epistemológicos e metodológicos da Etnocenologia: por uma cenologia geral**. IN: ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000, p. 365.

1.2.6 – Bioquímica;

1.2.7 – Biofísica.

Logicamente, esta catalogação não é rígida ou fechada em si mesma, dependendo do tipo de objeto e de investigação que serão executados.

Como possibilidades de procedimento teórico, Bião sugere como horizonte viável à abordagem etnocenológica um universo que

> *pode ser circunscrito pela fenomenologia pragmática, pela etnometodologia, pelo interacionismo simbólico, pela antropologia do imaginário, pela história das mentalidades, pela sociologia do cotidiano, pela proxêmica e pela pedagogia centrada na pessoa.*[46]

Em seguida, o autor elenca cinco pilares epistemológicos que serviriam como conceitos básicos à disciplina:

1 – Os **estados de consciência** (alterados, modificados ou não) e os **estados de corpo** (técnicas cotidianas e extracotidianas);

2 – **Teatralidade** (ação ou comportamento à alteridade, independente do nível de consciência do fato) e **Espetacularidade** (consciência, criação e organização de ações para serem vistas);

3 – **Transculturação** (contatos culturais sob o ponto de vista antropológico);

4 – **Matrizes Culturais** (lingüísticas, religiosas, estéticas, técnicas e temáticas);

5 – **Práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados – PCHEO** (pilar mais importante ontológica e metodologicamente e mais complexo que congrega as noções de alteridade/identidade, multiculturalismo/dinâmica cultural, tradição/contemporaneidade e performance/fenômenos espetaculares, chamado atualmente de **Práticas performáticas**, por Jean-Marie Pradier).

Este quinto item seria subdividido da seguinte forma:

5.1 – **Artes do espetáculo** (engloba todo tipo de manifestação espetacular como o teatro, a dança, a ópera, as artes mistas (populares, tradicionais), etc;

5.2 – **Ritos espetaculares** (rituais, festas, eventos esportivos, políticos, religiosos, cerimoniosos, etc.);

[46] Id. ibid, p. 366.

5.3 – **Formas cotidianas** (papéis e ações sociais reconhecíveis e interacionais (educador/educando, vendedor/cliente, sacerdote/fiel, etc.), assumidamente explícitos em trajes, posturas corporais e verbais, ou não.

Foram essas primeiras reflexões que geraram uma segunda sistematização que veremos a seguir.

Adailton Silva dos Santos considera a Etnocenologia uma proposta internacional, interdisciplinar e étnica desde seu nascedouro:

> *Internacional, porque contou com pesquisadores europeus, africanos e americanos, tanto do norte como do sul, no ato de sua fundação; interdisciplinar, pois conjuga saberes de gêneros e naturezas completamente distintos, tanto das ciências como das artes; e étnica, porque ela já nasce querendo se remeter, primordialmente, a aspectos relativos aos diversos grupos culturais verificados no mundo todo.*[47]

Realmente, não há como excluir o caráter interdisciplinar e multirreferencial, se no cerne da preocupação etnocenológica está o estudo da cena (skénnos) em toda a sua polissemia, como nos mostra Santos[48]. Isto implica, naturalmente, na manipulação de elementos e ferramentas de diferentes áreas do saber, mesmo sem se incorporar a dimensão sócio-cultural, antropológica ou psicológica do fenômeno, pois, a cena espetacular é, por si só, um receptáculo composto de matérias distintas.

No momento em que começava sua discussão sobre tal disciplina (sua dissertação data de 1998, portanto, três anos após a criação da Etnocenologia), Santos compreendia tanto as lacunas metodológicas, teóricas e epistemológicas, como a necessidade de uma *sedimentação e consolidação de uma prática melhor discernível*

---

[47] SANTOS, Adailton Silva dos. **Nos pequenos mundos da Bahia: uma aproximação entre a obra de Nelson de Araújo e a Etnocenologia**. 1998. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, p. 47.

[48] *1) construção provisória, neste sentido liga-se ao edifício teatral ou à cena comumente designada como unidade de uma peça teatral; 2) local coberto onde os atores vestiam suas máscaras, aqui, tal significado liga-se ao caráter de transformação do ator; 3) refeição comida sob a tenda, um banquete recôndito, o lugar do prazer da representação, pelo menos, para o intérprete; 4) o corpo humano como abrigo da alma (a cena está relacionada com o corpo sendo visto em seus aspectos físicos e metafísicos); 5) o corpo humano pura e simplesmente, o skennoma; 6) aquele que faz uso do corpo como instrumento, o acrobata, o mímico, o malabarista, enfim, o skennomata.* Id. ibid, p. 61/62.

por parte daqueles que se pretendem etnocenólogos[49], para que a disciplina se desenvolvesse.

Porém, hoje, já passados 11 anos de sua formulação, alguns avanços se apresentam, mas algumas pendências ainda entravam o andamento e aprofundamento desta disciplina.

Entre os entraves está a distância com relação a um consenso de interdisciplinaridade pregado por todos os envolvidos na formação da etnocenologia e sua real aplicação no âmbito das pesquisas etnocenológicas.

Compreendemos que a interdisciplinaridade não deva se dar somente no campo teórico, no diálogo documental com outras disciplinas que venham a contribuir com a pesquisa a ser desenvolvida, mas, sobretudo, em caráter metodológico, a partir das necessidades evidenciadas no trabalho prático.

Jean-Marie Pradier afirma:

> *A falta de interdisciplinaridade nos estudos teatrais e coreográficos provocou o nascimento da etnocenologia (1995), sem a qual Ela não teria razão de ser. A interdisciplinaridade solidificou o enfoque dos comportamentos e das práticas espetaculares humanas ou outras designações: artes do espetáculo vivo, teatro, práticas performáticas, artes performáticas, etc.*[50]

Mas, o fato é que, efetivamente, o procedimento interdisciplinar ainda não atingiu um interesse e uma substancial aplicação para que, realmente, os fenômenos espetaculares pudessem ser apreendidos por diversos olhares na busca de uma compreensão mais profunda e verdadeiramente multirreferencial.

Outra questão a se refletir é o tão evidenciado medo da prática etnocêntrica no seio desta disciplina. Ao tempo em que teóricos como Jean-Marie Pradier e Chérif Khaznadar pregam a negação de uma conduta etnocentrista e, conseqüentemente, eurocentrista na abordagem aos sistemas espetaculares de outros povos, existe algo que não se fala explícita e fluentemente e que parte da seguinte questão: para quê e para quem serve a proposta conceitual implantada pela etnocenologia?

---

[49] Id. ibid, p. 49.
[50] PRADIER, Jean-Marie. **Os estudos teatrais ou o deserto científico**. In: Revista Repertório – Teatro & Dança. Ano 3. Nº 4. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2000.1, p. 55.

É possível observar que, por entrelinhas, muitos dos teóricos envolvidos ou simpatizantes desta disciplina possuem claramente a compreensão de que conhecer técnicas e procedimentos relativos, principalmente, ao uso do corpo nas atividades espetaculares – através da pesquisa cenológica de manifestações de outras culturas, sobretudo as classificadas como tradicionais – pode e deve servir para repensar e explorar uma gama maior de formas, conteúdos e procedimentos artísticos para a cena contemporânea.

Vemos isto na fala de pesquisadores como Oswald Barroso:

> *Nas expressões cênicas tradicionais populares buscamos, pelo contrário, as fontes originais do teatro, as suas formas primordiais, a sua tradição viva e os seus elementos universais, como referências para o aperfeiçoamento de nosso próprio teatro.*[51]

Também quando ele indica: *Chegar ao futuro pelo passado, à vanguarda pelo retorno às raízes, este parece ser o caminho das vanguardas.*[52]

Vemos esta postura, novamente, na fala do professor Marcos Bulhões: *Os "artistas de teatro" podem aprender com os "artistas populares" uma forma tradicional de nossa teatralidade, o que não significa dizer que devam sair repetindo ou reciclando o folcore.*[53]

Na verdade, poucos são os momentos em que os detentores do conhecimento formal se situam numa posição de troca, de diálogo entre os dois universos de interesse, o que causa a sensação da utilização da etnocenologia em função de um pragmatismo muito próprio e pessoal, no qual é sempre o "teatro contemporâneo" que tem suas vantagens.

E isto não se dá por acaso. Assim como há uma crise nas ciências, responsável pela reestruturação de paradigmas e procedimentos teórico-metodológicos, a arte também passa – sobretudo a ocidental, mas também os países alimentados por tais referências artísticas – por momentos de estagnação e esvaziamento no tocante ao teor espetacular da cena, como revela Khasnadar: *A iniciativa que alguns de nós tomamos hoje tem um sentido não de restringir o campo dos estudos e da criação teatral; pelo*

---

[51] BARROSO, Oswald. *A cena tradicional e a renovação do teatro*. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999, p 177.
[52] Id. ibid, p. 178.
[53] BULHÕES, Marcos. **Os perigos do folclore**. In: Revista Continente Multicultural. Ano II. Nº 14. Recife: Companhia Editora de Pernambuco-CEPE, fev/2002, p. 25.

contrário, visa ampliá-lo aportando um novo âmbito de estudo, de análise, de pesquisa e de inspiração.[54]

Adailton Silva dos Santos também aponta esta armadilha etnocêntrica como algo discordante no discurso dos envolvidos:

> *No entanto, é uma crítica de ordem ideológica* [contra o etnocentrismo] *e, por isso mesmo, na atual conjuntura, reveste-se de uma grande ingenuidade. Quando, para a etnocenologia, o grande problema consiste em saber se esta atende aos imperativos da atual situação das ciências da cultura.*[55]

Santos chega à conclusão de que a etnocenologia está impregnada pelo etnocentrismo desde a sua base, devido aos referenciais que formam sua estrutura.

Tocando neste tema, nota-se que, como um extremo oposto à tendência etnocêntrica que ronda as ciências humanas, há uma preocupação recorrente em estudiosos da cultura, independente do período histórico de sua atuação – inclusive pesquisadores adeptos da etnocenologia – referente à eterna eminência do desaparecimento das práticas espetaculares tradicionais; e, nos dias de hoje, associada ao fenômeno da globalização, o pânico – como ressalta o professor Armindo Bião – de que a tecnologia venha a destruir tais manifestações, além das indevidas apropriações dos profissionais das artes sobre os elementos espetaculares tradicionais.

Notamos entre as preocupações dos estudiosos e formuladores da etnocenologia, como Chérif Khaznadar e Jean-Luc Larguier, a constante ameaça da mundialização em relação à cultura tradicional que, segundo os mesmos, é frágil e pode se degenerar.

Ao tempo que os autores citados afirmam que a evolução é um traço irreversível das manifestações espetaculares, eles temem o mal que a comercialização, a utilização meramente turística e a folclorização venham causar seu desaparecimento.

Chérif Khaznadar ao delimitar o campo da etnocenologia ao estudo das *artes tradicionais*, lança sua definição:

> *As* artes tradicionais *são formas de expressão que os homens herdaram de seus ancestrais e que utilizam para exprimir sua fé, sua alegria, sua dor.*

---

[54] KHASNADAR, Chérif apud SANTOS, Adailton Silva dos. **Nos pequenos mundos da Bahia: uma aproximação entre a obra de Nelson de Araújo e a Etnocenologia**. 1998. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, p. 71.

[55] Id. ibid, p. 69.

> *Indissociáveis de seu meio endógeno elas refletem as particularidades e evoluem com ele. Elas representam a identidade cultural de um conjunto de indivíduos (família, clã, tribo, povo, vila, cidade, região, país, zona geográfica).*[56]

A partir daí, sua crítica se encaminha em direção aos grupos de balé folclórico criados, inicialmente, na Rússia, a partir do século XX e imitados em diversos países, assim como a comercialização das músicas tradicionais sob o rótulo de *world music*.

Porém, como já discutimos, há prós e contras neste processo de trânsito entre universos distintos. Lembramos também que tanto a prática de apropriação (ou inspiração, como diz Khaznadar), como o fenômeno de miscigenação sempre houve, basta aludir ao trabalho de Mikhail Bakhtin, George Minois, Margot Berthold, entre outros, que se debruçaram sobre a história dos espetáculos.

O fato é que, realmente, tentar encontrar um purismo em qualquer manifestação "viva" – referenciando Rafael Mandressi[57] – é, antes de qualquer coisa, uma maneira ingênua de se posicionar perante o curso histórico das ciências.

Quanto ao fato das apropriações indevidas, o próprio Mário de Andrade nos fornece uma diretriz ao sugerir que se pode encontrar no processo de criação e nas técnicas utilizadas pelos agentes das manifestações populares – e não nos resultados – uma investigação mais consistente e sistematizada.

Como ressalta Marcos e Maria Ignez Ayala, *o interesse de Mário de Andrade por manifestações de cultura popular está intimamente ligado a seu projeto artístico*[58], e isto não significa uma apropriação indevida.

Esta temática é muito delicada e requer certa reflexão para se chegar a um denominador comum – e, talvez, nunca se chegue. Mas é preciso avançar na discussão sem falsos moralismos. E, para isso, é necessário estarmos atentos ao diálogo que se

---

[56] Tradução nossa: *Les* arts traditionnels *sonts les formes d'expression que les hommes ont héritées de leurs ancêtres et qu'ils utilisent pour exprimer leur foi, leur joie, leur douler. Indissociables de leur milieu endogène elles en reflètent les particularités et évoluent avec lui. Elles représentent l'identité culturelle d'um ensemble d'individus (famille, clan, tribu, peuple, village, ville, région, pays, zone géographique).* KHAZNADAR, Chérif. **Les arts traditionnels**. In: Revue Internationale de l'Imaginaire – nouvelle série: Les Spectacles des Autres – questions d'ethnoscénologie II. Nº 5. Paris: Maison des Cultures du Monde/BABEL, 2001, p. 17.

[57] MANDRESSI, Rafael. *La mirada del anatomista, la etnoescenología y la construcción de objetos muertos*. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

[58] AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignes Novais. **Cultura Popular no Brasil – perspectiva de análise**. 2ª edição. Ed. Ática: São Paulo, 1995, p. 25.

deve estabelecer entre o universo acadêmico e o popular, para que, neste contato, os dois lados possam usufruir do processo inevitável de trocas culturais.

Diante disto, vemos como utópica a boa intenção de Khaznadar quando este afirma que a Etnocenologia é *o conceito e a disciplina que permite dar, outra vez aos povos, os meios para praticar os seus próprios sistemas de referências, para se liberar das ideologias dominantes e resistir à uniformização.*[59]

Primeiro, porque as vozes serão reproduzidas pelos acadêmicos, conjuntamente com os praticantes, é certo, mas por seu filtro intelectual, cultural e sensitivo, produzindo, na melhor das hipóteses, um diálogo franco, coerente e liberto de tendências unilaterais. Depois, pela dificuldade de uma disciplina conseguir a mesma velocidade da dinâmica da vida que se impõe e se transforma inevitável e rapidamente.

Porém, não deixaremos de ressaltar que a preocupação dos teóricos e pesquisadores sobre o encaminhamento teórico-metodológico e ético da etnocenologia é algo salutar, apesar de, contrariamente a Pradier, que afirma que acreditar *que se pode escapar a essa excentricidade* [que é o etnocentrismo] *unicamente pela "boa fé" é uma idéia vã*[60], temos convicção de que é através da consciência e sensibilidade individual que podemos estabelecer uma conduta condizente ao nosso processo de imersão na vida alheia. Porém, é certo, nunca é demais estabelecer parâmetros.

Segundo o professor Patrice Pavis, a Etnocenologia

> *amplia o estudo do teatro ocidental para as práticas espetaculares do mundo inteiro, em particular aquelas que se originam do rito, do cerimonial, das* cultural performances *(práticas culturais), sem projetar nessas práticas uma visão eurocêntrica.*[61]

Porém, Pavis ressalta sua preocupação com a utilização desta disciplina, no sentido da transdisciplinaridade, isto é, do envolvimento com outros campos teóricos, como a etnografia e a antropologia cultural para a pesquisa de objetos que não sejam metafóricos, como a noção de teatralidade do cotidiano, ou *abertos para o infinito*, como o autor considera, muitas vezes a noção de performance.

---

[59] KAZNADAR, Chérif. *Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia*. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 59.

[60] PRADIER, Jean-Marie. **Os estudos teatrais ou o deserto cientifico**. In: Revista Repertório – Teatro & Dança. Ano 3. Nº 4. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2000.1, p. 55.

[61] PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 152.

O autor aconselha a etnocenologia a conciliar duas noções que, segundo ele, são incompatíveis epistemologicamente: "espetáculo" (spectaculum, o que é visível e speculum, o que remete uma imagem) e "performance" (ação realizada), pois, a falta de uma perspectiva mais precisa em termos de campo investigativo, ainda segundo Pavis, pode levar a *uma deriva da Etnocenologia rumo ao infinito das atividades humanas* (...)[62]

O autor também propõe alguns critérios que poderiam vir a ser de interesse da disciplina, como informação estética de um evento, ficcionalidade, prazer do jogo e gratuidade da ação.

Em seu outro livro, Patrice Pavis continua suas reflexões acerca da etnocenologia, reforçando o interesse desta disciplina *pelas práticas culturais (culture performances) e pelas práticas espetaculares sem projetar sobre elas um modelo demasiadamente redutor do teatro ocidental (...)*[63], como uma proposta de perspectiva integrativa e interacional.

O autor também sinaliza um esforço em busca da construção de uma etnometodologia, capaz de abarcar o campo proposto pela disciplina, no tratamento teórico e conceitual da espetacularidade.

O fato é que a etnocenologia vem sendo, ao longo de sua ainda curta existência, pensada, analisada, redimensionada e percebida como algo que precisa, constante e insistentemente, ser discutida, para que se vislumbre uma melhor estruturação de seu campo investigativo e conceitual. Um dos pensadores da disciplina é o professor Armindo Bião, responsável pela sua implantação, reconhecimento e desenvolvimento no Brasil, em nível acadêmico.

A partir do momento que Bião elabora as noções de teatralidade e espetacularidade como fenômenos liminares entre o teatro, a cultura e a sociedade, ele assegura à etnocenologia um campo ao mesmo tempo amplo e delimitado.

Amplo no sentido em que ultrapassa as considerações de Chérif Khaznadar com relação às expectativas investigativas da disciplina:

> *A etnocenologia estuda, documenta e analisa as formas de expressões espetaculares dos povos, quer dizer, as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo. Entram no seu campo de*

---

[62] Id. ibid.
[63] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 272.

> *estudo: as formas de manifestações que são fruto de uma elaboração, de uma premeditação, de uma memória coletiva; e as que são atos ponderados e repetidos, seguindo regras estabelecidas. Desta forma, estão excluídos do campo da etnocenologia os fatos e os gestos da vida cotidiana, as improvisações e as criações individuais.*[64]

Delimitado porque, concretamente, Bião estabelece três possibilidades de linha investigativa para a disciplina, sistematizando um modelo de campo de ação de forma bastante precisa.

Para ele, a noção de espetacularidade, como sendo um fenômeno eminentemente vinculado à forma de expressão e comunicação humana, encontra-se em todas as possibilidades de relações, nas quais se podem perceber gradações que chegam à noção de teatralidade do cotidiano (o que difere completamente da visão de Patrice Pavis).

A *espetacularidade substantivada* é manifesta em sua forma elaborada a partir dos comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHSO) ou – conforme atualização terminológica de Pradier – das práticas performáticas, que seriam as artes do espetáculo, independentemente de sua origem ou forma de produção, incluindo a encenação profissional, manifestações populares, espetáculos tradicionais, etc.

A *espetacularidade adjetivada* seriam as atividades que não almejassem como fim um evento cênico, mas que, em sua execução, denotasse um aspecto espetacular, como rituais religiosos ou profanos, festas públicas e eventos sociais.

Já a *espetacularidade adverbial* seria o modo de comportamento cotidiano de certos grupos sociais, suas formas específicas de se relacionar, de criar mecanismos de expressão que os diferenciem de outro grupo e que os referenciem enquanto elemento pertencente a alguma sociedade.

Em todas as três possibilidades existe, ao menos, um elemento que as liga em um conjunto articulado: o corpo enquanto fator estruturante e estruturado de uma ação, seja preenchida de espetacularidade ou de teatralidade. Mas não um corpo perdido no nada, e sim, um corpo que se interrelaciona com um espaço e um contexto sócio-histórico específicos.

Mas, é importante frisar que cada uma dessas linhas pode propor horizontes teóricos e enfoques metodológicos diferentes, cabendo ao etnocenólogo a escolha de

---

[64] KAZNADAR, Chérif. *Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia*. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 58.

seus parâmetros conceituais, cruzamentos interdisciplinares e processos de pesquisa a partir da delimitação de seu objeto.

Este procedimento vai ao encontro das assertivas de Jean-Marie Pradier, para quem a etnocenologia é uma *ciência da presença do vivo, uma disciplina devotada à descrição dos comportamentos emergentes fundadores de identidade.*[65]

Sendo assim, a etnocenologia apresenta um caráter mais inclusivo em sua intervenção sobre o homem e a cultura, no qual várias formas de práticas e condutas culturais podem fazer parte de seu universo de investigação e produzir significados condizentes com sua estruturação social interna.

A etnocenologia, assim, passa a proporcionar uma estratégia metodológica: um imbricamento teórico e artístico sobre as práticas culturais, já que em seu encalço estão pesquisadores de várias áreas, principalmente, das artes cênicas, que têm o interesse de apreender parâmetros estéticos, filosóficos e científicos alheios aos seus, para uma reelaboração do teatro e da dança, além de uma compreensão do fazer artístico do outro.

Vemos, através da etnocenologia, uma nova forma de olhar este mundo espetacular. Pois, sendo uma disciplina prioritariamente de interesse de artistas, de pensadores da cena e da arte como um todo (já que a cenologia é uma área específica do campo das artes, assim como a música está para a musicologia), a lente com que se enquadram as manifestações vivas e as diversas formas de expressão do homem pode adquirir uma ótica singular, uma sensível diferença na abordagem científica das Ciências Humanas, contribuindo, assim, para a reflexão, tanto dos comportamentos humanos como das práticas cênicas, a partir do universo espetacular que constitui a humanidade de ontem e de hoje.

Porém, não nos esqueçamos que a etnocenologia não está só neste "hall" de disciplinas que se interessam pela ação espetacular da humanidade. Cada vez mais, várias outras são atraídas para este terreno fértil e movediço, revendo seus paradigmas e aportes teórico-metodológicos e alargando suas relações com outros campos investigativos, para poder intervir de forma científica neste fenômeno mutável e intercambiável.

Especificamente no Brasil, segundo o professor Armindo Bião, a história da pesquisa acadêmica em artes inicia seu percurso em 1972, com a implantação do mestrado da USP, seguida do doutorado, em 1980. De lá para os dias atuais, outras

---

[65] PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia*. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 29.

universidades se estabeleceram como produtoras do pensar e fazer artísticos (UNICAMP, em 1989; UNIRIO, em 1991; UFBA, em 1997).

Para Bião, este caminho é inevitável, pois:

> *Não se faz arte sem pesquisa, sobretudo na Universidade; o que é escasso é o processo rotineiro de sistematização, através de projetos e de relatórios específicos, segundo os modelos e rotinas criados para as ciências ditas "duras", com destaque para a área de ciência e tecnologia.*[66]

Realmente, todo processo criativo passa por algum tipo de elaboração e reflexão por parte do realizador, porém, a importância de um espaço acadêmico para o exercício do pensar sistematizado vem abrir canais que aproximam ainda mais as diversas maneiras do fazer artístico às várias possibilidades metodológicas e conceituais da academia, promovendo e reinventando formas de analisar, conceituar, registrar, refletir, catalogar, traduzir, construir, enfim, produzir inúmeros olhares e tipos de abordagem sobre o homem que cria e recria seu mundo através da arte, *fenômeno revelador e constitutivo da vida, da vivência e da convivência humanas (...)*[67]

Bião nos faz perceber de forma sucinta como a academia se apropriou do termo arte e desdobrou, durante décadas, conceitos e paradigmas para legitimá-lo no âmbito da pesquisa, tendo seu centro de interesse, durante muito tempo, voltado para o texto escrito. Salvo a música, as artes plásticas e dramáticas tiveram acesso à academia muito depois que as letras.

O importante, como nos revela Bião, é observar que o fato da inserção das artes cênicas nas instituições universitárias serve também para evidenciar as possíveis relações existentes entre este campo e outras áreas como a história, a antropologia, a sociologia, a psicologia, a educação, a teoria e crítica, entre outras; além de estabelecer a abertura de outros campos de interesse mais específicos na abordagem artística.

É do processo de discussão e reflexão sobre arte e ciência, instaurado na academia, e da perceptível relação entre elas, que a etnocenologia vem adentrando de maneira inspiradora o espírito dos praticantes e pensadores do espetáculo, no sentido de

---

[66] BIÃO, Armindo. **A especificidade da pesquisa em Artes Cênicas no ambiente universitário brasileiro**. IN: ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000, p. 224/225.

[67] Id. ibid, p. 225.

se perceberem criadores, tanto na experimentação artística, como na construção científica, incentivando a descoberta de trânsitos fecundos na busca da compreensão do ser humano e de suas potencialidades criadoras.

Trabalhar sob uma ótica etnocenológica é, sobretudo, apreender o universo das manifestações espetaculares e suas inúmeras derivações, a partir de um cuidadoso olhar de artista da cena, ampliando, através da interseção deste horizonte com outras disciplinas afins, sua significância dentro de um contexto maior, que é o mundo que compõe e é composto pelo ser humano.

Chérif Khaznadar nos assevera:

> *Da mesma maneira que a etnomusicologia trabalha para um melhor conhecimento das músicas tradicionais, seria necessário que as formas espetaculares se beneficiassem de um suporte acadêmico adequado, é esta a razão pela qual a Maison des Cultures du Monde criou, em 1995, em colaboração com a Universidade Paris – VIII Vincennes-Saint-Denis, a etnocenologia.*[68]

E conclui: *Esta nova disciplina deve permitir estudar as práticas espetaculares do mundo em sua diversidade sem pegar, como geralmente é o caso, o teatro ocidental como critério.*[69]

Ao nosso ver, compreendemos que é possível, sim, ter o teatro ocidental como mais uma forma de diálogo com a etnocenologia, assim como os demais campos do saber, pois há matérias que se aproximam por demais dele, já que o teatro é uma das inúmeras variantes deste processo de espetacularização que o homem instituiu como atividade compensatória, produtiva e prazerosa de ser e estar no mundo.

Também não podemos esquecer de outras bases investigativas, que foram importantes para a criação e o desenvolvimento da etnocenologia, como a pesquisa do diretor teatral Eugênio Barba e sua equipe do Odin Theatret.

---

[68] Tradução nossa: *De la même manière que l'ethnomusicologie oeuvre pour une meilleure connaissance des musiques traditionnelles, il était nécessaire que les formes spectaculaires béneficient d'um support académique adéquat, cést la raison pour laquelle la Maison des cultures du monde a créé, em 1995, em collaboration avec l'université Paris – VIII Vincennes-Saint-Denis, l'ethnoscénologie.)* KHAZNADAR, Chérif. **Les arts traditionnels**. In: Revue Internationale de l'Imaginaire – nouvelle série: Les Spectacles des Autres – questions d'ethnoscénologie II. Nº 5. Paris: Maison des Cultures du Monde/BABEL, 2001, p. 23/24.

[69] Tradução nossa: *Cette nouvelle discipline doit permettre d'étudier les pratiques spectaculaires du monde dans leur diversité sans prendre, comme c'est généralement lê cas, lê théâtre occidental comme critère.* Id. ibid, p. 24.

O teatrólogo Eugenio Barba nos fala, sobretudo, da vida. Da vida corriqueira, esta que nos aborda todos os dias nos nossos afazeres mais cotidianos, e, principalmente, da vida espetacular, aquela na qual o homem marca, registra, preenche de sentido os momentos que lhe são importantes e significativos.

Neste universo de episódios especiais é que o diretor do Odin Theatret viaja entre culturas, na tentativa de identificar os elementos fundantes de diversas práticas espetaculares, através das técnicas que as sustentam, como na confecção de um mosaico de memória, odores, músicas e cores que se tornam carne, verbo e ação.

Segundo Barba, toda cultura possui três aspectos que se completam: a produção material, que desenvolve técnicas e objetos para a satisfação das necessidades mais imediatas e diretas; a reprodução biológica, que faz com que os saberes sejam perpetuados de geração em geração; e a produção de significados, que organiza e identifica uma determinada cultura e a difere das demais.

Barba nos fala, também, da importância do treino e da sensibilidade do olhar sobre o fazer artístico do outro, pois, a produção dos significados e as suas formas de expressão estão diretamente relacionadas com a forma de ser e compreender o mundo, construídas pela cultura que as seleciona.

Segundo Christine Greiner, pesquisadora do teatro Oriental, existem algumas teorias de análise da relação corpo/cultura que são amplamente aceitas no campo da antropologia, da etnologia, da sociologia, dos estudos da comunicação *e mais recentemente, da Etnocenologia para explicar o surgimento das supostas marcas culturais no corpo (...).*[70]

Dentre estas teorias está a tese de V. V. Ivanov, semioticista da cultura que formulou o conceito de *texto cultural* (1979), como sendo não apenas as formas e expressões da linguagem, *mas um sistema sígnico apresentado como imagens, mitos, rituais, jogos, cantos, ritmos, performances e assim por diante.*[71]

Greiner nos fala também dos três códigos culturais propostos pelo semioticista Ivan Bystrina:

> *(...) os códigos primários obedeceriam as regras do próprio organismo em sua evolução filogenética. Ao cessar a troca de informações neste*

[70] GREINER, Christine. ***As artes do corpo e da cultura***. In: ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000, p. 25.
[71] Id. ibid.

nível, o organismo morre. Os códigos secundários seriam aqueles da comunicação inter-individual, no caso do movimento, referente à linguagem desenvolvida por cada indivíduo ou grupo de indivíduos para se comunicar, por exemplo, os modos de saudação, de sentar-se à mesa, de caminhar. Os códigos terciários estariam, segundo Bystrina, relacionados à criação de uma segunda realidade para superar problemas no nível simbólico. Este nível seria aquele em que se processam os sonhos, a imaginação, a criação artística, a produção de mitos e assim por diante.[72]

Esta forma de pensar a complexidade do homem na sociedade faz eco com os três níveis organizacionais elencados pelo diretor teatral Eugênio Barba na sua Antropologia Teatral.

Para Christina Greiner, o caráter evidente da necessidade de uma *segunda realidade*, que promove a criação de práticas espetaculares é um mecanismo de perpetuação da espécie:

O homem como produtor de manifestações artísticas nada mais busca do que uma estratégia de sobrevivência. Quando dança, atua, faz acrobacias ou esculpe o seu próprio corpo, complexifica movimentos ordinários e não trafega por universos metafísicos de outra qualidade. Como diria Damásio, é na carne, em última instância, que tudo acontece.[73]

O que Greiner pretende discutir através da relação inseparável entre corpo e cultura são os meios e os procedimentos que podem viabilizar um mergulho nestes universos intrínsecos. Sua conclusão, então, não poderia ser outra:

Mas há ainda muitas questões a serem solucionadas e o principal problema é a necessidade de estudos cada vez mais interdisciplinares, reunindo equipes com profissionais de áreas diversas (matemáticos, neurocientistas, filósofos e assim por diante). Isto, é claro, para aqueles

[72] Id. ibid.
[73] Id. ibid, p. 26/27.

que buscam desenvolver o diálogo entre Arte e Ciência para além do limite de belas e infrutíferas metáforas.[74]

Descrevendo, em linhas gerais, a estrutura de espetáculos tradicionais da Ásia, Eugenio Barba delineia relações e práticas que podemos aproximar dos espetáculos populares do Brasil, o que aqui faremos enfocando o Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Barba nos confessa:

> *Não há nada mais sugestivo para um espectador europeu do que ver um espetáculo tradicional asiático dentro do seu contexto, geralmente tropical e ao ar livre, com um público numeroso e que reage, uma música constante e que cativa o sistema nervoso, vestuários suntuosos que deliciam o olhar e intérpretes que realizam a unidade de ator-bailarino-cantor-narrador.*[75]

Se formos analisar rapidamente os elementos que o pesquisador descreve ao falar de sua impressão sobre o fazer artístico do outro, podemos encontrar similaridades entre eles e os que constituem a brincadeira do Cavalo Marinho pernambucano, em maior ou menor grau.

Não só no tocante aos elementos visuais, sonoros e corporais, mas, também, em relação a algumas técnicas observadas e registradas por Barba em suas andanças pelo mundo, o que reforça ainda mais nossa concepção de *ancestralidade festiva,* como um detonador da diversidade cultural da humanidade.

Quando o teatrólogo define o que vem a ser a antropologia teatral, podemos entrever relações profícuas com a etnocenologia, pois as duas tendências investigativas atuam em campos de pesquisa muito similares, com linhas de pensamento que se cruzam em vários aspectos, tanto em relação ao objeto de estudo, como em algumas formas de abordagens metodológicas, visando uma apreensão do fenômeno espetacular.

---

[74] Id. ibid, p. 26.
[75] BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p.19.

Eugênio Barba define a antropologia teatral como a constituição de *um novo campo de pesquisa: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada.*[76]

A princípio, poderíamos tentar compreender melhor o que viria a ser o comportamento pré-expressivo de que nos fala o diretor, para, depois, tentarmos estabelecer um elo de ligação entre sua disciplina e a etnocenologia.

Em *A arte secreta do ator*, Barba, juntamente com Nicola Savarese dispensam um capítulo para tratarem da noção de pré-expressividade e é lá que tais autores a desenvolvem de forma mais sistemática.

Segundo os mesmos, para que o ator se torne expressivo perante um público, sobretudo nas *tradições do teatro codificado* – como eles classificam alguns tipos de manifestações espetaculares – ele desenvolve sistemas de treinamento que, através da prática de exercícios, dinamizam seu corpo, tornando-o *vivo* em cena. Porém, a cena seria um segundo momento.

Antes dela, o ator trabalha na moldagem de seu corpo, para adquirir uma presença física e energética que justifique suas ações: *A expressão do ator, de fato, deriva – quase apesar dele – de suas ações, do uso de sua presença física. É o fazer, e o como é feito, que determina o que um ator expressa.*[77]

Diante disso, percebemos que a noção de pré-expressividade diz respeito ao processo pelo qual o ator passa, em termos técnicos, para realizar seu ofício. É o treinamento que desenvolve seu corpo e sua energia vital, gerando uma presença que atrai as atenções para si:

> *O nível pré-expressivo pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo, não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o* bios *cênico do ator.*[78]

Para a antropologia teatral, o nível pré-expressivo é a raiz das diversas técnicas de representação, não importando a que ambiente cultural se remeta. Segundo os pensadores dessa corrente, trata-se de uma *fisiologia transcultural*, isto é, a utilização de

---

[76] Id. ibid, p. 24.
[77] BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral**. Trad. Luís Otávio Burnier *et al*. São Paulo/Campinas: Editora Hucitec/Editora da Unicamp, 1995, p.187.
[78] Id. ibid, p. 188.

princípios que servem para uma otimização do trabalho do ator, em termos de consciência energética e expressiva, responsáveis pela qualidade de sua presença cênica e seu nível de representação.

Neste caso, o trabalho dos pesquisadores da antropologia teatral é de detectar, confrontar e analisar tais princípios nas técnicas de atores e bailarinos, em nível transcultural, para confirmar *que certos princípios que governam a pré-expressividade são mais comuns e universais do que se tinha imaginado à primeira vista.*[79]

Sendo assim, a antropologia teatral pode vir a contribuir de forma efetiva com a etnocenologia, já que para se analisar um evento espetacular, no qual o homem, através do seu corpo, age e interage com um público, é preciso, além do estudo do espetáculo em si, de um aprofundamento na investigação pelo viés dos elementos que o constitui, tanto os sonoros, como os visuais e corporais.

Neste turbilhão de informações e interações entre disciplinas, cria-se uma rede de comunicação e troca de conhecimento teórico-prático que fortalece o pensar a práxis acadêmica, ao mesmo tempo em que interage com campos e horizontes múltiplos das ciências e das artes.

Pensando assim, cremos que a cooperação, a permuta e a relação interdisciplinar devem empreender um modelo de consonância entre todos os possíveis caminhos que levam ao encontro do homem em seu estado espetacular. E esta iniciativa não está contemplada apenas com a etnocenologia, mas com outras disciplinas que não podemos deixar de dialogar positivamente.

Entre elas, encontra-se o estudo da performance, que, numa linha americana, vem traçando rumos bastante similares aos interesses, podemos mesmo dizer, de sua parente próxima, a etnocenologia.

José Ligiéro Coelho entende que o termo performance não é algo tão simples de definir, pois abrange uma *vasta gama de fenômenos que são objetos desta disciplina.*[80]

Porém, ele direciona esta noção ao seu trabalho de pesquisa sobre as manifestações espetaculares de origem africana e/ou indígena, tentando criar *um novo*

---

[79] Id. ibid.

[80] COELHO, José Ligiéro. **O projeto de pesquisa e o Núcleo de Estudos das performances afro-ameríndias (NEPAA)**. In: ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000, p. 206.

campo de estudos, especializado nas manifestações da cultura popular de origem não européia (...)[81]

O autor também atribui ao estudo da performance um caráter interdisciplinar, pois ela absorve e combina preceitos da antropologia, das artes da performance, dos estudos culturais, entre outras disciplinas, na análise dos atos sociais, que incluem rituais, festividades, teatro, dança, esportes, entre tantos outros eventos que acontecem de forma interacional direta, isto é, na presença efetiva de um público:

> *Como o antropólogo Victor Turner argumentou, performance empresta* insights *valiosos para a formação e identidade e permite um espaço para o entendimento intercultural; através da performance os significados centrais, valores e objetivos da cultura são vistos em ação.*[82]

São dois os pontos de interesse desta disciplina: o primeiro diz respeito a enxergar as práticas espetaculares dentro de um contexto mais amplo do que o evento em si, compreendendo-o dentro de um conjunto de valores sociais, culturais, econômicos, religiosos, enfim, como uma rede de relações que caminha em constante troca.

A outra questão é o enfoque direcionado à própria atividade espetacular, dentro de seu contexto enquanto fenômeno artístico e estético, com suas formas e linguagens próprias, seus signos específicos, suas possibilidades de relação e interação e suas funções vitais na vida de seus praticantes e da sociedade que as mantêm:

> *Estudando a performance nas suas inúmeras manifestações (sendo atuar, máscara, intervenção), estudiosos e artistas, podem analisar as formas de performance como é usada para comunicar valores sociais ou religiosos, para elucidar identificação, ou para criar um senso de comunidade. Política por ela mesma, ela também fornece uma rica arena para análise.*[83]

É devido a isso que, como nos esclarece José Ligiéro Coelho, é imprescindível uma postura interdisciplinar nos estudos da performance, pois eles absorvem

---

[81] Id. ibid.
[82] Id. ibid.
[83] Id. ibid.

experiências estéticas, que vão além dos limites da herança histórica, estética, teórica e prática do teatro ou da dança, vistos sob uma perspectiva ocidental, da mesma forma como compreendem os etnocenólogos.

Antônio Herculano Lopes situa o termo performance em dois momentos: o primeiro trata do que se convencionou chamar de desempenho, principalmente atribuído aos esportes e às máquinas. Em seguida, foi vinculado ao campo das artes, como uma referência ao ator teatral *com um certo grau de improvisação e de uso do acaso e altas doses do pós-moderno vale-tudo*.[84]

Foi nos Estados Unidos que o termo penetrou a academia e ampliou seu campo de atuação:

> *O pensamento e a prática artística nos EUA foram crescentemente impregnados da palavra* performance *como idéia-força capaz de saltar o fosso entre arte e vida. Idéia de difícil conceptualização, escorregadia, movendo-se nos interstícios de diversas áreas, o termo foi-se definindo mediante certas práticas e ocupando terrenos inesperados.*[85]

Porém, Lopes cai no problema da generalização quando afirma que as relações sociais (advogado em um tribunal, professor em sala de aula, político em campanha, etc.) são performances da mesma maneira que um rito religioso ou um espetáculo esportivo.

Poderíamos dizer que todas essas atividades, através de certo cabedal teórico, podem ser analisadas pelo viés da performance, mas, existem claras diferenças entre tais práticas, tanto em termos de composição estética, como em sua função dentro da sociedade em que se inserem, além dos distintos objetivos que as acompanham.

Cremos que esta tendência de localizar toda essa gama de eventos em um único arcabouço teórico é atraente por demais e permeia os pensadores de várias disciplinas, que visam compreender o comportamento humano, e, por isso, percebemos como um avanço no amadurecimento da etnocenologia as proposições do professor Armindo Bião, quanto às gradações em que a espetacularidade e a teatralidade se inserem nas práticas sociais, como vimos há pouco.

---

[84] LOPES, Antônio Herculano. **Performance e História**. IN: O PERCEVEJO: revista de teatro, crítica e estética. Ano 11. Nº 12. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2003, p.05.
[85] Id. ibid, p.06.

Mesmo quando Richard Schecner conceitua a performance como uma *atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo*[86], ele percebe, de antemão, a cilada epistemológica em que se encontra a disciplina e procura cercá-la mais precisamente formulando critérios como um contexto espaço-temporal definido e específico, uma reconfiguração especial dos elementos e objetos utilizados na ação performática, a utilização de regras, etc.

O fato é que a performance está diretamente relacionada com ação ou realização, e isto, assim como na etnocenologia, significa a presença do corpo/mente empreendendo algum tipo de relação com o (s) outro (s) , como fica evidente nas artes plásticas, onde *uma instalação é considerada performática, no sentido de que o gesto artístico só se consubstancia pela experiência de uma pessoa que adentra o espaço e o traz à vida*.[87]

Daí, deriva a tendência universalista na abordagem e no recorte epistemológico desta área, já que tudo o que existe, enquanto interação e transformação com e da natureza e do mundo que a cerca, é feito pelo próprio homem. Em tudo que existe o pensar e o produzir está, em primeiro plano, associado ao homem e sua atuação no meio em que vive.

Mas, não necessariamente por isso, podemos entender que os estudos da performance ou a etnocenologia podem dar cabo de todas as formas de realização humana, sem uma prévia estruturação e diferenciação dos tipos de ações, suas causas e efeitos e suas diversas maneiras de expressão.

O que fica evidente é que esta amplitude, que faz parte da própria vida, vai sendo ressignificada aos poucos no campo científico para não se perder em abstracionismos, como critica Patrice Pavis e como vemos no próprio Schechner, quando concebe a performance como a seguir:

> *O ser performance é um conceito que se refere a eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição. No entanto, qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado "como se fosse" performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance*

[86] SCHECHNER, Richard apud LOPES, Antônio Herculano. *Op. cit.*, p. 06.
[87] LOPES, Antônio Herculano. **Performance e História**. IN: O PERCEVEJO: revista de teatro, crítica e estética. Ano 11. Nº 12. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2003, p. 06.

significa investigar o que esta coisa faz, como interage como outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres.[88]

Para o autor, os estudos da performance visam constituir quatro procedimentos interrelacionais, que servem para compreender a performance em toda a sua dimensão. São eles o ser, o fazer, o mostrar-se fazendo e o explicar a ação.

Em relação ao ser, Schechner direciona para um campo infinito, no sentido de que o qualifica como *uma categoria filosófica apontando para qualquer coisa que as pessoas teorizam como realidade última*.[89]

O fazer é complementado pelo mostrar como um *continnum* de ações, intenções e interações coletivas. Já o explicar é o momento reflexivo que serve para discutir, analisar e compreender a prática, *o mundo da performance e o mundo como performance*[90], que ficaria a cargo dos críticos e acadêmicos.

A partir disto, o autor cria a noção de *comportamento restaurado*, isto é, a recombinação de comportamentos conhecidos:

> *Os hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos restaurados. Comportamentos restaurados são comportamentos vivos tratados como um cineasta trata um pedaço de filme. Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou reconstruídos (...) Eles têm uma vida própria (...) O modo como os pedaços de comportamento foram criados, achados ou desenvolvidos, pode ser desconhecido ou oculto, elaborado, distorcido pelo mito ou pela tradição. Comportamentos restaurados podem ser longevos e estáveis, como os rituais, ou efêmeros como um gesto de adeus.*[91]

Esta noção desenvolvida por Schechner é interessante, a partir do momento em que contempla a idéia de que a cultura, como um todo, não pode ser vista como algo que se constrói de forma ingênua e indiferente, mas como algo que é construído, pensado e formulado conscientemente pelos homens que nela se inserem, como vimos com Geertz.

---

[88] SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: IN: O PERCEVEJO: revista de teatro, crítica e estética. Ano 11. Nº 12. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2003, p. 25.
[89] Id. ibid, p. 26.
[90] Id. ibid.
[91] Id. ibid, p. 33.

Assim como a cultura é um construto, todas as ações e atividades podem ser pensadas como uma formulação cultural, como um comportamento que foi estabelecido e perpetuado ao longo dos tempos, forjando, assim, uma noção prática (diríamos até, corpórea) de identidade.

Falávamos, no início do capítulo, que havia muitas similaridades entre a etnocenologia e os estudos da performance e, corroborando com nossas primeiras assertivas, cremos que elas estão relacionadas tanto nas suas estratégias e buscas de conceituações, como em suas fragilidades.

Por isso, assim como reivindicamos à etnocenologia a possibilidade de também trabalhar com os referenciais teóricos do teatro ocidental, pois, a partir do momento que alargamos nosso campo de ação investigativa para atividades que não estão circunscritas em seu universo, percebemos graus de parentesco, compreendemos que, através da tão almejada conduta interdisciplinar, podemos trabalhar de forma consonante com vários outros campos, como o dos estudos da performance, por exemplo. Sendo assim, a escolha entre uma e outra disciplina não passa a configurar a exclusão de uma em função da outra.

De acordo com os pressupostos etnocenólogicos evidenciados anteriormente, a noção de festa – não menos polêmica que a etnocenologia e os estudos da performance – pode ser um olhar convergente para a busca de metodologias investigativas desse tão escorregadio campo de pesquisa – o fenômeno vivo:

> *Uma das primeiras tarefas, neste sentido, é se desembaraçar de um olhar de anatomista, que constrói objetos mortos, para atender, então, prioritariamente, duas questões fundamentais: a dimensão relacional instaurada em torno da presença viva, e a dinâmica das transformações em lugar da identificação de formas fixas.* [92]

O fato é que a Etnocenologia é uma realidade que vem se desenvolvendo pelo mundo acadêmico, podemos dizer, internacionalmente. E é através da pesquisa e da

[92] Tradução nossa: *Una de las primeras tareas es, en esse sentido, desembarazarse de una mirada de anatomista, que construye objetos muertos, para atender entonces prioritariamente dos cuestiones fundamentales: la dimensión relacional instaurada en torno a la presencia viva, y la dinámica de las transformaciones en lugar de la identificación de formas fijas.* MANDRESSI, Rafael. *La mirada del anatomista, la etnoescenología y la construcción de objetos muertos*. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 33.

discussão contínuas e, sobretudo, da prática, que se pode alicerçar seu campo teórico e metodológico.

Os caminhos, conteúdos e objetos relativos a esta disciplina começam a formar um corpo e uma consciência, e são inúmeros e variados, mas, independente desta questão, precisam ser vistos sob o olhar do especialista da cena (e de outros profissionais interessados em somar conhecimentos interagindo em favor da compreensão do homem em suas práticas espetaculares e fazeres artísticos).

A etnocenologia vem abraçar noções como festa e jogo, sem a intenção de suprimi-las, mas numa perspectiva de comunhão de valores, na condução rumo ao campo da teatralidade e da espetacularidade.

Aqui nos propomos a contribuir, de alguma forma, para o pensamento, a reflexão e a compreensão do fazer artístico do outro, ampliando possibilidades de nos vermos enquanto praticantes e críticos dos nossos modelos estéticos e éticos de atuar no mundo. Este trânsito também se amplia, a partir do momento em que ele se estabelece de duas maneiras complementares: através do corpo, que, ao tempo que vive, experimenta, observa e apreende; contempla, analisa e discute a necessidade do criar e do compartilhar, práticas essenciais ao existir.

Foto 1 - Grupo de Galantes na dança dos Arcos

Capítulo IV – CAVALO MARINHO ESTRELA DE OURO: UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA

Dessa grande Noite de Festa
A Missa do Galo acabou,
E na terra injusta dos homens
O boi do presepe ficou.
Este boi veio
Este boi veio
Este boi veio
De Nazaré
De Nazaré
De Nazaré
De Nazaré
Este boi veio
De Nazaré
Nessa terra injusta e sombria,
Que a tristeza aos homens doou,
Anunciando tempos felizes
O boi do presepe ficou.
Este boi veio
Este boi veio
Este boi veio
De Nazaré
De Nazaré
De Nazaré
De Nazaré
Este boi veio
De Nazaré
(Joaquim Cardozo em *De uma noite de festa*)

IV.I – O olhar do espetacular sobre a brincadeira

Foto 2 - Ação na roda: a comédia da vida

Clifford Geertz reclama à antropologia interpretativa a necessidade de se tomar consciência de que formulações ou análises de sistemas simbólicos de outros povos – e acrescentamos: de nós próprios – devem ser conduzidos e orientados pelos atos, e serão sempre interpretações, ficções, algo construído, modelado entre a realidade social – algo inacessível – e o artifício erudito – a elaboração teórica:

> *A exigência de atenção de um relatório etnográfico não repousa tanto na capacidade do autor em captar os fatos primitivos em lugares distantes e levá-los para casa como uma máscara ou um entalho, mas no grau em que ele é capaz de esclarecer o que ocorre em tais lugares, para reduzir a perplexidade – que tipos de homens são esses? – a que naturalmente dão origem os atos não-familiares que surgem de ambientes desconhecidos.*[1]

Ao se incursionar por entre os elementos constitutivos do espetáculo (esteja ele em que contexto estiver), é importante ter em mente que *são sempre nossos hábitos perceptivos culturais que nos dirigem para valorização deste ou daquele detalhe ou recorte*[2], o que torna toda e qualquer análise um tanto subjetiva, se pensarmos que é através de nosso olhar – e não há outra forma – que os fatos tornam-se perceptíveis.

---

[1] GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 26.
[2] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2003, p 163.

Sendo assim, situamos nossa análise sobre o Cavalo Marinho dentro de uma perspectiva, que absorve também o olhar do outro, no caso, dos brincadores, a partir de seu entendimento do espetáculo em questão e tentamos acrescentar nosso ponto de vista, na posição inevitável de pesquisador e praticante de teatro, que ora rediscute as informações colhidas através dos próprios praticantes, ora corrobora ou acrescenta, a partir de outros olhares – teóricos que venham a contribuir ou elucidar o pensar o outro em seu caráter espetacular – na tentativa de, mais que objetivar uma descrição do evento, refletir sobre sua importância na estrutura sócio-cultural de quem o pratica.

Seguramente, nossa escolha em separar os diversos elementos que constituem o espetáculo do Cavalo Marinho, nos serve tão somente dentro de uma prática de abstração de pesquisa, pois tais elementos são, muitas vezes, tanto para o espectador como para o praticante, indistinguíveis e inseparáveis.

A forma de apreensão da brincadeira também é experimentada de maneira integral, influindo tanto no intelecto, como no sensitivo, pois, evidencia-se um espetáculo que vai além do contato visual, devido, principalmente, à sua proximidade entre brincadores e público, à sua espacialidade e ao seu nível de relacionamento entre os praticantes e sua platéia.

Sendo assim, quando falamos em "olhar", tentamos ampliar este termo para uma suposta completude de contato que se estabelece com o ato espetacular em questão, pois, naturalmente, a visão é o primeiro elemento a se relacionar com o mundo exterior, sobretudo se ele se apresenta com algum tipo de apelo estético que transcende o cotidiano. Mas, aos poucos, percebemos que há outras formas de relação que não só a visual.

O olfato também é um sentido que se torna aguçado, através de estímulos próprios dos odores que se relacionam com o evento festivo, que vão desde essências aromáticas como perfumes, incensos e flores, aos cheiros dos alimentos que compõem a ocasião espetacular, o cheiro próprio do lugar, da bebida que estimula o brincar, da transpiração dos presentes, etc.

Com a degustação de alimentos, assim como de bebidas especiais, ativa-se o paladar, complementando outra característica inerente ao evento festivo: o ato de banquetear-se, de comer e beber em excesso, de suprir, através desta prática orgânica, o desejo de abundância e fartura.

A importância da bebida, nestas ocasiões, é de primeira ordem, pois ela torna-se o veículo facilitador de entrega, de destensionamento, agindo como um antídoto mágico que ajuda na superação do eu regrado para um outro mais livre e coletivizado.

A partilha também é um elemento importante no ato de comer, pois é, neste momento, que a socialização se faz mais presente, abrindo canais de interação e promovendo o contato humano pela via alimentar, através do ato de oferecer a comida, de saboreá-la, de dividir.

O tato tem sua forma relacional completamente redimensionada durante o período de festa. Os contatos corporais são mais diretos, incisivos e livres e possuem notoriamente um teor mais agressivo e sensual. A sensação de liberdade, de rompimento dos códigos morais promove uma outra forma de contato físico que, antes de qualquer coisa, busca estabelecer um clima de igualdade, no sentido de dirimir toda e qualquer diferença existente, seja de classe, de cor, de sexo, etc.

A manipulação deste corpo, em contato com o outro, se dá a todo instante na brincadeira e não isenta ninguém, seja público, músico ou brincador, conhecido ou anônimo.

A audição é mobilizada através da música, do canto, dos instrumentos e de uma forma especial de se comunicar, onde são abolidas algumas convenções em detrimento de um linguajar mais permissivo e casual, com liberdade poética, improvisacional e moral.

Esta reestruturação dos sentidos se dá de maneira global, e se aqui evidenciamos um a um separadamente é para melhor compreendê-los, mas conscientes de que esta memória corporal é ativada de maneira integral, na instauração da atmosfera que propicia a prática da festa. É o corpo coletivizado que confere a si mesmo outras formas de expressão que superam as normas e condutas sociais e as redimensionam através da dança, do canto, da música e da brincadeira.

A ativação dos sentidos se dá de forma extremamente presente e tem a intenção de marcar e inscrever no corpo e no espaço que o acolhe, os momentos em que se instaura um tempo festivo, momento de relaxamento e interação, que pode ser observado através do aspecto visual, com a utilização de vestimentas, ornamentos e decorações específicas, que sinalizam uma mudança comportamental e corporal, reforçando o caráter de liberdade, sensualidade e inversão de valores.

Mergulhados de corpo e espírito abertos aos sentidos é que tentaremos refletir e interpretar esta manifestação espetacular que inspira, recria e dá sentido à vida de pessoas comuns, desenvolvendo seu potencial criativo, ético e artístico, reforçando modelos de convivência e interação social.

Nossa intenção é tentar transpor este universo visual e sensitivo para a linguagem escrita, tarefa um tanto penosa, que assinala à impossibilidade de êxito. Mas é neste diálogo entre o universo do brincar, da exuberante criação artística popular e o mundo acadêmico, que nos situamos, no desejo de uma aproximação, ao mesmo tempo técnica e inspiradora.

Também não é de nosso interesse tentar universalizar a brincadeira, através da generalização de seus elementos constitutivos, e, muito menos, investir em um esforço de reconhecimento ou de legitimação desta estrutura espetacular a partir do cotejo entre ela e o teatro, sendo este uma atividade artística amplamente assimilada por diversas sociedades.

Nosso desejo maior é fazer transitar um olhar que absorva estes dois mundos distintos, a partir de um mecanismo de análise que viabilize uma proximidade entre eles.

Isto pode se dar evidenciando possíveis pontos de convergência, frutos de uma herança imemorial que se construiu e se propagou em várias direções e sob inúmeras formas espetaculares, contribuindo para uma diversidade, que se caracteriza por especificidades representativas de cada sociedade que as assimila.

A professora Inês Alcaraz Marocco, através das noções de espetacularidade definidas pela etnocenologia, das técnicas corporais desenvolvidas por Marcel Mauss, das discussões da antropologia teatral, de Eugenio Barba, e dos estudos teóricos e práticos do teatro, define sua posição em relação a uma forma de pesquisa do corpo e da cultura:

> *O aspecto espetacular de sua corporeidade* [do campeiro gaúcho] *se encontra aos meus olhos de diretora teatral nas suas qualidades extra-cotidianas ou extraordinárias que são diferentes das do corpo cotidiano do homem da cidade.*[3]

[3] MAROCCO, Inês Alcaraz. **Aspectos da dimensão espetacular da trova e da performance do trovador do Rio Grande do Sul**. In: ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000, p. 182.

Observamos neste pensamento da autora e em toda sua forma de abordagem sobre o gaúcho do campo, que ela, a todo tempo, deixa claro e enfatiza de que ângulo está mirando seu objeto de pesquisa: de sua experiência cênica, de sua vivência como pesquisadora e praticante de teatro, construindo um cruzamento de informações teóricas e práticas para a abordagem do universo alheio.

Sendo assim, dividimos este capítulo em três partes: a primeira se refere a uma tentativa de análise estrutural da brincadeira e das figuras que participam dela, a partir dos registros de várias apresentações, das conversas e entrevistas realizadas, para que o leitor se familiarize com o todo do espetáculo.

Quanto ao trabalho de estruturação do Cavalo Marinho, propomos uma sistematização geral da brincadeira, dividida para que possamos compreender bem rapidamente como ela pode ser separada em blocos, a partir de suas temáticas que serão esmiuçadas no decorrer do trabalho. A terceira parte é a análise dos elementos constitutivos do espetáculo, sempre na intenção de um trânsito acadêmico, cultural e humano.

Portanto, nossa reflexão inicia abordando a existência ou não de uma estrutura formal no universo da brincadeira do Cavalo Marinho, para, depois, adentrar nas suas especificidades.

Antes, porém, voltaremos mais detidamente ao tratamento utilizado pelo poeta Joaquim Cardozo ao construir sua tríade dramática, tendo como referencial conceitual e estético o Bumba-meu-boi de Pernambuco.

O dramaturgo pernambucano, em suas pesquisas sobre a espetacularidade do Bumba-meu-boi, sugeriu, em métodos comparativos, ligações profundas com o teatro oriental:

> (...) *uma vez que o nô é teatro de tradição popular para o Japão, como o Boi é para o Nordeste brasileiro* (...) *como o nô, que é texto, dança e canto, o Boi merece, ao meu ver, ser revitalizado, reanimado, como diversão e forma literária.*[4]

[4] CARDOZO, Joaquim. **O coronel de Macambira**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1963, p. 161/162.

É importante perceber que, quando Cardozo se refere à revitalização e reanimação do Bumba-meu-boi, ele está referindo-se à nova forma de espetáculo e obra literária e não com relação ao pensamento romântico de salvaguardar tal prática espetacular. Sua intenção é desenvolver um tipo de dramaturgia que tenha, em seu conteúdo, uma composição semelhante à espetacularidade do boi e não uma cópia desta manifestação popular.

O coronel de Macambira, seu primeiro texto, foi feito a partir da (...) *versão folclórica coligida pelo poeta Ascenso Ferreira, e publicada nos números 1 e 2 de 1944, da revista Arquivos, da Prefeitura do Recife*. Porém, enquanto empreendimento dramatúrgico, o autor considera-o (...) *uma obra inteiramente original, no texto, mas obedecendo às regras características desse drama falado, dançado e cantado*[5], tomando a liberdade poética de não utilizar todas as personagens encontradas na versão de Ascenso Ferreira e dando ênfase a alguns personagens, além de criar outros e situações que não aparecem no texto de referência.

Aqui, o autor já indica que há regras que norteiam a brincadeira e que, a partir de sua observação, ele pôde repensar e redimensionar o espetáculo, transformando-o em obra dramática. Isto torna evidente a intenção de Cardozo em não ter o Bumba-meu-boi como uma obra de caráter museológico, que precisa ser preservada e sim como uma fonte de inspiração para o desenvolvimento de suas potencialidades criadoras. O que o fez não optar por um registro documental da brincadeira e sim por uma possibilidade de recriação artística do evento.

Talvez, hoje em dia, depois de pesquisas como as de Eugênio Barba (antropologia teatral), Richard Schechner (performance studies), Jean-Marie Pradier (etnocenologia), entre outros, esta visão seja mais comum e utilizada, mas ainda não tão incorporada à práxis artística, gerando polêmicas e equívocos de várias ordens.

A análise da obra dramatúrgica de Joaquim Cardozo revela uma profunda coerência com sua postura de pesquisador e mostra-se altamente contemporânea em relação às discussões em torno da etnocenologia e outras disciplinas, que se debruçam sobre o estudo e a análise das manifestações espetaculares.

Após desenvolver sua proposta de concepção cênica, que realmente transcende o Bumba-meu-boi tradicional, Cardozo esclarece: *No entanto, a estrutura deste Boi é a*

[5] Id. ibid, p. 161.

mesma que é apresentada em espetáculos de rua, onde, como já assinalei, há modificações, com o andar dos tempos, do seu conteúdo folclórico. Conservando a estrutura, suponho, que conservo êste (sic) *teatro como gênero e, não apenas, como espécie.*[6]

É justamente diante dessa afirmação que se pretende desenvolver a análise da brincadeira, para que se possa discutir em que sentido o Bumba-meu-boi possui, na visão do poeta, uma estrutura da qual ele se vale para desenvolver sua dramaturgia.

Haverá, realmente, uma estrutura nestes tipos de manifestações espetaculares como o Cavalo Marinho e tantas outras? Trataremos desta questão a partir deste momento.

IV.II – Por trás da festa: desvendando uma estrutura flexível

Foto 3 - A toda: local de onde surgem as figuras

Percebemos, ao longo de nossa feitura da versão textual da brincadeira do Cavalo Marinho que, além de tarefa árdua, precisávamos criar algumas categorizações com relação à forma como as figuras e os episódios se apresentavam, para que, daí, pudéssemos refletir sobre o todo da obra.

Na verdade, as duas coisas caminharam juntas, uma facilitando e dinamizando a apropriação da outra, e, através deste exercício, intuímos a necessidade de sistematizar nossa maneira de construí-la enquanto matéria literária, tendo como base, sobretudo, o ato espetacular.

Diante disso, o que se segue é uma estruturação arbitrária, no sentido de servir mais para nossa compreensão e estudo, do que de algo vital para o espetáculo em si.

Naturalmente, tentamos nos manter o mais próximo possível do universo dos brincadores do Cavalo Marinho, utilizando, na maioria das vezes, termos e diagnósticos provindos de suas práticas e depoimentos.

Mas, temos a consciência de que esta necessidade de categorização pode ser reducionista, além de, nem sempre, contemplar plenamente a dinâmica e as sutilezas da manifestação.

A permanente participação e acompanhamento das apresentações de grupos de Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco e, sobretudo, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, nos propiciou uma vivência duplamente proveitosa, pois, ao tempo que estávamos, por muitas vezes, dentro da brincadeira, participando da festa, dançando e cantando junto com os membros do grupo, começamos, aos poucos, a lapidar nosso olhar, a perceber/sentir o que move e o que dá sentido ao ato espetacular em questão, e, principalmente, como este ato se torna carne, corpo e espírito.

A professora Inês Marocco observa o duelo da trova como sendo uma atividade *essencialmente masculina e* ***organizada****, obedecendo a uma estrutura pré-estabelecida na sua forma e no seu discurso e que acontece numa cena em presença de um público.*[7]

Marocco também nos apresenta uma forma de análise que nos parece propícia na descrição da estrutura do Cavalo Marinho. Ela compara a estrutura da trova gaúcha à Commedia dell'Arte, no tocante à utilização do *canevas,* que auxilia na improvisação dos integrantes e direciona o início, o meio, o conflito, o clímax e o final da apresentação.

No caso da trova, Marocco divide a estrutura em cinco partes: 1 – Saudação inicial à platéia; 2 – Saudação ao adversário de jogo; 3 – Trova de assunto ou competência (momento de esboço do conflito); 4 – "Puaço" (clímax no qual *os trovadores se transformam em galos de rinha (...)*[8]; 5 – Saudação de despedida à platéia *onde o trovador, para mostrar que não é agressivo e que tudo não passou de um jogo, coloca Nossa Senhora e Jesus Cristo no meio e se despede prometendo voltar.*[9]

---

[6] CARDOZO, Joaquim. **De uma noite de festa**. São Paulo: Livraria Agir Editora, 1971, p. 15.
[7] MAROCCO, Inês Alcaraz. **Aspectos da dimensão espetacular da trova e da performance do trovador do Rio Grande do Sul**. In: ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000, p. 183.
[8] Id. ibid, p. 184.
[9] Id. ibid.

Com relação ao Cavalo Marinho, *Estrutura flexível* é o termo que, no momento, compreendemos o mais apropriado para caracterizar a prática espetacular em questão, pois, é possível perceber claramente uma estrutura na dinâmica do evento. Uma estrutura formal, consciente e respeitada por seus integrantes, com regras específicas, com técnicas aprimoradas e elaborações reflexivas, que justificam e alicerçam o conceito de tal espetáculo.

É preciso, porém, ter em vista que a noção de estrutura, lá vivenciada e aqui empregada e ratificada, não contempla a imagem de algo fixo, rígido e imutável, mas, antes, algo que forja traços identitários e que transmite uma rede de sentidos, possibilitando o acúmulo e a transmissão de toda uma gama de elaboração de saberes. Saber filosófico, saber cultural, saber de vida, etc.

É aí que se percebe a flexibilidade desta estrutura, que sustenta a perpetuação e a renovação da brincadeira. É porque são pessoas que dão vida ao espetáculo. Pessoas que dão corpo ao efêmero. E por serem pessoas, transformam e são transformadas, refletindo suas vidas na festa e festejando suas histórias a cada dia, convertendo suas práticas espetaculares numa fonte inesgotável de devir, de esperança e de força coletiva.

Nesta concepção de *Estrutura flexível*, podemos dividir a brincadeira do Cavalo Marinho em algumas partes, que chamaremos ora de "momentos" – quando ali se configurar apenas os elementos de dança e música; ora de "episódios" – quando presenciarmos, além dos elementos acima, uma estrutura mais teatral, seja em forma lírica, épica, ou dramática[10].

Então, qualificaremos as partes do espetáculo da seguinte forma:

1 – **Momento do aquecimento**:

É o início do espetáculo, no qual os músicos se posicionam no banco e, sob o comando do Capitão, começam a tocar, convidando os brincadores e o público a participarem da festa. Os brincadores iniciam assim a dança do mergulhão, chamada de "margüio".

Este é um momento em que o público também participa, seja acompanhando a dança, ou cantando junto com os toadores, ou mesmo aproveitando para aprender a dançar

e a cantar. Notamos dois momentos distintos no aquecimento: o primeiro que é o aquecimento em si, no qual o grupo de brincadores dança em frente ao Banco, em fila, seguido pelos espectadores; e o momento do "margüio" propriamente dito, no qual os brincadores formam um círculo em frente ao Banco e executam uma dança mais próxima a uma contracena.

Esta dança consiste em um brincador bailar em direção ao outro, por dentro da roda, buscando-o para o meio, sempre olhando-o fixamente. O que foi puxado para o centro pode continuar combatendo com quem o puxou, através de passos derivados da capoeira, ou pegar outro integrante da roda.

Denominamos as danças onde há combates, contracenas, conflitos corporais como *danças dramáticas*[11], para diferenciá-las das demais que se configuram apenas como dança. O próprio momento de aquecimento é um exemplo destes dois tipos de dança: a primeira parte consiste numa dança fundamentalmente de execução de passos diversificados; já o mergulhão trabalha com um outro nível de interação.

A professora Inês Maroco, quando trata da *ante* ou *pré-trova* (situação que antecede a trova propriamente dita), a qualifica como o momento de aquecimento, de preparação dos trovadores para a atmosfera que deve se instaurar no ambiente:

> *(...) se preparam para entrar no estado de jogo, mergulhar num estado físico e mental de desafio, criando com a cumplicidade do público um ambiente de confiança. Desde sua chegada no galpão, antes mesmo que comece a* ***Ante*** *ou a* ***Pré-trova****, eles começam o jogo procurando de comum acordo implícito entrar sem dificuldades na dimensão do* fazer de conta*, onde todos os desafios são permitidos.*[12]

---

[10] Para aprofundar estes gêneros ver ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000; STAGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

[11] Aqui denominamos como "dança dramática" o segundo momento do mergulhão, obviamente fazendo menção ao termo cunhado por Mário de Andrade, porém, sem a mesma significância, pois, para ele, danças dramáticas eram todas as manifestações espetaculares que utilizavam a música, a dança e o drama como seus elementos constitutivos. Chamamos "dança dramática" no Cavalo Marinho aqueles momentos em que se percebe claramente ligadas aos passos da dança, atitudes de contracena, relações que se estabelecem entre os brincadores para que a dança aconteça, não sendo unicamente um executar de movimentos, mas, sobretudo, uma forma de comunicação corporal e visual de forte apelo interacional.

[12] MAROCCO, Inês Alcaraz. **Aspectos da dimensão espetacular da trova e da performance do trovador do Rio Grande do Sul**. In: ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000, p. 186.

É o que a autora denomina de *jogo livre representado diante de um público*, mas que já é parte constitutiva do espetáculo.

Assim também vemos a importância deste primeiro momento da brincadeira, no qual se percebe uma integração e uma aclimatação do ambiente, propiciando uma atmosfera essencial ao desenrolar da noite.

2 – **Episódio de abertura da brincadeira**:

Na verdade, esta parte é um bloco de episódios que se assemelham por um conflito geral, estabelecido entre todas as primeiras figuras que surgem na roda: a legitimação da brincadeira. É o momento no qual o Capitão quer iniciar seu baile, mas se depara com alguns problemas que o impedem de continuar. Só quando estes problemas são resolvidos é que a festa finalmente continua.

A primeira figura a entrar é o Mestre Ambrósio que vem vender as figuras para que elas se apresentem na roda. Feito o negócio, entram as três figuras permanentes do Cavalo Marinho, que são: Mateus, Bastião e Catirina, os três negros que são contratados para tomar conta da festa do Capitão. Chamamos estas figuras de permanentes, porque elas atuam durante toda a brincadeira dentro da roda, contracenando com todas as outras.

O primeiro conflito se estabelece quando os três negros não dão licença para o Capitão iniciar seu baile. O Capitão chama o Soldado da Gurita para que ele prenda os negros e os obrigue a dar a licença. Conseguida a licença, a festa inicia, mas é novamente interrompida por outra figura que entra de supetão: o Empata Samba, que proíbe que se toque no terreiro.

O Capitão chama o Mané do Baile para liberar a brincadeira e expulsar o Empata Samba. Mané do Baile traz consigo os Galantes e, resolvido o impasse, um outro momento da festa se inicia: é quando os Galantes dançam com o Mané do Baile e lhe trazem um recado do Capitão. Como o recado não é dado, o Capitão vem tirar satisfações com ele, mas este é perdoado por ter liberado a brincadeira e se retira da arena.

3 – **Momento da evolução dos Galantes**:

O Capitão assume o comando dos Galantes e inicia todo um ciclo de danças, que vai da louvação aos Santos Reis do Oriente, incluindo o pedido de permissão ao dono da casa para brincar no seu terreiro, às danças com os arcos, que incluem várias toadas com motivos distintos. Esta etapa é um dos momentos onde só se executam as danças simples e complexas, mas, sem teor dramático e é encerrada com a dança da Cobra.

4 – **Episódios das figuras**:

Depois do momento com os Galantes, a brincadeira segue uma estrutura na qual desfilam várias figuras que possuem enredos próprios e uma certa ordem de entrada, segundo o mestre Biu Alexandre, mas não, necessariamente, uma ordem fixa ou obrigatória em todas as apresentações. Isto depende do tempo que o grupo possui para se apresentar, da quantidade de figureiros disponíveis, do estímulo do público, dentre outros fatores.

Podemos subdividir os episódios das figuras em dois tipos distintos:

4.1 – **Episódios de figuras individuais**: São as figuras que desenvolvem as suas tramas somente entre o Capitão, Mateus, Bastião, Catirina ou Galantes, sem suporte de outras figuras extras que ajudam a desenrolar os conflitos. Nesta categoria estão o Mestre Ambrósio, o Soldado da Gurita, o Valentão, o Pisa-Pilão, o Mestre Domingos, o Mané Taião, o Mané da Burra, o Vaqueiro, entre outros.

4.2 – **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; o Boi que, quando feita toda a sua representação, precisa do Doutor e do seu ajudante, entre outros; dos Bodes, que são sempre em número de dois; de Margarida que é acompanhada do Mané Pequenino; do Empata Samba que tem seu desfecho com a entrada do Mané do Baile, etc.

5 – **Momento da Despedida**:

Depois da última figura da noite que, geralmente, mas não obrigatoriamente, é o Boi, o grupo se despede do público, entoando canções de despedida e o "Viva!", uma espécie de agradecimento e de exaltação ao desenrolar da noite de festa.

IV.III – Por trás da máscara: a brincadeira das figuras

Foto 4 - O brincador revelado

As figuras que aqui se encontram são aquelas que nós pudemos presenciar e fazer um estudo mais aprofundado, estando limitadas às figuras que apareceram nos espetáculos apreciados e, conseqüentemente, constam em nossa versão literária da brincadeira, disponível no Capítulo V.

No trabalho de Alício do Amaral Mello Júnior e Juliana Teles Pardo[13], que indicamos como fonte de consulta, consta a catalogação de 85 figuras. Porém, lembramos que os autores trabalharam com vários grupos de Cavalo Marinho, diferentemente de nosso recorte, que focalizou apenas um grupo da região.

As figuras do Cavalo Marinho, em geral, usam máscaras, com exceção de Mateus, Bastião e Catirina, que melam os rostos de preto, utilizando cinza de carvão. Os Galantes, o Caboclo d'Arubá e o Capitão são os únicos integrantes que não usam nada no rosto. Outras figuras como o Bêbado, o Cozinheiro, Sá Marica, etc., melam o rosto de branco com goma de mandioca molhada.

[13] MELLO JÚNIOR, Alício do Amaral e PARDO, Juliana Teles. **O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco**. Brasília: Ministério da Educação/Programa Bolsa Vitae, 2003.

Com relação à utilização de máscaras, não há uma específica para cada figura que entra, assim como as vestimentas que as compõe – sendo, geralmente, um paletó, uma camisa de mangas compridas, uma máscara, uma calça, um sapato ou alpercata, um chapéu e elementos como espadas, arcos, etc.

Por isso, é comum ver figuras diferentes utilizando as mesmas roupas e máscaras. As figuras que apresentarem elementos diferenciados destes, vistos anteriormente, nós explicitaremos na sua descrição. Poucas são as figuras que possuem máscara própria, como a Véia do Bambu, o Valentão, a Morte e o Diabo (que, às vezes, não usa máscara).

Separamos as figuras por ordem de entrada. As que tivemos acesso à informação de sua participação na brincadeira, mas que não as presenciamos, ou as presenciamos de maneira não satisfatória, não serão descritas, apenas citadas a título de informação.

Segue a descrição das figuras presentes na nossa versão textual da brincadeira com desenhos da atriz e figurinista Andréa Rabelo:

1 – **Banco**:

É o nome dado ao grupo de músicos que acompanha a brincadeira do Cavalo Marinho, tocando os instrumentos característicos e cantando as toadas. Eles também participam diretamente dos momentos dramáticos, contracenando de seus lugares com as figuras ou levantando-se em grupo e se dirigindo para o centro da roda. Não há uma quantidade específica de músicos ou de instrumentos, porém, o mínimo admitido para que aconteça o espetáculo são quatro: um rabequista, um bagista, um pandeirista e um mineirista. Às vezes, podem-se verificar dois de cada instrumento. O nome deriva, muito provavelmente, da utilização de um longo banco de madeira que usam para se acomodar acompanhando a apresentação. Entre os músicos, também chamados de toadores, há o puxador de toadas que é o responsável por cantar as estrofes principais, tendo a liberdade do improviso e os demais que o acompanham, respondendo aos seus versos ou os repetindo, a depender da estrutura da canção.

2 – **O Capitão**: É também chamado de Mestre e, geralmente, é o responsável pelo grupo, no sentido de organizar, gerir e ensinar a brincadeira. É o detentor dos conhecimentos do espetáculo, tendo o domínio de todas as partes e da maioria das figuras. Pode executar outras figuras durante a apresentação, passando o comando para outro integrante mais experiente, ou pode conduzir o espetáculo inteiro sempre com seu apito para comandar os demais participantes. Também pode se transformar no Cavaleiro (Capitão Marinho) que chega montado no seu cavalo e no Mestre, que coordena as danças dos Galantes. Na verdade, estas seriam funções do Capitão, mas se vê outros integrantes comandando-as. Possui um apito para indicar os momentos iniciais e finais das toadas, das danças, das entradas e saídas das figuras, enfim, atua como um árbitro e condutor do espetáculo.

3 – **Mestre Ambrósio**: É uma presença enigmática, trata-se de um vendedor de figuras para vários tipos de brincadeira (de Cavalo Marinho à Mamulengo, Maracatu, Ciranda, Macumba, etc.), mesmo sendo mais uma figura dela. Poderíamos classificá-lo como uma "metafigura", uma vez que tem o poder de materializar outras. Ele possui uma vara com máscaras penduradas, representando as figuras que tem para vender. É chamado pelo Capitão para vender as figuras necessárias ao acontecimento da festa aconteça, imitando seus caracteres físicos.

4 – **Mateus**: É uma das figuras que permanece o tempo inteiro na arena, ficando do início ao fim da brincadeira. Segundo os brincadores, é um escravo que serve ao Capitão. Tem espírito matreiro e arredio. Seu objeto característico é uma bexiga de boi seca e inflada com ar, que usa para marcar o compasso das toadas, batendo-a na perna enquanto dança, e, principalmente, para surrar as outras figuras. Outros elementos característicos são seu chapéu em forma de cone, coberto de papel laminado colorido, sua roupa sempre estampada e o matulão que traz no alto das nádegas, feito de folha de bananeira, além do rosto melado de cinza de carvão. É chamado pelo Capitão para tomar conta da festa que está organizando.

5 – **Bastião**: Também é uma figura permanente no terreiro e parceiro de Mateus. É muito parecido com este, tanto nos trajes como em sua atuação no espetáculo, com o diferencial de que o Mateus é mais ativo que ele. É chamado pelo Capitão para ajudar seu amigo a cuidar da festa.

6 – **Catirina (ou Catita)**: Outra figura permanente da brincadeira. É a escrava assanhada e mulher de Mateus. Alguns brincadores dizem que ela é mulher dos dois negros, mas nosso informante, o mestre Biu Alexandre, não confirma esta versão, apesar de haver sempre insinuações neste sentido durante o espetáculo. Apesar de ser uma figura feminina, é interpretada por um homem. Também pinta o rosto de negro, usa um lenço na cabeça, um vestido simples, um jereré (espécie de peneira para pescar) e uma boneca como elementos de caracterização. Vem para a roda a pedido de seu marido Mateus. É uma figura que está voltando aos poucos ao espetáculo, depois de muitos anos de ausência, e, percebemos que, devido a este afastamento, muita coisa em relação a sua participação na brincadeira se perdeu (toadas, loas, enredos, etc.).

7 – **Soldado da Gurita**: É a autoridade, o militar, o representante da polícia. Usa uma espada e, às vezes, um revólver na cintura e o quepe característico de um soldado, além de uma máscara quase sempre feita de couro de bode, repleta de pêlos. Os três negros não gostam de sua presença na festa, principalmente porque ele é chamado pelo Capitão para prendê-los, por causa da bagunça que causam, impedindo o dono da festa de continuar seu baile.

8 – **Empata Samba**: Como o nome já indica, é a figura que invade a roda para acabar com a festa e a alegria dos presentes. Chega de forma ameaçadora com seu enorme bastão feito de bambu, impedindo o banco de executar as loas. Entra de supetão e a contragosto de todos.

9 – **Mané do Baile**: É chamado pelo Capitão para expulsar o Empata Samba e reiniciar o baile. Traz consigo a comitiva dos Galantes, para introduzir a parte mais católica da brincadeira. É peça chave no episódio do recado do Capitão, momento em que abençoa cada Galante. Geralmente usa um terno branco.

10 – **Galantes**: Segundo o mestre Biu Alexandre, o grupo pode ser considerado como uma figura. É um grupo que representa a corte, ou uma comitiva de militares, composto por sete Galantes (jovens), uma Dama (menino vestido de menina), uma Pastorinha (menino vestido de menina ou uma menina) e um Arrelequim (um menino). Há também o puxador das danças, uma espécie de Mestre que, com um apito, indica os passos a serem executados e as direções a serem tomadas e, muitas vezes, é feito pelo Capitão. Uma comitiva de agaloados, como nos diz o mestre Biu Alexandre, é sempre representada por jovens, adolescentes e crianças, que se dispõe em duas fileiras indianas, paralelas e dançam de frente ao Banco. Eles possuem as roupas mais elaboradas da brincadeira, sendo os homens de calças e camisas de mangas compridas brancas, com batas sobrepostas, bordadas de lantejoulas coloridas, chapéus enfeitados e prateados, com alguns espelhos. A Dama e a Pastorinha usam um vestido simples de cor clara, como verde ou amarelo, e um chapéu com longas fitas na parte de trás, simbolizando os cabelos. Tazem consigo os arcos para executarem as suas danças. Tais arcos são feitos de cipó de taboca e enfeitados com fitas plásticas coloridas. Durante a brincadeira, assumem outras funções para auxiliar as figuras que entram na roda. Participam do momento religioso de influência católica da brincadeira.

11 – **Bodes (ou Capitães do campo)**: São os capitães do mato do tempo da escravidão, responsáveis por perseguir e maltratar os escravos. No Cavalo Marinho são em número de dois e atormentam Mateus e Bastião durante a evolução dos Galantes, mas são expulsos pelos negros que os enchem de bexigadas.

12 – **A Cobra**: Antigamente era representada em forma de boneco: uma cobra enrolada em um arbusto manipulado por um figureiro – geralmente uma criança – que se escondia sob o tecido que a comportava. Hoje em dia é simbolizada por uma fila indiana feita pelos Galantes que correm pela roda e fora dela ao ritmo da toada respectiva. Mateus e Bastião criam obstáculos com os próprios corpos para que a "Cobra", isto é, os Galantes pulem.

13 – **Valentão (ou Barbaça)**: É uma figura enraizada no imaginário nordestino e que possui fama de valente, forte e destemido. Conta causos praticamente impossíveis de valentia. Perdeu a conta de quantos matou ou feriu gravemente, sendo tema de cordéis e romances populares. Porém, sempre é desmoralizado, termina apanhando e sendo detido, chegando a chorar para que seja solto. A espada é seu instrumento de força.

14 – **Cavaleiro**: Geralmente é representado pelo Capitão, que veste uma roupa branca com bata e enfeites, semelhante à dos Galantes. Vem montado em seu cavalo, também enfeitado e confeccionado com madeira (mulungu, jenipapo ou jucá), espuma e tecido para cobrir a armação. Ele dialoga com a Pastorinha, por quem se apaixona. Depois, executa algumas danças junto com os Galantes. Sua história também deriva de romances populares.

15 – **Cobrador (ou Pataqueiro)**: É a figura responsável por cobrar do Capitão algo que ele deve a alguém. Arruaceiro e brigão, cria sempre problemas e luta com quem for preciso para reaver o dinheiro. Muitas vezes aparece no momento do Cavaleiro, para cobrar-lhe o cavalo que monta, mas pode cobrar, por exemplo, o trabalho de alguma outra figura, como o Pisa Pilão, o Mané do Motor, entre outras.

16 – **Babau**: É o bicho comedor. Uma das figuras fantásticas, segundo a classificação de Hermilo Borba Filho[14]. Corre atrás das pessoas para mordê-las. É uma armação de madeira coberta de pano estampado, que traz o figureiro mascarado ao centro, manipulando uma caveira de cavalo que bate a queixada e morde. Come tudo o que encontra no caminho, de rebanhos a casas, pessoas, trens, etc. Causa muita confusão, assustando, principalmente, as crianças.

17 – **Caboclo d'Arubá**: É uma figura mística da religiosidade brasileira. Vem do culto da jurema e é, notoriamente, de inspiração indígena. Sua aparição estabelece, no recinto, uma atmosfera de respeito e devoção às entidades naturais da mata e seus espíritos. É a única figura da brincadeira que atua sob uma espécie de transe, dançando sobre vidros que são quebrados ao vivo, na hora de sua evolução. Dança pisando nos cacos de vidro, com o rosto, o ventre e as costas sem adquirir nenhum ferimento. Evoca proteção sobrenatural para executar sua participação na roda, para se proteger de cortes e agradece ao final, sempre através de músicas. Usa penacho indígena, saia, bracelete e perneira de penas, além de um arco e flecha (preaca), que bate ao ritmo das músicas. É uma figura que não usa máscara, nem outro tipo de camuflagem no rosto.

18 – **Ema**: É a ave do sertão, chamada de passo (corruptela de pássaro). É o bicho de estimação da Véia do Bambu que foge, e, chegando à roda do Capitão, põe ovo, choca e depois vai embora com seu ar ligeiro e gracioso. Serve de motivação para a entrada de sua dona no recinto. É uma armação feita de madeira e papel maché com um pano que a circunda sob o qual uma criança escondida faz evoluções durante suas toadas.

19 – **Véia do Bambu**: É uma anciã fedorenta e libidinosa, com enorme apetite sexual. Sua procura pela Ema é só um pretexto para chegar à festa do Capitão e seduzir os presentes abanando sua saia sob a prerrogativa de que sente muito calor nas partes íntimas. Agarra os homens que pode, tanto os brincadores e os músicos,

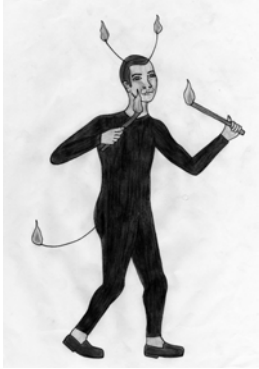
[14] Veremos mais adiante tal classificação.

quanto a platéia. É casada com o Véio Joaquim. Tem uma máscara grosseira com cabelos longos e lenço. Usa um vestido colorido.

20 – **Véio Joaquim**: Marido da Véia do Bambu. Chega à festa à sua procura, pois sente saudades dela. Durante a brincadeira, morre, ora de velhice, ora de luxúria, o que desencadeia o episódio que envolve a Morte, o Padre e o Diabo. Possui um ferimento na perna, como uma erisipela que não cura nunca.

21 – **Morte**: Chega para matar o Véio Joaquim. Usa túnica e máscara brancas e adentra o terreiro afiando sua foice no chão, o que é pressentido pelos velhos, através de suas loas.

22 – **Padre**: É chamado por Mateus e Bastião para encomendar a alma do morto, mas não consegue, por causa do assédio sexual da Velha do Bambu. O Padre termina por invocar o Diabo. Usa uma típica bata preta e uma Bíblia. Às vezes, traz uma cruz pequena de madeira ou um terço.



23 – **Diabo (ou Cão)**: Vem buscar a alma do morto, mas aproveita para levar a Velha do Bambu e o Padre. Usa chifres e veste-se de preto. É cuspidor de fogo, o que causa um grande efeito visual. Quando não cospe fogo, usa máscara.

24 – **Pisa Pilão**: É o pisador de pilão da região. Antigo trabalhador de engenho que tinha a função de macerar grãos como café e milho. Antes do aparecimento da eletricidade e dos aparelhos industrializados para tal fim, era figura indispensável para este tipo de trabalho. Vem sempre com uma grossa vara de bambu que usa para insinuar o pisar dos grãos ao ritmo das toadas.

25 – **Mana Negra (ou Nêgo Véio, ou Vigia)**: É um vigia que vem trabalhar no sítio do Capitão sob a ordem de tomar conta de tudo e não deixar ninguém passar sem autorização. O problema é que todo mundo que aparece na porteira do sítio consegue ludibriá-lo por muito pouco, principalmente ensinando-o a dançar. Ao amanhecer do dia, o Capitão aparece indignado, pois, seu sítio foi totalmente saqueado pelos invasores, mas Mana Negra não tomou conhecimento de nada.

26 – **Barre Cidade (ou Vilanova ou Barre Rua)**: É o varredor e limpador das ruas das cidades por onde anda. Figura muito utilizada antes dos sistemas públicos de limpeza. Usa um arco ornamentado com fitas coloridas (o mesmo que os Galantes utilizam nas suas danças) simbolizando a vassoura.

27 – **Mané do Motor**: É um tipo de mecânico, que conserta ou fabrica motor para engenhos e é chamado pelo Capitão para este fim. No tamborete que traz para sentar, faz a imitação do conserto do motor rodando em seu eixo enquanto os Galantes, representando os burros de carga, rodam em torno dele, em sentido contrário.

28 – **Margarida**: É uma boneca gigante, que chega ao baile para se divertir e dançar. É uma das poucas figuras do Cavalo Marinho, que não possui um diálogo ou um enredo que se desenvolva na arena, pois, sendo boneca, ela não fala. As perguntas feitas por Mateus são respondidas por ela apenas balançando o corpo positiva ou negativamente. Representa a figura da solteirona. É loura, muito alta e manipulada por um figureiro, que se esconde embaixo de sua saia de chita. Alguns pesquisadores e brincadores trazem a informação de que ela seria a filha muda do Capitão, mas não temos esse depoimento do mestre Biu Alexandre.

29 – **Mané Pequenino**: Também é um boneco gigante e amigo de Margarida. Vem para o baile à procura da amiga e dança com ela. Geralmente, ele tem articulação nos braços, fazendo-os subir e descer e utilizando-os para esbofetear as pessoas enquanto dança.

30 – **Sardanha**: É uma figura preconceituosa, que denigre a imagem dos negros. Usa uma espada e tem aspecto bruto. Representa toda uma estrutura social que discrimina e menospreza o negro. Em uma de suas toadas há a informação de que ele vem da Alemanha.

31 – **Matuto da goma:** É o típico vendedor de goma de mandioca do Interior. Andante e falador, conta histórias sobre suas viagens, mas sempre de uma ótica ingênua, o que lhe vale o nome de matuto, pois mostra-se ignorante ao desenvolvimento tecnológico. Traz consigo um saco que conteria farinha.

32 – **Mestre Domingo**: Segundo o mestre Biu Alexandre e seu neto Fábio Soares, é uma espécie de poeta popular que transforma tudo em verso. Ele não possui diálogo com as outras figuras, apenas entra na roda e canta toadas com o Banco. Tem a sabedoria do improviso, o que utiliza em suas apresentações. Às vezes, usa uma bengala.

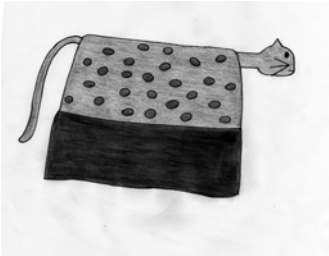
33 – **Mané Taião**: É um homem apatetado. Como dizem os brincadores, é um abestalhado, uma espécie de louco que não diz coisa com coisa. Ele chega à roda procurando algo, que ninguém sabe o que é, e, com esse mote, brinca com a platéia tirando sapatos dos pés das pessoas, bolsas, etc. Tem um paletó amarrado pelas mangas de forma transversal ao corpo e dança batendo as mãos por entre as pernas.

34 – **Mané Chorão**: É, geralmente, feito por uma criança ou adolescente, pois é considerada uma das figuras mais fáceis de executar. Chega à roda e deita-se chorando aos pés do Banco. Indagado sobre o motivo de seu choro, vai contando as perdas materiais de sua família, principalmente de sua mãe, que perdeu trancelim de ouro, pente fino, saia, sapatos, etc.

35 – **Bicheiro**: Assim como a Catirina, é uma figura que começa a retornar aos poucos ao Cavalo Marinho do mestre Biu Alexandre. Sua atuação consiste em fazer o jogo do bicho com os brincadores e a audiência, usando sempre de duplo sentido e piadas com os animais escolhidos. Depois de recolher o dinheiro de todas as apostas, dá o resultado que é sempre um animal que, ou não foi escolhido por ninguém, ou mesmo que nem consta na lista do jogo, ficando sempre com o dinheiro arrecadado. Usa uma cadernetinha e uma caneta para anotar os jogos e fazer suas contas.

36 – **Mané da Burra (ou Mané da Batata)**: É o responsável por trazer o Boi para o Capitão. Vem montado em uma burrinha feita da mesma forma que o cavalo do Cavaleiro e o Babau: uma estrutura de madeira forrada com tecido e a cabeça do animal. A brincadeira com o Mané da Burra consiste em tentar subir em seu lombo, ao tempo que ele persegue as pessoas. As expressões "subir na burra" e "ficar embaixo da burra" têm uma conotação tanto sexual como difamadora para o figureiro que, numa desatenção, deixar alguém subir na sua garupa (primeiro caso), ou para quem a figura consegue pôr em baixo de sua saia (segundo caso). Há a informação de que ele é filho do Vaqueiro, mas, não a tivemos através do mestre Biu Alexandre.

37 – **A Onça**: Animal comum no Nordeste brasileiro e vinculado à morte (onça castanha, onça caetana, etc.) é temido pela ferocidade e pelo prejuízo que causa matando ovelhas, novilhos, etc. Chega à brincadeira com o intuito de avançar nas pessoas e o divertimento consiste em dominá-la pelo rabo. Mateus e Bastião vão mais longe, metendo as mãos no seu orifício anal e fazendo as pessoas cheirá-las. Ela é ligeira e agressiva e chicoteia as pessoas com sua cauda. É uma armação de madeira, revestida com tecido pintado, sob a qual um figureiro evolui escondido. Sua cabeça é feita de papel maché.



38 – **Vaqueiro**: É a figura que vende o Boi ao Capitão, mesmo não sendo o dono do animal (o Boi pertence à sua filha Maria, a sertaneja). Figura imprescindível na lida do campo e no trato com o boi, usa o característico chapéu de couro e, às vezes, um chicote. Decepciona-se com o Capitão, pois, tenta fazer o negócio às escondidas, para que sua filha não saiba, mas aquele divulga o fato, chegando aos ouvidos da moça que se entristece com o pai.

39 – **O Boi**: É a figura mais esperada da noite. A brincadeira só finaliza, na maioria das vezes, depois da aparição e do ritual do Boi, que hoje, muito raramente, inclui a sua morte, a partilha de sua carne e sua ressurreição. Porém, o que mais agrada ao público é o momento em que o Boi corre enlouquecido e tenta chifrar tudo e todos que estão em seu caminho, causando muito alvoroço. O Boi é feito de uma estrutura de madeira, coberta de pano, geralmente estampado ou pintado, na qual se esconde o brincador. Sua cabeça e chifres podem ser feitos de papel machê, madeira leve ou outro material. O brincador do Boi enxerga por um orifício que fica localizado na garganta do animal. No caso do Cavalo Marinho pernambucano, esta figura não possui enfeites elaborados, coloridos ou brilhos sobre si. É possível presenciar uma brincadeira que termine sem a entrada desta figura.

Encontramos, no trabalho de Alício Mello Júnior e Juliana Pardo, mais algumas figuras que participam da brincadeira de outros grupos de Cavalo Marinho, como o Gigante (montado em um cavalo, aposta corrida com o Cavaleiro), Sá Marica (cozinheira que faz canjica para o Capitão), o Cozinheiro (responsável por cobrar o dinheiro da canjica), Lica Peneira (peneiradora de milho), João Bernardo (variação de Mané do Motor), Abana Fogo (representa a chegada da energia elétrica nas cidades e traz uma cruz de madeira com fogo nas quatro pontas), o Doutor do Engenho (variação de Mané do Motor), o Véio Cacundo (corcunda contador de causos), o Véio Friento (velho que quer se casar e sente muito frio), o Nêgo Quitanga (negros fanfarrões que só pensam em se divertir), o Italiano (estrangeiro dono de um urso), o Urso (animal do Italiano que quer devorar as pessoas), o Macaco (animal traquino, que diverte a platéia), Parece-mas-não-é (representa alguém com várias personalidades e usa máscara com duas ou mais faces), o Cego, a Guia (cuida do cego),

Mané Gostoso (figureiro em perna de pau de mais ou menos dois metros de altura que dança no terreiro), o Bêbado, o Budegueiro (dono de bodega ou mercearia), o Selador (autoridade que usa uma garrafa como selo fiscal e interrompe o Banco de executar as canções), Seu Campelo (fiscal corrupto que autoriza novamente o Banco a tocar), Samba-Aqui (baderneiro que bate numa lata para atrapalhar a festa), o Serrador (cortador de madeira do engenho do capitão), o Empareado (dupla de figuras que, alternadamente, impede e autoriza o samba), o Verdureiro (vende verduras e legumes), a Nêga da Garrafa (Dança no terreiro com um farol de fogo na cabeça), o Doutor Liá (doutor falsário), o Doutor do Piano (chega à roda à procura de um piano para suas filhas), Mãe Dindinha (variação da Véia do Bambu), o Véio Patchulim (variação do Véio Joaquim), Bambu (velho que está prestes a morrer e procura dinheiro para seu enterro), Amélia (filha de Bambu), Joana Baia (usa roupas de outras pessoas que lhe são tiradas na roda), Liberá (representa um filiado do Partido Político Liberal, partido a favor do fim da escravidão), o Fumeiro (vendedor de fumo de corda), o Cachaceiro (variação do Bêbado), Mané Paulo ou Morto-carregando-o-vivo ou Corpo Morto (misto de homem e boneco, o primeiro representando um vivo e o segundo representado o morto que o carrega), o Sapo (acompanha Bambu), o Doutor do Boi (médico barrigudo responsável em consultar o Boi), Pacáia (ajudante do Doutor do Boi), o Urubu (ave de rapina que vem comer o Boi), o Fiscal (autoridade que vigia o Boi morto), o Guarda (responsável em tirar o Boi morto da rua) e o Soldado do Boi (autoridade responsável em prender o Fiscal e o Guarda).

Ainda em relação às figuras do Cavalo Marinho que presenciamos, podemos verificar duas formas de relação entre elas, os figureiros e a brincadeira, que qualificamos assim:

1 – **Figuras permanentes**: São as figuras apresentadas pelo mesmo figureiro durante sua permanência no grupo. O brincador responsável por este tipo de figura se especializa nos seus códigos gestuais e vocais e as apresenta durante toda a sua vida ativa na brincadeira. Neste grupo encontramos as figuras do Mateus, do Bastião e da Catirina, além do Capitão. É importante lembrar que estas figuras permanecem durante toda a realização do espetáculo, sempre presentes na arena.

2 – **Figuras temporárias**: São as figuras que podem ser colocadas por mais de um brincador, dependendo da disponibilidade do grupo. O brincador também está livre para apresentar mais de uma figura deste tipo. Em alguns casos, as figuras que se enquadram nesta classificação servem como estágios progressivos para os brincadores se familiarizarem com a brincadeira. Todas as outras figuras não relatadas no tipo "Figuras permanentes" estão nesta categoria.

Também se torna necessário esclarecer, que é possível observar um sistema de hierarquia na divisão das figuras entre os brincadores do Cavalo Marinho, porém, este sistema obedece ao nível de complexidade de cada uma delas.

Os figureiros, após o domínio das danças, sempre iniciam suas aprendizagens com as figuras mais simples (Figuras temporárias) e podem chegar às figuras mais complexas (Figuras permanentes) a partir de seu grau de interesse, responsabilidade e comprometimento.

Por isso, podemos acrescentar que a chegada de um figureiro à execução de um Mateus, um Bastião, uma Catirina, ou um Capitão, é o estágio mais avançado em termos de aprendizado.

Quanto a uma possível análise dos tipos de figuras que compõem a brincadeira do Cavalo Marinho, podemos recorrer ao estudo do teatrólogo Hermilo Borba Filho, que as classifica em três categorias (personagens humanas, animais e personagens fantásticas). Apesar de não conceituar tal divisão, Hermilo Borba Filho nos deixa uma interessante catalogação das figuras existentes na época de sua pesquisa, além de informações precisas e importantes sobre a manifestação.

Porém, cremos haver alguns problemas na sua forma de analisar e categorizar as figuras da brincadeira, sobretudo, porque ele não evidencia elementos necessários para sua estruturação, como o que veremos a seguir.

Propomos, ainda norteados por Borba Filho[15], a seguinte classificação:

1 – **Figuras Humanas**: São as figuras que representam pessoas e são feitas pelos figureiros, através de um trabalho corporal à mostra do público, seja de corpo integral ou

[15] BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do Bumba-meu-boi**. Recife: Editora Guararapes Ltda., 1982. Ou: BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos populares do Nordeste**. São Paulo: São Paulo Editora S. A., 1966.

meio-corpo (figuras montadas em cavalos e burras, onde só se vê a parte superior do corpo do figureiro.)

2 – **Figuras de Animais**: São as figuras que representam animais e são, invariavelmente, fabricadas como bonecos. Assim como as figuras humanas, temos as figuras de animais de corpo inteiro (figuras simples), nas quais os figureiros escondem-se completamente em seu arcabouço, e as figuras de animais vazados (figuras compostas), que são as figuras em que se vê o figureiro dentro, com a parte superior do corpo à mostra.

3 – **Figuras Fantásticas**: São figuras assombradas. Nem gente nem animal, mas almas, seres de outro mundo, etc. Estas figuras são mais complexas em termo de descrição, pois, podem ter a forma de animais, de seres humanos ou de bichos estranhos. Também podem ser feitas como bonecos (com o figureiro à mostra ou não) ou, simplesmente, pelo figureiro (completamente à mostra ou de meio-corpo). Porém, o que as caracteriza como figuras fantásticas é sua ligação com um mundo sobrenatural.

A estas categorias poderíamos acrescentar mais uma:

4 – **Figuras de Bonecos**: Figuras representadas por bonecos em tamanho desproporcional ao humano e que, ao tempo que representam seres humanos e não seres fantásticos, não são completamente humanos, pois, não são apresentadas com o figureiro à mostra (ele permanece completamente escondido sob a saia ou calça da figura), diferentemente dos outros tipos de figuras humanas, que são compostas ou pelo corpo inteiro ou pelo meio-corpo do brincador. Além disso, as "Figuras de Bonecos" não podem falar como as "Figuras Humanas", justamente, por que são bonecos. Este argumento é recorrente nos discursos dos participantes da brincadeira. Neste grupo estariam figuras como Margarida e Mané Pequenino.

Notamos, de início, que todas as "Figuras Humanas" são figuras ou que representam uma profissão específica – geralmente atrelada a um passado, mesmo que possua um equivalente no presente – ou que possuem alguma importância dentro do desenrolar dos episódios – provindas, geralmente, da observação de indivíduos da sociedade local ou de específicas características humanas, que não possuem tempo e lugar definidos, representando, de forma mais ampla, a humanidade.

Evidenciamos, ainda, questões como um elo que une um passado remoto ao presente, como se fosse importante fazer uma genealogia social de si mesmo, na qual a

profissão (elemento real atrelado à sobrevivência do homem) fosse permeada por um simbolismo que percorre todas as figuras e os episódios: o valor humano. Cada profissão tem sua importância dentro da estrutura social e, portanto, seu espaço e seu valor.

Valor este cobrado de forma sempre inexata e divertida, através de trocadilhos, somas e divisões sem resultado final, porém, conferindo à figura sua justificativa de ser e estar no mundo, fazendo parte de um mecanismo social que impõe distinções e restrições a partir de funções, cargos e posições sociais.

Mesmo que apareçam figuras sem uma profissão definida, elas se justificam pelo contexto em que se apresentam, já que cada uma traz uma história própria consigo. Nestes casos, o que está em jogo é o desfile de diferentes aspectos inerentes ao ser humano, como a pureza, a valentia, a malandragem, a ingenuidade, a vaidade, etc., referendando a diversidade que constitui o homem.

Para Maria Acselrad, as figuras do Cavalo Marinho fazem alusão, ao mesmo tempo, à realidade e ao imaginário local, trazendo em sua aparição, tanto a história do figureiro que lhe dá vida, do povo de seu lugar como a presença de um universo mais coletivo e imemorial.

Esta relação dinâmica se estabelece através da vivificação da memória que atua como um elo entre o passado e o presente, conferindo uma constância identitária para o grupo: *A memória cria efetivamente uma ligação temporal sensível, entre lugar e corpo, e faz ressentir, num dado momento, o que foi ou o que teria podido ser, na reconstrução de um passado no momento presente.*[16]

Porém, esta noção de memória não deve ser vista como algo saudoso ou melancólico, algo distante que não se pode resgatar, mas como experiência que possui representatividade no agora, como complementa Pascal Roland: *A mobilização da memória se insere, conseqüentemente, na expressão do instante presente e não na lembrança de um passado inexistente, uma nostalgia.*[17]

---

[16] Tradução Nossa: *La mémoire crée em effet um lien temporel sensible, entre lieu et corps, et fait ressentir, à um moment donné, ce qui a été ou aurait pu être, dans la reconstruction d'um passe au moment présent.* ROLAND, Pascal. **Danse et imaginaire – Étude sócio-antropologique de l'univers chorégraphique contemporain**. Paris: EME, 2005, p. 94.

[17] Tradução nossa: *La mobilisation de la mémoire s'insère em conséquence dans l'expression de l'instant présent et non dans le rappel d'un passe révolu, une nostalgie.* Id. ibid, p. 95.

Neste processo de rememorização através do ato espetacular, não importa a cronologia, o momento exato de algum fato, pois, ele já não existe mais. Está nos elementos que transpassam o tempo e penetram nos dias atuais a necessidade do relembrar.

Relembrar para esquecer o que passou, mas para não esquecer de si mesmo, produzindo forças para poder seguir a diante e recriar a vida.

A brincadeira que corporifica as figuras do passado une um tempo ancestral ao tempo atual, através de uma conjunção de ações e movimentos que transitam entre tais temporalidades, ressignificando e atualizando a história, e, neste contexto, *a referência ao passado só se faz no eco suscitado no período atual e só vale por ele.*[18]

Este acontecimento da memória se dá também na escolha dos tipos que compõem o Cavalo Marinho como sendo um arcabouço de interseções entre o hoje e o ontem, circulando no corpo dos participantes num fluxo infindável de conhecimento e diversão:

> *Eles mostram o universo em que vivem e o universo em que viveram seus antepassados. Mesmo que alienadamente, eles estão representando e apresentando uma realidade que foi vivida há tempos passados (na época da escravidão) por seus ancestrais. Por isto, eles são e não são eles na* brincadeira*, porque, para alguns deles, esta realidade está distante, guardada no passado, mas para outros não, ela está bem viva no presente.*[19]

Por fim, Maria Acselrad desvela o caráter cósmico que emprenha a brincadeira do Cavalo Marinho de sentido, interesse e dinâmica, personalizado no conjunto de figuras que anima o espetáculo, através das vielas da memória, do significado cultural de seu *Corpus Espetacular*[20] e da relação estabelecida entre elas e o público: *As figuras são os outros dentro de um só eu. A maneira como são colocadas, na maioria das vezes, sem ruptura ou*

---

[18] Tradução nossa: (...*) la référence au passé ne se faisant que dans l'écho suscite dans la période actuelle et ne valant que pour elle.* Id. ibid, p. 96.

[19] TENDERINE, Helena. **Na pisada do galope – Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade**. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 64.

[20] Falaremos sobre *Corpus Espetacular* mais a diante.

transição enfática, sugere que a multiplicidade é constitutiva da integridade dos sujeitos que as colocam.[21]

E mais, que tal multiplicidade é parte integrante de cada indivíduo, permeado de tantos outros em sua suposta individualidade.

Quanto às "Figuras de Animais", percebemos a mesma dinâmica das "Figuras Humanas", no sentido em que os animais escolhidos para compor a brincadeira sinalizam, ao mesmo tempo, uma estreita relação com o homem, seu lugar e seu trabalho, além de fazer reverberar características universais da personalidade humana ou mesmo do sentido cósmico da vida.

Observando as "Figuras de Animais" apresentadas com mais constância pelo Cavalo Marinho Estrela de Ouro, identificamos o mesmo substrato que é a ligação com a vida (reprodução, fertilidade, sexualidade, etc.) e a morte (transformação, ressurreição, renascimento, etc.), refletindo na busca de um domínio das forças elementares da natureza.

A Ema, a Cobra, o Burro, o Cavalo, a Onça e o Boi fazem (ou fizeram durante muito tempo) parte da vida cotidiana dos habitantes da região e estão diretamente ligados à sua sobrevivência e à lida com o campo, sendo sempre associados a pessoas a partir de determinadas características de personalidade.

A Ema, por exemplo, sendo ave da família do avestruz, tem uma relação direta com uma força mais mística, pois, durante muito tempo e, sobretudo, na Idade Média, foi associada à meditação e à Maria, mãe de Jesus: *Na Idade Média foi símbolo de meditação, pois afirmavam que a ave em tela costumava manter seus olhos fixos nos ovos que havia expelido, e como diziam que não chocava seus ovos, conectaram tal assertiva com a concepção imaculada de Maria.*[22]

Na África, era símbolo dos cursos das águas e dos caminhos, devido à sua forma sinuosa de se locomover. Também é relacionada à avidez e à glutonaria, pois, seu estômago parece poder digerir qualquer coisa.

---

[21] ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 108.
[22] CRUZ, Valéria Álvares. **A simbólica dos Animais – bestiário e outros textos**. Vol. 1. São Paulo: Fiúza Editores, 2001, p. 64/65.

Suas características físicas, como as de pássaro que não voa, relacionam-se aos obstáculos e impedimentos da vida. Já seu desempenho na corrida lhe confere outros atributos como força, agilidade e liberdade.

Especificamente no Cavalo Marinho, vemos a Ema atrelada à fecundidade e à renovação da vida, pois, sua passagem pela roda, apesar ligeira, é profundamente marcada pelos símbolos que alicerçam tais temáticas. A Ema foge de sua dona e chega à roda do Capitão. Lá ela dança, põe um ovo e se retira. Neste ato estão representados os elementos de perpetuação, de ciclo e de força geradora.

A cobra está ligada à libido, às forças da sexualidade, ao masculino e feminino e aos pontos positivos e negativos do ser humano. Ao tempo que representa o mal é talismã contra os inimigos, além de ser um símbolo de transformação. É a roda da vida: *Ourobos ou a serpente que morde a própria cauda é um símbolo de totalidade, de energia e processo psíquico e cósmico, que ilustra bem a união de todos os opostos, a dialética, a autopoiesis e a individuação.*[23]

É falo e ventre. Também significa sabedoria e é ligada à agricultura. O cristianismo a caracterizou com símbolo do mal, do demônio, da tentação e do perigo, mas também representa o renascimento, a ressurreição, a resistência, a cura, a adaptação e a mudança pelo xamanismo.

Hoje reduzida a um passeio pela arena feito pelos Galantes, a Cobra fazia parte de um episódio significante e revelador dos elementos elencados anteriormente: chegava à roda do Capitão para picar Mateus e Bastião. Estes morriam com o seu veneno, mas, em seguida ressuscitavam e voltavam à brincadeira.

É preciso também levar em conta o misto de medo e fascinação que a cobra provoca nas pessoas e toda uma séria de relações que se faz entre este animal e o homem, o que evidencia uma proximidade muito maior entre os dois do que se pensa.

O burro é um animal que está associado tanto à libido e aos prazeres da carne, quanto à humildade, ao serviço e ao auxílio. As imagens mais fortes destas últimas características são as do burro que leva Maria grávida e José ao Egito e a entrada de Jesus em Jerusalém.

---

[23] Id. ibid, p. 199.

Outra característica importante é sua relação direta à vida das pessoas menos favorecidas e seu aproveitamento em trabalhos pesados. Por isso, sua ligação a complexos e sentimentos de inferioridade ou inadequação é imediata. É considerado teimoso, humilde e manso. Sua ligação a bobos e bufões também lhe atribui características como a loucura, a devassidão, entre outras.

Fora a figura do Capitão, que é a autoridade da festa, todas as outras que utilizam montaria se apresentam montados em burros, pois estes são animais mais facilmente domados e que obedecem aos donos sem muitas exigências.

Já o Cavalo, denota forças inconscientes e instintivas, que devem ser dominadas pelo homem. Também é associado à libido, à liberdade, à força, ao poder, à fertilidade, à aventura, à luta e ideais, etc. Diferentemente do burro, o cavalo é mais usado como veículo que conduz do que como trabalhador e, por isso, é mais presente na vida dos senhores, dos donos de terras, dos poderosos.

Valéria Cruz nos mostra uma íntima relação entre a função do cavalo e sua representatividade no domínio mais inconsciente: *Dessa maneira, como veículo e montaria, pode representar o uso que o ser humano faz de sua energia psíquica, de seus potenciais e instintos, os quais necessitam de uma direção consciente.*[24]

A onça, por sua vez, está mais ligada às habilidades da caça, à coragem, autoconfiança, sagacidade e inteligência. Na brincadeira, ela tem a função de investir sobre os presentes e só é dominada por Mateus e Bastião.

É animal feroz, e, ao tempo que prejudica o homem devorando seu rebanho, é admirado por ele, por causa de suas qualidades de guerreira e lutadora astuta.

Por fim, o boi possui um dos mais extensos e diversificados históricos animais da existência. Sua relação com o homem remonta a períodos arcaicos. Câmara Cascudo faz uma síntese de seu vínculo com várias culturas do mundo.

Está associado à fertilidade, aos deveres e ao trabalho, sendo a agricultura seu campo mais específico. É, segundo Valéria Cruz, portador e transmissor da água da vida e ligado ao sêmen, às tempestades e às chuvas. Tem o poder de afugentar a morte.

Nas diversas brincadeiras brasileiras que têm o boi como temática, é evidenciada a amizade entre ele e o homem, além da dualidade de amor e ódio que permeia tal relação. O

[24] Id. ibid, p. 89.

boi é animal arisco, indomável e tempestuoso que foge e agride quem ousa lhe domar. Mas, ao mesmo tempo, é amável, amigo, e bom trabalhador.

Seu caráter renovador e cósmico é evidenciado no episódio onde é morto, dividido entre a população e ressuscitado em seguida para continuar brincando e alegrando o povo.

Quanto às "Figuras Fantásticas", são seres sobrenaturais e indomáveis, que existem independentes da vontade dos homens e fazem parte de sua vida, revelando uma dimensão superior e inexorável.

Para Valéria Cruz, os animais fantásticos, *em geral, reúnem em si lados diferentes, até mesmo antagônicos, compondo seres híbridos,* [servindo] *a um plano mais transcendental e profundo* (...) *indicando processos em curso nos labirintos da interioridade, e possibilidades de ultrapassagem de conflitos*.[25]

É o desejo do homem de ter algum tipo de domínio sobre as forças da natureza, que o faz personalizar, através de imagens assustadoras, os dilemas intransponíveis que afligem a humanidade. Figuras como a Morte, o Diabo, o Babau, e tantos outros monstros que fazem parte do imaginário coletivo são representações de medos e sentimentos de impotência em relação à vida.

[25] Id. ibid, p. 215.

IV.IV– A propósito de um espaço e um tempo arbitrários

Foto 5 - A roda: espaço para brincar reinventando o mundo

Convenhamos que o espaço é um dos elementos primordiais da existência humana. A relação do homem com o espaço que o cerca e a possibilidade de interação e mutação que ambos se oferecem compõe noções fundadoras que transitam entre o real e o imaginário, entre a vida cotidiana e o lugar espetacular, seja ele o ritual, a festa ou o teatro.

Uma dessas noções aplicável, provavelmente, a todas as esferas da condição humana, é a que diz respeito aos *valores primitivos do espaço*, que, segundo o arquiteto e filósofo Evaldo Coutinho, abarca a noção do vazio, mas não o vazio no sentido de incompletude e sim no sentido de plenitude, antes da ocupação ou interferência do visitante com seus objetos. Assim nos esclarece o autor:

> *(...) o vazio idêntico a ele mesmo, conquanto imaculado da intromissão de qualquer valor dos que surdem pela porta como um objeto que vem a ser a mais, como um visitante que o altera com a sua presença (...) se equipararia à que ele demonstra na rua, na praça, na campina, em todos os lugares da terra (...)*[26]

Trata-se do espaço enquanto elemento que possui sua significância primitiva, sua condição fundante de existência anterior com seus valores, suas referências, sua imagética

[26] COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 1998, p. 78.

própria, que vem a ser preenchida, transformada, recodificada pelo homem; um estado primevo do ambiente, antes da interferência de objetos e do próprio corpo.

O autor nos dá o exemplo de uma família em mudança de apartamento, que havia visto o imóvel com a mobília dos antigos habitantes. A experiência de regressar a este espaço, agora vazio, pode propiciar esta sensação de estado primitivo.

Esses *valores primitivos do espaço* compõem, não somente a concepção de natureza (espaço natural), como seria óbvio concluirmos, mas abrange também a questão do espaço construído, do espaço modificado pela criação humana, seja ele temporário, como a utilização de uma praça para o comércio informal; ou permanente, como a construção de um edifício.

Nosso interesse remete, justamente, a essas duas possibilidades de existência dos *valores primitivos do espaço*, já que estamos lidando com o espaço cênico em particular, podendo ele ter também caráter temporário, como a utilização de um espaço público para a apresentação de um teatro de rua; ou permanente, na utilização do espaço fixo do prédio teatral.

Porém, aqui não podemos deixar de fazer referência à relatividade, ou mesmo à ambivalência existente nesta questão: o caráter real e simbólico do espaço. Chamaremos de caráter "material" e "imaterial" do espaço, pois cremos que estas expressões contemplam melhor nosso direcionamento investigativo.

Claramente, o caráter material refere-se ao espaço enquanto elemento físico, concreto, visual. Nossa opção em nomeá-lo como "material", ao invés de "real", dá-se pela própria relatividade existente nesta noção, no sentido de que a realidade, ou o real, pode se apresentar de inúmeras formas aos sentidos, isto é, pode ser visto de vários ângulos, a partir da relação do indivíduo com a realidade que este experimenta.

Certamente, o termo "material" não conceitua objetivamente nossa prospecção, pois o espaço material também se relaciona com o homem de formas diversas, a partir dos estímulos que a concretude visual e sensitiva dos elementos materiais (cor, textura, forma, peso, etc.) que o compõem significam ou se relacionam com o visitante.

Porém, mesmo conscientes das deficiências existentes em tentativas de conceituações como estas, levamos adiante a opção por "espaço material" e "espaço imaterial".

Como já introduzimos anteriormente, o espaço material é todo aquele que se pode, com um mínimo de objetividade, traduzir-se mais próximo possível de seu estado natural, ou poderíamos dizer real, concreto, físico, seja ele, como já vimos, um espaço construído ou não.

O caráter imaterial seria a utilização desse espaço material, no sentido específico de uma transformação imagética ou lúdica, isto é, a experiência de fazer este espaço físico ser reconfigurado em outro (ou vários), fazendo com que os indivíduos ali presentes transitem simultaneamente entre este espaço físico e um ou mais espaços imaginários.

Demos o exemplo da feira que subverte o espaço da praça na sua relação entre o comércio (objetivo prático do evento) e sua espetacularidade (forma como o evento acontece) como atrativo aos clientes.

Poderíamos citar, por exemplo, a arrumação de uma casa para a realização de uma festa. Os convidados, assim como na feira ou em qualquer outra circunstância, não perdem a consciência de que estão na casa de um conhecido, mas o evento em si propicia uma outra experiência do ambiente, que se desdobra em vários outros significados que não somente a casa de um amigo ou uma praça.

Quanto ao espetáculo em si, as reverberações imateriais do espaço ganham uma dimensão muito mais profunda e avassaladora, pois o efeito que o evento espetacular imprime no espectador possui um poder de transfiguração e desprendimento imagético e criativo de longo alcance, seja numa peça realizada em um teatro da cidade, ou num terreiro, onde se apresenta um grupo de Cavalo Marinho.

Quantas vezes vimos, num processo de construção de um espetáculo teatral, as aplicações de exercícios que integram os atores ao espaço que irão atuar durante meses. O contato com o palco nu, ainda desprovido dos aparatos que irão constituir o espetáculo é um momento no qual o ator experimenta esta sensação de relação entre seu corpo, sua voz, sua energia dramática com tais *valores primitivos do espaço*, na intenção de uma integração mais intensa e produtiva, para que, após, se possa transfigurar este espaço material em um espaço imaterial, onde a platéia experimentará a sensação de transcendência espaço-temporal.

Trazendo o exemplo para nossa pesquisa de campo sobre o Cavalo Marinho, podemos observar que suas apresentações ao ar livre redimensionam a percepção do

público com relação ao espaço do acontecimento. A antiga praça, ou a esquina de uma rua, tão familiares aos moradores da cidade, ganham uma dimensão espaço-temporal que subverte o olhar e as relações entre os presentes.

É a partir destas relações que Evaldo Coutinho associa à noção de espaço a qualidade de *espaço temporâneo*, no sentido em que a transformação de um espaço interfere diretamente na relação do indivíduo com o tempo. São as representações do tempo que ganham importância principal neste fenômeno, onde o tempo abstrato (ou tempo simbólico) passa a figurar como substituto do tempo concreto (ou tempo horário).

Naturalmente, se o espaço, alterado em sua significância, redimensiona a questão temporal, isto se dá a partir de uma interação, da relação entre este espaço-temporal e a ação que nele se desenvolve.

Johan Huizinga considera o espaço e o tempo como elementos definidores da natureza do jogo, primeiramente por seu aspecto de limitação, pois, todo jogo se situa em um espaço definido e num tempo específico; segundo pela relação que este momento de jogo estabelece com a vida ordinária, rompendo seu fluxo de tempo e espaço.

Para Huizinga, a limitação do espaço na prática do jogo é mais presente que a do tempo:

> *Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneria material ou imaginária, deliberada ou espontânea (...) A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal, etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras.*[27]

Segundo Patrice Pavis, estes três elementos (espaço, tempo e ação) coexistem simultaneamente e devem ser observados em sua interação:

> *Um não existe sem os dois outros, pois o espaço/tempo dramatúrgico, o trinômio espaço/tempo/ação, formam um só corpo atraindo para si, como*

[27] HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p.13.

que por imantação, o resto da representação. Ele se situa, além disso, na intersecção do mundo concreto da cena (como materialidade) e da ficção imaginada como mundo possível. Constitui um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena.[28]

Para Pavis, esta tríade é que singulariza o evento espetacular, pois o tempo sem o espaço poderia ser música, o espaço sem o tempo estaria no campo da pintura ou da arquitetura e a ação simplesmente não existiria sem os outros dois.

Pavis também nos fala do aspecto concreto e abstrato do espaço-tempo, sendo o primeiro o espaço teatral e o tempo da representação e o segundo o lugar funcional e a temporalidade imaginária.

Nestes termos, o autor acrescenta duas possibilidades espaciais: o *Espaço Objetivo Externo* e o *Espaço Gestual*. No primeiro está o espaço visível, preenchível e descritivo, como o lugar teatral (o prédio e sua arquitetura ou um local não previsto, mas escolhido para a realização de um espetáculo); o espaço cênico (lugar onde evoluem atores, ou área de representação) e o espaço limiar (o limite entre o palco e a platéia, que nem sempre é facilmente verificável).

Já o *Espaço Gestual* é *o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: o espaço "emitido" e traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retrair.*[29]

É quando o autor fala de *espaço interno* que ele define o tênue limiar entre o espaço material e o espaço imaterial. Este último teria relação com o *espaço interno* no sentido de ser a representação de um espaço abstrato, de um devaneio ou sonho suscitado pela encenação. No caso, seria a transubstanciação do espaço de que falamos anteriormente.

Com relação ao tempo, Patrice Pavis considera as mesmas características atribuídas ao espaço: a possibilidade de ser mensurável e a qualidade subjetiva. Assim, ele define o *Tempo Objetivo Exterior*, que é o tempo matemático dos relógios e calendários, o tempo de duração de um espetáculo, assim como os tempos da dramaturgia com suas etapas de

[28] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2003, p. 139.
[29] Id. ibid, p. 142.

exposição, crescente da ação, ápice e queda da trama, que podem ser caracterizados como rítmo, definido pelo autor da seguinte forma:

> *O rítmo não diz respeito apenas à música, à voz, e à gestão do tempo, mas também ao conjunto da encenação que é a resultante dos ritmos particulares de cada sistema de signos, sobretudo visuais.*[30]

Como *Tempo Subjetivo Interior*, o autor relaciona o tempo de cada indivíduo/espectador na vivência do espetáculo.

Este tempo, segundo Pavis, não pode ser medido objetivamente e não constitui apenas um elemento individual, mas possui uma dimensão cultural que se constitui de hábitos e expectativas do público. O que, ainda segundo o autor, dificulta ou mesmo impossibilita a avaliação da gestão do tempo em espetáculos de culturas alheias à do observador.

Pavis não enquadra o ator nessa perspectiva do *Tempo Subjetivo Interior* e sim na noção de tempo-ritmo, que é o controle consciente do tempo subjetivo que possibilita a condução do espectador em tal experiência:

> *A determinação do tempo-ritmo é a tarefa do ator que imprime sua marca e o seu tempo-ritmo interno à enunciação de seu texto e de seu papel. A análise temporal da atuação procurará anotar os momentos de pausa, de silêncio, de interrupção da ação, assim como os meios utilizados para marcar uma desaceleração ou uma aceleração: fluxo vocal, deslocamentos, mudanças de tempo-ritmo em relação à norma cultural ou ao sistema adotado anteriormente.*[31]

Cremos que, mesmo sendo o trabalho do ator algo minuciosamente estruturado e estudado, a experiência cênica só se realiza em sua plenitude se for instaurada no momento espetacular a vivência temporal como fenômeno integrado à sua consciência prática. O ator

[30] Id. ibid, p. 146.
[31] Id. ibid, p. 147.

não conseguirá conduzir o espectador a outro espaço e tempo, se ele também não experimentar esta situação em seu momento de atuação, para além de seu trabalho técnico.

Lembramos que uma circunstância não exclui a outra, pois o que estabelece o fenômeno espetacular é o constante trânsito entre o elemento material e imaterial.

Sobre esta interação entre o espaço-tempo material e imaterial, e a relação ator/espectador nesta vivência, Pavis esclarece que a temporalidade cênica (o tempo do espetáculo) e a temporalidade dramática (o tempo representado) se interpenetram, porém, a primeira é o elo de ligação entre ator e espectador, sendo também o elemento convergente dos outros recursos cênicos.

Abordando estas categorias na brincadeira do Cavalo Marinho, percebemos uma clara elaboração espacial, que dinamiza o lugar onde o evento se instaura, seja ele uma rua, uma praça, ou um teatro. O termo "roda", utilizado pelos brincadores, define exatamente esta consciência espaço-temporal de que falamos anteriormente, pois ela é a delimitação, ao mesmo tempo, material e imaterial que proporciona a instalação do criar, do transformar-se, enfim, do brincar.

Há uma tênue divisão espacial que é criada a partir da localização dos corpos que ali se posicionam, tanto para executar como para assistir ao espetáculo. É no interior desta roda, delimitada pelos corpos dos espectadores, que acontece o espetáculo e se transubstanciam tanto o local original, quanto os corpos dos brincadores.

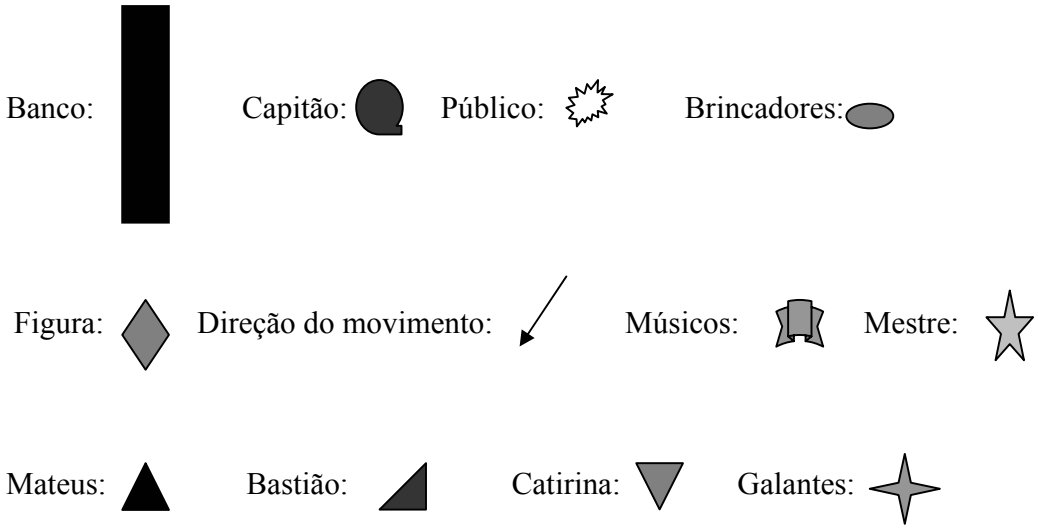
É como se para a "roda" convergisse tudo que fosse vivo, sendo ela uma espécie de centro aglutinador do universo, pois todas as situações e todos os seres chegam à "roda" e lá existem.

Vejamos, de forma sucinta, como a estrutura espacial da brincadeira evolui e como é utilizada a área interna e externa da roda.

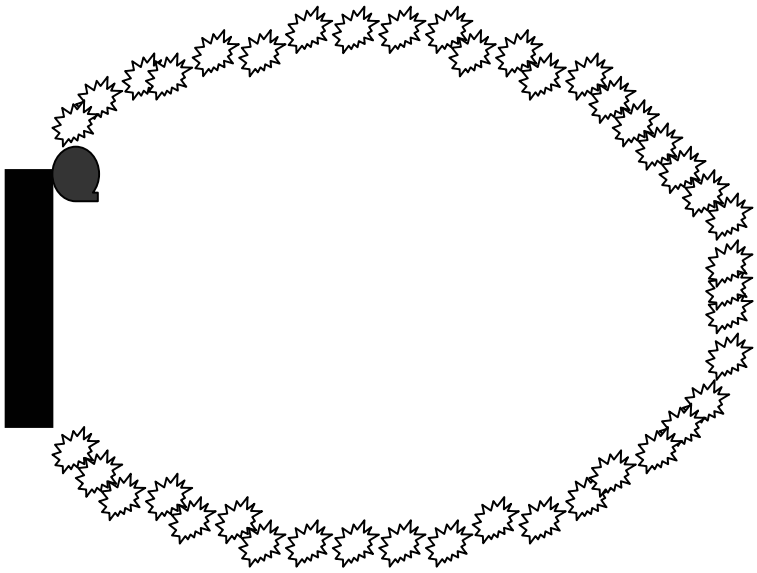
Um banco de madeira delimita o espaço dos músicos, e, a partir dele, um círculo de pessoas, em pé, fecha a arena onde acontecerá a brincadeira, criando o *espaço limiar*, tratado por Pavis, pois, na brincadeira do Cavalo Marinho, torna-se difícil saber onde se encontra o limite entre atuação e assistência, já que os músicos se comunicam com os brincadores e o público, e as figuras estão em constante contato direto com os músicos e os espectadores.

Do lado de fora desta composição, exatamente em frente ao Banco, porém, após o círculo de espectadores, está a “toda”, uma espécie de cabine na qual os figureiros colocam suas figuras e vão em direção ao terreiro. É nesta “toda” que acontece a transformação do brincador e é de lá que ele sai em direção à roda da festa.

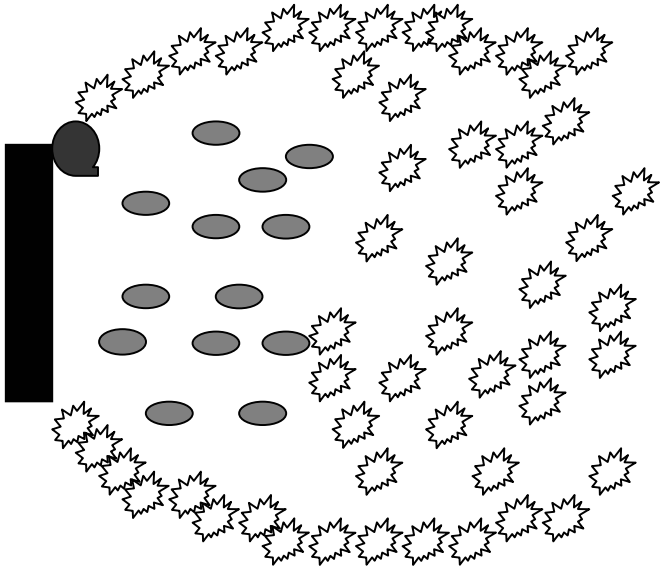
Através de gráficos, poderemos ter uma visão mais clara de como se comporta a construção deste espaço e a movimentação que ocorre em seu interior. De início, apresentaremos a legenda dos símbolos:



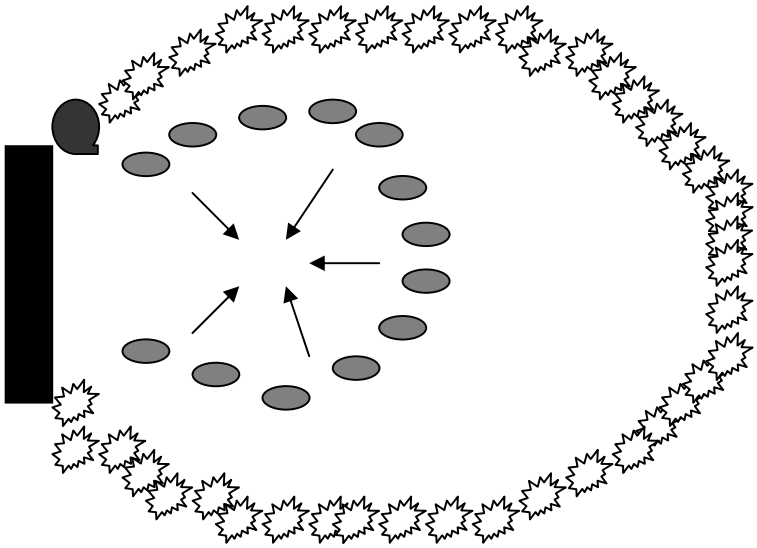
Temos, primeiramente, a roda que dá início ao espetáculo, formada pelo Banco e pelo Capitão, juntamente com a aglomeração do público. Neste momento as atenções estão voltadas para o conjunto de músicos que entoa as canções de início da festa, aclimatando o ambiente:



A partir desta formação inicial, há o momento do aquecimento dos brincadores, no qual a roda ganha outro formato por causa do posicionamento dos presentes na execução e acompanhamento dos passos das danças. O público aproveita para aprender ou exercitar as danças da brincadeira, tornando o espaço mais um aglomerado do que um círculo propriamente dito, cujas atenções estão voltadas para os brincadores que dançam em frente ao Banco:

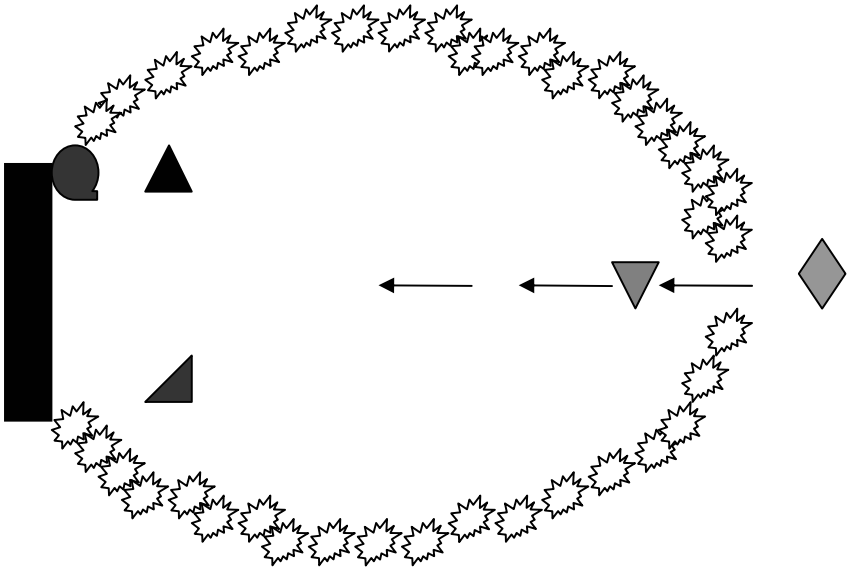


O espaço volta à sua forma circular, quando os brincadores executam o mergulhão propriamente dito, criando uma roda dentro da roda, selecionando os participantes deste momento para uma dança mais elaborada, de notório caráter de combate:

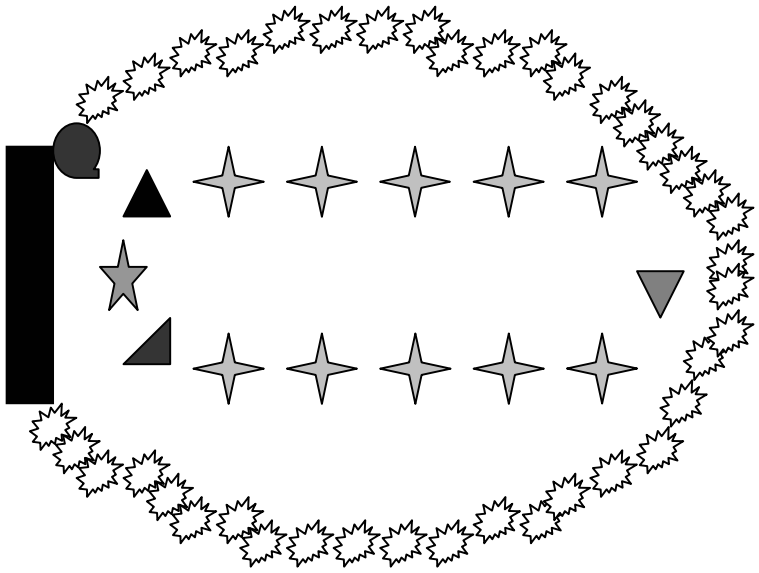


Quando as figuras começam a entrar, este espaço é mobilizado por um contato, que começa fora do círculo e a audiência abre a barreira humana para que os brincadores

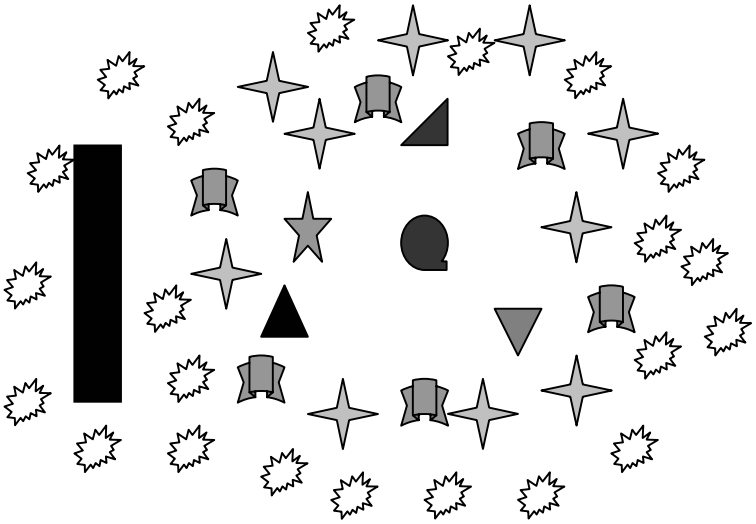
adentrem no terreiro. A maioria das figuras entra do lado oposto ao Banco (vinda da toda), como mostra a gravura, porém, há algumas que entram por trás dos músicos, ou pelas laterais da roda. Mateus e Bastião se localizam em frente ao Banco, sendo um de cada lado, e Catirina, fecha o triângulo interno criado pelos três, ao se posicionar do fundo da arena. Depois que eles entram, esta é a formação padrão durante toda a brincadeira. Cada figura que entra no terreiro, tem sua composição espacial própria, assim como sua construção corpórea, mas, todas elas utilizam, integralmente, o espaço e a relação com a platéia:



Outro momento significativo é a entrada do grupo dos Galantes, que explora uma série de movimentos e deslocamentos no terreiro, criando um jogo de formas, através das danças dos arcos. Aqui registramos apenas a formação básica da comitiva, porém, ela evolui pelo espaço interno da roda com coreografias e deslocamentos circulares, cruzamentos, etc., a depender da dança que executam:



O momento final do Cavalo Marinho é percebido, espacialmente, pela desconstrução da roda, pois o Banco desfila pelo espaço para depois se concentrar no ponto central do círculo. Neste momento, o público já se misturou com os brincadores para dançar, cantar e se despedir da festa, conduzidos pelo mestre que se posiciona no centro do terreiro:



No momento da brincadeira do Cavalo Marinho podemos presenciar as categorias analisadas, tanto em relação ao espaço, como ao tempo, eclodirem em inúmeros e incontáveis significados. O local de apresentação deixa de significar simplesmente aquela rua ou praça para reverberar imagens e sensações de tempos remotos que se atualizam através do relato espetacular, alcançando o que Evaldo Coutinho qualifica como *espaço temporâneo.*

Os *valores primitivos do espaço* cedem lugar aos valores espetaculares, que criam uma outra ambiência e levam o público a vivenciar uma outra esfera de realidade (uma realidade transversal), no caso, o *espaço* interno indicado por Patrice Pavis, que o tira temporariamente de seu universo cotidiano, ao mesmo tempo que possui relações diretas com ele.

O espaço da representação subverte os *valores primitivos do espaço* para mobilizar uma outra forma de contato: o espaço fictício, que possui por si só outros valores primitivos que se instauram no ato espetacular e promovem vários níveis de percepção do mundo.

Como já pudemos perceber, o *Espaço Objetivo Externo*, difundido por Pavis, é circular e sem barreiras interacionais, devido à proximidade entre audiência e espetáculo, cujo espaço cênico e o espaço limiar se confundem e se completam.

Esta sensação é ampliada pela dinâmica estabelecida no *Espaço Gestual* dos brincadores que, além do ritmo e agilidade impressos durante toda a duração do evento, utilizam toda a área de representação, onde cada figura apresenta sua gestualidade própria e tecnicamente elaborada, através de um *Tempo-ritmo* que é uma conjunção entre a pulsação enérgica da música e a precisão da dança, além de sua forma de relacionamento com os espectadores.

Nesta estrutura espetacular, o *Tempo Objetivo Exterior*, que é de aproximadamente oito horas de apresentação, revigora-se em *Tempo Subjetivo Interior* e proporciona outro tipo de relação com a forma de perceber a passagem do tempo.

IV.V – Luz e escuridão: o simbolismo do renascer

Foto 6 - Luzes e sombras da brincadeira

É também Patrice Pavis que nos instrui:

> *A iluminação ocupa um lugar chave na representação, já que ela a faz existir visivelmente,além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera.*[32]

É evidente que a citação, que acima utilizamos, se refere, prioritariamente, à estrutura de encenação no sentido convencional do termo, isto é, espetáculos que acontecem em recintos fechados, com sistemas de iluminação modernos e apropriados, com inúmeros recursos tecnológicos.

Mas, criando uma interseção entre a luz no teatro e os recursos de iluminação em outros tipos de espetáculos, vamos analisar as relações da luz e da escuridão e seus possíveis significantes no espetáculo do Cavalo Marinho.

Segundo Patrice Pavis, é importante estabelecer o tipo de luz utilizada em um espetáculo, se luz natural do sol ou da lua, ou luz artificial. Daí é preciso assinalar qual o momento e o efeito desta luz no desenrolar do espetáculo, assim como avaliar os fenômenos que ela permite perceber.

[32] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2003, p. 179.

Com relação ao Cavalo Marinho, podemos, a princípio, dizer que a iluminação cênica não é um elemento importante, fundamental, pois, a brincadeira se desenvolve em qualquer espaço (rua, praça, pátio de igreja, feira, etc.), utilizando a iluminação local, que é sempre a luz de postes ou gambiarras instaladas por ocasião de alguma festa.

Outro dado importante é que a brincadeira, geralmente, se inicia à noite (por volta das 21 horas), finalizando com os primeiros raios do sol (por volta das 05 horas).

Diante dessas primeiras observações é interessante perceber, em termos de fontes luminosas relacionadas aos momentos da apresentação, que a noite, com as luzes do próprio ambiente e da lua (a depender do período) são os componentes de um momento de espetacularização, um momento que rompe e, ao mesmo tempo, complementa a vida dos praticantes e assistentes da brincadeira. Já o raiar do dia, é o momento em que a festa cessa, para um recomeço das atividades cotidianas.

Segundo Georges Minois, na Roma Antiga, as saturnais representavam o período vazio, uma lacuna que existia entre a duração do tempo lunar (base do calendário oficial) e do ano solar (calendário que norteava os trabalhos agrícolas).

Tais dias (de 17 a 23 de dezembro), segundo a mítica romana, era um período roubado de Zeus, no qual Cronos-Saturno, senhor do tempo, retomava sua posição de soberano.

Por isso, tratavam-se de rituais de inversão, nos quais tudo acontecia ao contrário, pois, o próprio tempo havia invertido. E a inversão mais importante era a do dia pela noite. Neste período, tochas e lanternas eram acesas em pleno dia e presas na frente das casas, enquanto que, à noite, aclamava-se um novo sol, com cantos e dança.

Ao discutir sobre estas questões, tivemos como justificativa para o fato de que a brincadeira acontece durante a noite, a análise da pesquisadora Maria Alice Amorim, que informa ser uma questão prática, pois os brincadores são, em sua maioria, trabalhadores rurais, plantadores ou cortadores de cana-de-açúcar, sapateiros, pedreiros, etc., e realizam suas funções durante o dia, restando a noite para outras atividades.[33]

Os brincadores também sinalizam estas questões de ordem profissional, porém, em entrevista com o mestre Biu Alexandre, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, ele nos informa a seqüência de entrada das figuras, indicando que algumas têm hora específica para

entrar em cena – mesmo que haja uma certa tolerância e flexibilidade – como vemos no trecho a seguir:

(...)

Érico – *E por que o Boi só aparece de manhã?*

Biu Alexandre – Porque ele só pode vir de manhã.

Érico – *Por que ele vai para o pasto de manhã?*

Biu Alexandre – *É. Por que de manhã ele não vai comer? O Boi, de noite, ele não come, não. E o Boi só é mais bravo de dia. De noite ele é assombrado e de dia ele assombra.*

Érico – *E a Onça? Ela aparece de noite.*

Biu Alexandre – *É. Por isso que ela aparece primeiro que o Boi.*

Érico – *E a Ema? Ela aparece de madrugada também?*

Biu Alexandre – *Não. Depende da hora que for sair a Velha.*

(...)[34]

Neste trecho da entrevista e em vários outros, o mestre Biu Alexandre denuncia uma certa coerência em relação aos horários de algumas figuras, tornando evidente que a brincadeira tem um sentido em ser apresentada na passagem da noite para o dia.

Em alguns casos, a justificativa da hora de entrada de determinada figura é de ordem prática, como nos exemplos dados pelo mestre: a figura que varre as ruas e cidades, o Vila Nova, só pode aparecer na alta madrugada, porque é o seu horário habitual de trabalho; a Onça aproveita a escuridão para caçar suas presas, sem o inconveniente de ser flagrada por um caçador; etc.

Com outras figuras, há uma outra lógica, como a entrada do Mestre Ambrósio, que vem vender figuras para que a brincadeira aconteça, sendo este, geralmente, o primeiro a aparecer no terreiro, seguido por Mateus, Bastião e Catirina, contratados pelo Capitão para tomar conta do baile, e assim por diante.

Podemos perceber uma certa organização na brincadeira, com relação aos horários das entradas das figuras, que pode ser sistematizada da seguinte forma:

---

[33] Entrevista da pesquisadora Maria Alice Amorim, concedida a Érico José Souza de Oliveira em 24/02/2005, no Bairro do Recife Antigo, centro do Recife.

[34] Entrevista do mestre Biu Alexandre, concedida a Érico José Souza de Oliveira, em 17/02/2005, na cidade do Condado, na Zona da Mata Norte do Estado de Pernambuco.

1 – **Primeira Parte** – Começo da brincadeira (entre 21 e 24 horas):

1.1 – Chegada dos músicos (Banco) e do Capitão para início da festa;

1.2 – Chegada do Mestre Ambrósio para venda das figuras que animarão a brincadeira;

1.3 – Contratação dos negros Mateus, Bastião e Catirina, que vão tomar conta do baile;

1.4 – Chegada do Soldado da Gurita, que vem pôr ordem no local e obrigar os negros a darem licença para o início da festa;

1.5 – Chegada do Empata Samba, que pára a brincadeira e impede que as pessoas se divirtam;

1.6 – Chegada do Mané do Baile, que enfrenta o Empata Samba e dá prosseguimento à festa.

Nesta primeira parte, vemos que as figuras entram na arena a partir do conflito central que se estabelece no recinto, que, como já vimos, é a legitimação do espetáculo. A situação de impedimento da festa se repete duas vezes e esta é a justificativa para a entrada das figuras em questão, o que ocupa o primeiro período da noite.

Vejamos, então, a seqüência dos eventos:

2 – **Segunda Parte** – Evolução da comitiva dos Galantes (entre 24 e 01 hora da manhã):

2.1 – Louvação ao Divino Santo Rei do Oriente;

2.2 – Permissão ao dono da casa para realização da brincadeira;

2.3 – Declamação de versos pelos Galantes;

2.4 – Chegada dos Bodes que vêm causar tumulto à solenidade e perturbar os negros;

2.5 – Ciclo da dança dos Arcos.

Este segundo momento possui um teor bem diferente da primeira parte, pois, nele se realiza um dos momentos solenes da festa, que é a louvação ao menino Jesus e à visita dos três Reis Magos. Uma série de toadas e danças são realizadas cujo ponto principal é a agilidade e destreza do grupo dos Galantes, que fazem evoluções com seus arcos. É importante notar que isso se dá, geralmente, na passagem da noite para a madrugada, exatamente como um momento de divisão tanto temática, como temporal.

Em seguida, a estrutura da brincadeira volta a mudar:

3 – **Terceira Parte** – Entrada das figuras (entre 01 e 02:30 horas):

3 .1 – Chegada do Valentão para narrar sua história e brigar no terreiro;

3.2 – Chegada do Cavaleiro, que declara seu amor à Pastorinha e executa algumas danças com seu cavalo e os Galantes;

3.3 – Chegada do Cobrador, que vem cobrar o cavalo do Cavaleiro e termina brigando com ele na arena;

3.4 – Chegada do Babau, assombração que vem assustar a população;

3.5 – Chegada do Caboclo d'Arubá realizando o segundo momento ritual da brincadeira, através do desafio de dançar e deitar sobre cacos de vidro protegido por uma espécie de transe.

Separamos este bloco não por uma constância temática, mas, pela presença de figuras que possuem um certo perfil específico. No caso do Valentão e do Cavaleiro, ambos são personagens provindos do cancioneiro popular e da literatura de cordel que versam sobre temas como a valentia e o amor impossível.

Com a entrada do Babau e do Caboclo d'Arubá, se instaura a presença do sobrenatural. Como classifica Hermilo Borba Filho, são figuras fantásticas que fazem parte do imaginário e de lendas da região. Tais figuras só podem aparecer durante a madrugada.

O Cobrador cumpre sua função de receber algum pagamento por seus negócios e, aparentemente, destoa dos demais, mas, salientamos que ele não é presença crucial no momento indicado, podendo constar no bloco que acrescentamos a seguir.

A finalização da Terceira Parte com a apresentação do Caboclo d'Arubá não é aleatória, pois ela constitui um momento marcante na brincadeira, de grande concentração, responsável por criar uma atmosfera de devoção aos elementos naturais e entidades da floresta, através da relação direta da figura indígena, que apela aos espíritos do culto da jurema.

É justamente no meio da madrugada, que aparece o Caboclo d'Arubá enlevado em um poder e uma energia especiais, separando, mais uma vez as horas abertas da noite escura.

Em seguida, a brincadeira muda de clima com a entrada de figuras mais populares e animais presentes no universo local, entrecortadas por outras assombrações como a Morte e o Diabo.

4 – **Quarta Parte**: Entrada das figuras (entre 02:30 e 04 horas da manhã):
4.1 – Chegada da Ema para dançar e por ovo no terreiro;
4.2 – Chegada da Véia do Bambu que procura sua Ema perdida e aproveita para se divertir no baile do Capitão (esta figura é responsável por um episódio de grande apelo popular, que inclui a participação do Véio Joaquim, seu marido, da Morte, do Padre e do Diabo);
4.3 – Chegada de figuras que possuem uma profissão definida e vem fazer algum serviço para o Capitão (Pisa Pilão; Mana Negra, o vigia do sítio; Vila Nova, o varredor de rua; Mané do Motor, o motorneiro, o Matuto, vendedor de goma de mandioca; o Bicheiro, entre tantos outros), ou de animais como a Burra e a Onça.

Finalizamos esta sistematização com a apresentação do quinto e último bloco de figuras, como se segue:

5 – **Quinta Parte**: A entrada do Boi (entre 04 e 05 horas da manhã):
5.1 – Chegada do Vaqueiro para Vender o Boi ao Capitão e preparar o público para o final da festa;
5.2 – Chegada do Mané da Burra, que traz o Boi;
5.3 – Chegada do Boi que é louvado e festejado com música e dança;
5.4 – Despedidas e agradecimentos pela realização da festa (o "Viva!")

Esta última parte tem como eixo temático a aparição do Boi, porém, fazemos a ressalva de que, nem sempre, o Mané da Burra é incumbido de trazer o Boi à roda, aparecendo, muitas vezes, no bloco que antecede o final da brincadeira.

Um outro dado que precisa ser levado em conta é a aparição do Boi ao amanhecer e encerrando a apresentação. Independente da razão dada pelo mestre Biu Alexandre, se levarmos em conta todo o episódio do Boi, com sua morte, partilha da carne e ressurreição, associado ao dia que se levanta, temos uma junção de elementos que, simbolicamente,

representam a renovação, no sentido apreendido por Mikhail Bakhtin, a morte/nascimento associada ao animal e ao astro que ilumina a terra, proporcionando mudança e início de um novo ciclo.

Porém, antes dos primeiros raios do dia, recorreremos, na tentativa de vislumbrar uma possível compreensão sobre o tema, ao Dicionário de Folclore Brasileiro, de Luis da Camara Cascudo, quando este trata do verbete "noite":

> *Mantém no espírito popular sua impressão de mistério. Para as populações do interior do Brasil, as horas das trevas são sinistras, e o mundo se povoa de seres estranhos e poderosos. Muitas tradições clássicas da Grécia são correntes, assimiladas nas versões cristãs. A mais conhecida é que não se devem pronunciar nomes malditos, nem praguejar, porque acontece o que se sugeriu, e o diabo acorre ao chamamento, pois é seu domínio a noite escura. As "horas abertas" são os dois crepúsculos, o vespertino e o matutino, e a meia-noite, o "pino da meia-noite", hora horrível, é de universal assombro fantástico.*[35]

Ao mesmo tempo, Cascudo sinaliza que a noite também é o período de ensinamento, sendo a conselheira dos homens nos momentos de decisão. É a "Mãe do Bom Conselho", herança trazida da Grécia Antiga e período destinado a cerimônias e cultos.

Notamos, portanto, a ambivalência existente no próprio significado da noite, que é tanto o mistério, as forças sobrenaturais e amedrontadoras, como a mãe conselheira e acolhedora.

Sendo assim, podemos relacionar a apresentação do Cavalo Marinho, misto de cerimônia religiosa, diversão e momento sobrenatural, à idéia de complexo festivo, no qual se estabelece a recriação mágica do dia, dos valores sociais, onde as assombrações se unem às evocações de santos e caricaturas dos homens, na busca de uma comunhão cósmica e humana que se apresenta distante da prática cotidiana das sociedades.

[35] CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1972, p. 527/528.

Gustavo Vilar Gonçalves nos lança uma luz com relação ao simbolismo do amanhecer da brincadeira: *Amanhecer o dia é para muitos mestres e folgazões a catarse da brincadeira (...)*[36]

Segundo Maria Acselrad, o clarear do dia também estabelece relações especiais com a própria brincadeira e seus participantes: *A brincadeira é sua realidade. Uma realidade cuja beleza tem o poder de fazer amanhecer o dia.*[37]

É sob a noite, com a escuridão, que as diversas figuras e aparições fantásticas se sucedem, deixando o nascer do dia reservado à morte e ao renascimento do Boi, numa simbologia associada ao processo cíclico da vida e da morte, representado em todos os elementos da natureza, tendo como o nascer os primeiros raios do sol e o morrer – que prepara um outro renascer – o período da noite.

Ao tempo que o sol se levanta indicando um novo dia, a brincadeira cumpre sua função simbólica de promover o renascimento de seus participantes, num ato coletivo de prazer e crença no futuro que há de vir.

IV.VI – Canto, conto, loas e toadas: da emanação das palavras e dos sons

Foto 7 - Os músicos do Banco

[36] GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Música e movimento no Cavalo-marinho de Pernambuco**. 2001. Monografia (Especialização em Etnomusicologia) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 32.

[37] ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 122.

O universo sonoro que se apresenta na brincadeira do Cavalo Marinho possui um complexo sistema de interação entre voz, canto e música, no qual, por muitas vezes, torna-se impossível distinguir o que é canto, o que é declamação, ou o que venha a ser diálogo ou improviso, além da variedade de ritmos e melodias que integram o espetáculo.

Porém, seguiremos a indicação de Patrice Pavis que, ao tratar do elemento sonoro na obra artística, evidencia sua forma de abordagem prioritária:

> *O essencial para a análise não é encontrar uma definição técnica da voz, mas sim compreender o valor dramatúrgico dos efeitos vocais, diferenciar a paleta das vozes, sentir também como o locutor muda de voz segundo seus interlocutores e o que significam essas variações.*[38]

No capítulo dedicado à voz, música e rítmo, Patrice Pavis inicia localizando a voz falada diretamente ligada ao corpo, sendo ela um prolongamento deste, associada ao universo sonoro da obra, que aborda também a música, os ruídos e o ritmo.

As relações da voz com a respiração e as sensações que esta produz no ator, no ato de dizer/viver o texto, suas formas de articulação, pausas, inflexões, tons, musicalidade, etc., constituem, e são constituintes deste arcabouço cênico, do qual, complementam todos os outros elementos do espetáculo.

Patrice Pavis indica que é preciso analisar a trajetória textual que emana do ator, principalmente, através dos blocos do discurso, seguindo o pensamento e o sopro do locutor.

A partir disto, ele divide (para efeito de análise) os fatores objetivos e subjetivos da vocalidade em cena, tendo a voz como algo a mais que o simples significado da personagem (sua identidade na ficção) ou algo que vai além de um veículo de mensagem ou um estado de espírito. Ela torna-se um elemento significante, representante da materialidade corporal, uma língua ativa.

Um dado essencial para a diretriz de nossa análise da vocalidade, sonoridade e musicalidade dos brincadores do Cavalo Marinho é o que Pavis denomina de *fatores culturais*:

---

[38] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2003, p. 128.

> *Toda análise do espetáculo, especialmente da voz humana, começará, portanto, por relativizar seus resultados colocando-os à luz de uma tradição cultural da qual é preciso conhecer as regras, as normas e seus desvios. A descrição deve evitar qualquer universalização de suas observações, particularmente na avaliação da performance vocal.*[39]

É imprescindível, segundo Pavis, ter intimidade com os códigos culturais para que a análise vocal seja efetivada, pois, os critérios de apreciação da voz variam em cada cultura e, como colocamos anteriormente, é preciso construir uma forma de investigação que tenha como parâmetro principal a dinâmica interna da localidade pesquisada.

Outrossim, em se tratando de voz, ela é, indiscutivelmente, representante de cada grupo social, de cada sistema orgânico de convivência e através dela se pode vislumbrar elementos significativos da cultura em questão.

Para Roberto Gill Camargo, o elemento sonoro, constituído de música, voz e ruído, existe desde que a primeira experiência cênica apareceu, nas suas formas mais primitivas, seja com fins musicais, como efeito sonoro, acompanhando as danças, devoções, celebrações, e tantos outros eventos.

Na verdade, podemos perceber que, no passado, as manifestações espetaculares abarcavam quase todas as outras formas artísticas e, sendo assim, a música, a voz e os ruídos eram utilizados no mesmo patamar que os outros elementos, atuando com seus valores próprios de expressividade e dramaticidade.

Em muitas estruturas espetaculares, o próprio texto, enquanto fala, não se prendia a convenções habituais do falar cotidiano e possuía um acento melódico bem próximo ao canto, quando não era exatamente cantado.

Tanto nos rituais festivos da Antigüidade, passando pelo Oriente, pelo teatro grego, o romano e o medieval, os elementos sonoros eram explorados de forma maximizada, isto é, a música, o canto, a fala rítmica e melódica, os ruídos, etc., eram naturalmente incorporados ao espetáculo cênico, criando um universo visual e sonoro de grande teor espetacular.

---

[39] KHE, Tran Van apud PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003, p. 128

É a partir do século XVII que, em busca da herança cultural grega, a Europa inaugura o que podemos chamar de "reinado musical", pois, a música passa a ter uma predominância acentuada no que se denominava *drama em música*, que mais tarde inspirou o drama lírico, chegando, a posteriori, ao formato da ópera.

Em contrapartida, o teatro dramático, valorizando mais o texto e a palavra, reinventa a função dos elementos sonoros na encenação de forma completamente diferente do teatro lírico:

> *A música, ainda que possa ser recomendada pelo autor, até mesmo com partitura, não constitui parte essencial do texto (...) No teatro dramático, a música faz parte do mundo representado, ou então, é um recurso que se sobrepõe a ele, com alguma finalidade.*[40]

Roberto Gill Camargo nos dá o exemplo extremo do teatro naturalista, que, devido à sua pretensa busca de fidelidade ao mundo real, restringiu os elementos sonoros, sobretudo a música, às situações em que as ações cotidianas pudessem incorporá-las, como uma personagem que toca algum instrumento musical em sua sala de visitas, ou nos arredores da casa onde se desenrola o conflito; o som de um rádio que adentra os cômodos da casa, pássaros que acordam com o dia, etc.

Foi com os movimentos de ruptura da estética realista/naturalista, que os elementos sonoros redimensionaram sua função, atuando como recursos expressivos não mais presos aos limites do real, ganhando, assim, um valor mais autônomo e ampliando suas possibilidades estéticas no espetáculo teatral.

Em se tratando da utilização da voz no Cavalo Marinho, observamos que, em muitos momentos, o que está em jogo não é, necessariamente, a clareza das idéias do que se é falado pelo brincador, mas a forma como ele sonoriza e explora os versos de sua figura juntamente com seu corpo.

É a musicalidade impressa no verso e suas rimas, o ritmo, geralmente acelerado, e as entonações dadas pelo brincador, que justificam a vocalidade empregada ao texto, muito mais do que o seu entendimento.

---

[40] CAMARGO, Roberto Gill. **Som e cena**. Sorocaba: TCM – Comunicação, 2001, p. 27.

Outros dois fortes elementos que estão em jogo é a questão do poder de memória e do domínio verbal dos brincadores, além da aptidão à improvisação, e do entendimento das situações através da corporeidade das figuras, o que veremos mais a diante.

Poderíamos, com isso, relacionar esta prática ao que Antonin Artaud chama de *linguagem física*, que se dirige aos sentidos, como uma *metafísica da linguagem articulada* que ganha dimensões de linguagem encantatória, permitindo uma apreensão mais intuitiva e até inconsciente por parte dos receptores.

Em crítica feroz aos atores europeus, sobretudo os franceses, Artaud elucida sua idéia sobre a linguagem e a vocalidade cênicas:

> *Ninguém mais sabe gritar na Europa, e especificamente os atores em transe não sabem mais dar gritos. Essas pessoas que só sabem falar e que esqueceram que tinham um corpo no teatro, esqueceram também de usar a garganta. Reduzidos a uma garganta anormal, não é nem mesmo mais um órgão mas sim uma monstruosa abstração que fala: os atores, na França, agora só sabem falar.*[41]

Nossa primeira impressão ao ver um espetáculo de Cavalo Marinho, é de estranhamento com relação à vocalidade. De início, porque temos a sensação de que os brincadores não estão preocupados que nós, o público, entendamos ou não que eles dizem, tanto por causa da pouca projeção vocal por parte da maioria dos integrantes, como por conta da rapidez e falta de articulação das frases.

Porém, não esqueçamos o conselho de Patrice Pavis sobre a importância de relacionarmos a prática espetacular em pesquisa com os valores culturais presentes na sociedade da qual tal prática pertence.

Seguindo este horizonte, poderemos explorar a questão da voz espetacularizada, no sentido de evidenciar o que o sistema cultural contribui para a sua construção e, ao mesmo tempo, como, em cena, esta voz se distingue da voz coloquial, recriando e reinventando sonoridades, ritmos e entonações que caracterizam a vocalidade espetacular específica da brincadeira.

---

[41] ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 160.

Até porque os participantes do Cavalo Marinho, mesmo tendo consciência de que estão fazendo uma apresentação pública e que as pessoas estão presentes para compreenderem o que está acontecendo, estão mais motivados a brincar e se divertir entre eles, pois este é o interesse principal, do que se "apresentarem formalmente" a uma platéia. A interação se dá em outro nível.

Para uma reflexão mais aprofundada, vamos dividir os elementos sonoros do espetáculo em questão em quatro categorias – simplesmente por motivo de análise: as *loas*, as *toadas,* os *diálogos* e os *improvisos*.

A brincadeira do Cavalo Marinho utiliza o verso nas *loas* e *toadas e* a prosa para os *diálogos* e os *improvisos*, trabalhando com os gêneros épico, lírico e dramático durante todo o espetáculo.

Analisaremos, nesta parte, as estruturas dos *diálogos*, *improvisos* e *loas*, pois estão mais ligados à fala, deixando as *toadas* para analisar no item relacionado à música, especificamente. Porém, reforçamos que estas distinções são arbitrárias, pois, mesmo os diálogos, improvisos e loas denotam um forte acento musical e um ritmo específico que tem a ver com as figuras que contracenam e o tipo de relação que se estabelece entre elas.

Segundo Gustavo Vilar Gonçalves, as loas não são consideradas como música, mas complementam o ambiente sonoro do espetáculo:

> *Elas surgem em diversos momentos da brincadeira e são executadas pelas figuras, pelo capitão, pelos galantes e pelo banco. As loas são apologias, interpretações poéticas recitadas com entonações de louvor, acompanhadas ou não pela música (FERREIRA, 1993: 338).*[42]

No dicionário Michaelis encontramos a seguinte definição para o termo:

> *Derivação regressiva do arcaico loar, ou louvar. 1 – Qualquer discurso laudatório; apologia. 2 – Prólogo de uma representação*

[42] GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Música e movimento no Cavalo-marinho de Pernambuco**. 2001. Monografia (Especialização em Etnomusicologia) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 25.

dramática. 3- Parlenda. 4 – Peta, mentira. [No plural significa:] *Hinos, cânticos em louvor dos santos, elogio.*[43]

Tais definições do Michaelis representam integralmente o significado da palavra loa no universo do Cavalo Marinho em relação ao seu emprego, pois são discursos laudatórios, seja aos santos, à natureza ou a sentimentos como o amor, a honra, a coragem, etc.; são, também, prólogos, ora iniciando o espetáculo, ora introduzindo uma figura na cena, ora apresentando um episódio, sempre com a função de louvar, instruir ou elogiar.

As loas, em se tratando de elementos sonoros, não podem ser consideradas como música, como nos diz Gustavo Vilar Gonçalves, não por lhes faltarem os componentes musicais como o ritmo, a melodia e o tom, mas, principalmente, por sua função dentro do espetáculo (louvar, elogiar, bendizer) de versificar os sentimentos.

Elas também não podem ser consideradas simplesmente como "falas", notadamente por seu acentuado teor melódico e por sua predileção ao verso e à rima, ficando no limiar entre o canto e a declamação.

Podemos perceber a diferença entre loa e "fala" de forma mais clara se observarmos também a composição corporal do figureiro no momento da récita. Sua postura para executar as duas categorias vocais é completamente diferente, pois, quando os brincadores estão dialogando ou improvisando, seus corpos estão preenchidos pela estrutura física das figuras apresentadas, com suas gesticulações, formas de andar e imobilidades específicas.

Quando a figura vai dizer uma loa, seu corpo ganha uma outra característica, ficando mais neutro, com uma postura que poderíamos definir como mais nobre, mais sóbria, mais altiva.

É importante frisar que não podemos estabelecer aqui referências de construção de personagens a partir das técnicas e teorias teatrais, pois a relação ator/personagem não se aplica neste caso.

Falamos, sobretudo, das nuances entre figura/figureiro a partir de dois elementos concretos: sua corporeidade e sua vocalidade, o que afasta qualquer relação com análises psicológicas de trabalho de ator.

---

[43] **MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998 (Dicionário Michaelis), p. 1270.

A utilização da prosa, nos diálogos e improvisos, não isenta a percepção de elementos como melodia, ritmo e tom que são acentuados pela dinâmica relacional das figuras.

Segundo o mestre Biu Alexandre, a máscara é indispensável para a realidade vocal delas: *É porque até a máscara muda a fala da gente. Quer dizer, muda a voz, né? Não é a fala, é a voz. Porque a gente fala dentro da máscara, a gente fala meio fanhoso...diferente um pouco...*[44]

Juntamente com a máscara está a composição corporal do brincador, que serve para identificar as figuras para o público, já que as máscaras e as vestimentas são usadas indistintamente por várias delas.

Também se torna difícil fazer uma distinção rígida entre o que venha a ser um diálogo e o que se caracteriza como improviso no decorrer do espetáculo, pois os dois se misturam a todo instante, compondo o elemento fortemente dramático da brincadeira, assemelhando-se às composições textuais da dramaturgia.

Porém, é importante salientar que há uma estrutura rítmica predominante na vocalidade da brincadeira que é seu caráter acentuadamente pulsante.

Não poderíamos separar esta agilidade vocal da construção corporal e gestual dos brincadores, além do elemento musical, que segue a mesma característica e que trataremos a seguir.

De fato, há uma rítmica cadenciada e rápida na maior parte da brincadeira e que também percebemos no modo de falar das pessoas do local, que, em sua maioria, denotam uma melodia curta e direta e uma velocidade no linguajar que acompanha a forma de se movimentar e se expressar.

Esta qualidade presente no cotidiano é espetacularizada na brincadeira, criando inúmeras outras formas de falar, inflexionar e expressar idéias, buscando sempre a resposta franca e imediata dos confrontos verbais, além de um raciocínio audaz, que não perdoa nenhum vacilo do interlocutor.

Isto se evidencia mais claramente nos momentos de livre improviso, estabelecidos entre os próprios figureiros, ou entre eles e a platéia, num jogo de provocação e revide,

[44] Entrevista do mestre Biu Alexandre concedida a Érico José Souza de Oliveira, em 17/02/2005, na cidade do Condado, Pernambuco.

geralmente com frases de duplo sentido, o que também se presencia nas brincadeiras de amigos e camaradas, principalmente durante momentos de lazer e descontração.

Esta força rítmica e melódica encontrada na forma do falar espetacular dos brincadores, seja durante as loas ou nos diálogos e improvisos, também está impregnada na estrutura musical do Cavalo Marinho, criando uma confluência sonora que investe diretamente no estado de espírito de quem a escuta, servindo de estímulo ao mergulho dos brincadores no universo da festa e à atenção dos espectadores durante toda a noite, num clima de alegria e bem estar.

Vejamos o que nos diz Pavis sobre o poder da música nos espetáculos:

> *A música é assemântica, ou pelo menos não figurativa: não representa o mundo, diferentemente da palavra. Assim, aninhada no espetáculo, ela irradia, sem que se saiba muito bem o quê. Influencia nossa percepção global, mas não saberíamos dizer que sentido ela suscita ao certo. Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. É como uma luz da alma que desperta em nós.*[45]

Assim como Patrice Pavis indica, examinaremos a música pela maneira como ela é inserida no espetáculo, seu efeito produzido no evento cênico e sua relação com os outros elementos da obra, pensando o espetáculo como um fenômeno visual e sonoro.

Para Pavis, a música possui um estatuto único e diferente dos outros elementos do espetáculo, pois ela não tem objeto, ela o é.

Primeiramente, é preciso determinar de onde provém a música, sua forma de execução – se ao vivo ou gravada, sua forma de produção – se por meios eletrônicos ou acústicos, e sua inserção no espetáculo – se aparente ou dissimulada.

A organicidade dessas escolhas interfere diretamente na forma de recepção da música em si e do espetáculo, já que ela pode compor o espaço físico (com instrumentos e músicos ou atores-músicos), além do espaço sonoro e emocional.

A pergunta que podemos fazer na busca de uma análise da música no espetáculo é: o que muda na percepção de um texto, de uma cena, de um espaço, de um gestual quando são "animados" por uma intervenção musical (vocal, instrumental, ou pré-gravada)?

Pavis nos leva a um possível caminho:

> *Para isso, se examina se a música cumpre um papel apenas anciliar em relação à atuação, se ela permanece localizada em alguns poucos momentos ou se caminha, como no teatro musical, para uma forma integrada, na qual música e atuação são parceiras iguais que desabrocham e se completam em um gênero novo.*[46]

O autor atenta para a importância de se nortear por uma perspectiva etnomusicológica no tocante à apreciação da música produzida no espetáculo, sempre evidenciando seu elo com os outros elementos, podendo ela possuir um caráter de música incidental (incidental music), que age de forma indireta e tem a função de reforçar a compreensão do texto e da cena, de maneira puramente auditiva, como se pratica no Ocidente, ou agindo como um elemento vital que não pode ser desarticulado da performance, do movimento, da dança e da enunciação.

Pavis nos remete à cultura africana para atestar esta última função da música no espetáculo, ilustrando este tipo de inserção sonora, na qual dança e música possuem a mesma raiz semântica, sendo a música indissociável do movimento, obtendo um resultado emocional e orgânico e não só auditivo, como no primeiro caso.

Ainda segundo Pavis, a abordagem etnomusicológica serve para *alargar nossa perspectiva ocidental nos convidando a observar as alianças da "música" com os outros sistemas cênicos, não somente em relação às outras culturas musicais, mas em relação à nossa.*[47]

O autor indica um procedimento em busca de uma análise sonora do espetáculo, que inicia identificando as funções que a música possui no espetáculo, assim como seu impacto na obra.

Em seguida, é preciso fazer um levantamento das intervenções musicais, suas formas de realização, sua fluência e encadeamento, assim como as interferências e ruídos externos ao espetáculo, pois, eles contribuem para a construção ou destruição do ambiente.

---

[45] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2003, p. 130.
[46] Id. ibid, p. 131.
[47] Id. ibid, p. 132.

Outro dado interessante é a função integrativa da música, que valoriza o espetáculo, o ego das personagens e a função desintegrativa, que possui o efeito contrário. Essas duas noções vão auxiliar bastante este estudo com relação às músicas no Cavalo Marinho e de suas figuras.

Para Gabriel Weisz, a música é um elemento fundamental da atividade festiva, pois, ela *afeta nossas atitudes emocionais, fator que se aproveita no rito para alterar a conduta das pessoas implicadas*[48], além de, juntamente com a dança, ser um mecanismo apaziguador das forças imponderáveis da natureza.

Segundo Weisz, um corpo estimulado pela música produz um ritmo e uma pulsação orgânica que gera uma reação fisiológica. É daí que surgem as danças e os cantos que têm o propósito de ordenar *as emoções e as sensações sob um clima de comunicação fluida com o organismo do executante e o meio ambiente. A pulsação interna e externa coincidem com a harmonia entre corpo, tempo e espaço.*[49]

Na sua monografia de especialização em Etnomusicologia, o pesquisador Gustavo Vilar Gonçalves considera a música no Cavalo Marinho como um dos principais elementos do espetáculo, estando *presente do início ao fim da brincadeira, sendo um importante fator na marcação das etapas do espetáculo.*[50]

Concordamos, em parte, com tal afirmativa, pois se por um lado, analisando a estrutura da brincadeira, observamos realmente que a música tem uma função fundamental na seqüência de ações das figuras, ora apresentando-as, ora interagindo com elas, ora encerrando suas participações na arena; por outro lado, é difícil atribuir a um ou alguns elementos uma importância acima dos outros, mesmo porque, como a música, o improviso, os versos, a estrutura dramática e performática, juntamente com as danças, também estão presentes do início ao fim do evento e se complementam mutuamente.

---

[48] Tradução nossa: *(...) afecta nuestras actitudes emocionales, factor que se aprovecha en el rito para alterar la conducta de las personas implicadas.* WEISZ, Gabriel. **El juego viviente**. 2ª ed. Madri: Siglo Veintiuno Editores, 1993, p. 10.

[49] Tradução nossa: *(...) las emociones y las sensaciones bajo um clima de comunicación fluida con el organismo del ejecutante y el médio ambiente.La pulsación interna y externa coindiden con la armonía de cuerpo, tiempo y espacio.* Id. ibid, p. 52.

[50] GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Música e movimento no Cavalo-marinho de Pernambuco**. 2001. Monografia (Especialização em Etnomusicologia) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, p. 16.

Acreditamos, então, que o Banco tem a mesma importância que o Capitão, os Figureiros, os Galantes, o Mateus, etc., pois, se faltar algum elemento, como dizem os brincadores, não se faz samba.

Há também a questão, que já vimos anteriormente, sobre a estrutura das manifestações espetaculares que, desde a Antigüidade até meados do Renascimento, possuíam uma característica aglutinadora, na qual se tornava difícil dizer se tratava de teatro, dança ou música, pois, estas artes se completavam no conjunto destes espetáculos, numa simbiose necessária, numa fusão estética e espetacular específica.

No trabalho de Gustavo Vilar Gonçalves, encontramos informações precisas sobre a relação entre o Banco e sua música com os outros componentes do espetáculo. O autor nos mostra que é *muito comum o diálogo de personagens com o* banco*, alterando o repertório, parando e iniciando as músicas ou interferindo de alguma forma no contexto sonoro.*[51]

O mesmo se dá de forma inversa, como já vimos, quando o Banco interfere nas situações conflitantes das cenas, dialogando, zombando ou encorajando algumas figuras.

O próprio Gustavo Vilar observa a *estreita relação entre o repertório cênico e a música,* [que] *cria uma dinâmica suscetível a alterações ao longo de uma apresentação.*[52]

Mas, um dos conteúdos mais importantes no trabalho de Gustavo Vilar Gonçalves é a contribuição que o autor nos oferta quando analisa os instrumentos musicais que compõem o Cavalo Marinho e sua relação com o conjunto da brincadeira. E é a partir de seu trabalho que vamos desenvolver nossa compreensão sobre os elementos musicais do espetáculo em questão.

Denominado Banco, o conjunto musical do Cavalo Marinho é composto atualmente por instrumentistas/cantores que, em alguns momentos podem vir a ser figureiros também. Seus integrantes atualmente são o rabequista, o pandeirista, o tocador de mineiro e o tocador de bage. A quantidade dos integrantes do Banco varia em cada apresentação, com constantes participações de amigos e conhecidos, que assistem aos espetáculos e são convidados a tocar algum instrumento.

Devido à longa duração do espetáculo, que é de aproximadamente sete a oito horas, é comum haver revezamento de músicos para um descanso ou alimentação, ou mesmo para beber um pouco de aguardente e voltar mais animado à festa.

---

[51] Id. ibid, p. 22.

Também não existe um padrão com relação à quantidade de instrumentos que participam do Banco. Vimos apresentações nas quais havia duas rabecas, ou três bages, ou dois mineiros.

Gustavo Vilar Gonçalves esclarece que a denominação de Banco para os tocadores:

> (...) *independe se os músicos estão sentados ou em pé. O* banco *ganha a forma de mais um personagem. A maneira com que as pessoas interagem com a música reforça esta peculiaridade. Existem várias expressões que podem ser ouvidas durante uma apresentação que nos confirmam esta característica, por exemplo: "isso é um* banco *da gota" ou "o* banco *começou a bater esta noite às nove e meia." Assim, podemos perceber que o* banco *ganha personalidade no folguedo.*[53]

Realmente, o Banco representa mais uma figura no espetáculo. É como se houvesse uma "figura-conjunto" responsável pela musicalidade do Cavalo Marinho. Os próprios integrantes do Banco contracenam e interferem diretamente nas situações da brincadeira, geralmente zombando das figuras ou incentivando o conflito, além de, como já dissemos, alguns tocadores também serem figureiros.

Gustavo Vilar Gonçalves trata de cada instrumento musical do Cavalo Marinho, começando pela rabeca (ou rebeca), que é responsável pela base melódica no Banco e é, quase que inevitavelmente, acompanhada pelas vozes.

Aqui notamos dois aspectos importantes a ressaltar sobre a sonoridade do instrumento e a vocalidade dos brincadores: o primeiro é que é a união das vozes do Banco com a rabeca, que compõe a harmonia da música, muitas vezes em forma de dueto, no qual o instrumento introduz a melodia principal (podendo conter improvisações e variações melódicas) e, em seguida, as vozes respondem com o canto polifônico, que também é acompanhado pela rabeca.

---

[52] Id. ibid.
[53] Id. ibid, p. 18.

Outro aspecto colocado por Gustavo Vilar diz respeito ao som característico da rabeca, que *produz freqüências médias e agudas, entretanto a textura do som aproxima-se mais à fala anasalada, comum em algumas regiões do Nordeste.*[54]

Porém, estas vozes cantadas – que acompanham o som da rabeca no Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, tanto pela tonalidade, como pelo esforço dos cantadores para manterem o tom caracteristicamente agudo, assemelham-se a vozes femininas, sendo, provavelmente, herança das tonalidades do tempo em que as músicas eram puxadas pelas cantadeiras.

Segundo Gustavo Vilar, *não existe um padrão para a execução das segundas vozes, elas são cantadas em uníssono, em intervalos de oitavas ou terças.*[55]

Foto 8 - A bage, o pandeiro e a rabeca

A condução rítmica é de responsabilidade do pandeiro, e, como acontecia com as cantadeiras, é o pandeirista quem executa a primeira voz. Gustavo Vilar chama a atenção para a mudança na pele do instrumento que antes era de animal e agora é sintética, pois os tocadores utilizam o pandeiro industrializado.

As bages também compõem a estrutura rítmica, sendo de madeira de taboca e sonorizadas pela fricção de uma pequena baqueta do mesmo material. O som é produzido pelos desníveis em baixo relevo do instrumento. Os tocadores de bage se encarregam de cantar em segunda voz as melodias das músicas.

O mineiro ou ganzá completa a base musical *preenchendo todos os espaços rítmicos, em paralelo às Bages, mas com timbragem distinta.*[56] Feito de ferro ou alumínio,

[54] Id. ibid.
[55] Id. ibid, p. 20.
[56] Id. ibid.

produz som através do balanço de pedras, chumbos ou grãos de feijão, arroz ou milho que estão em seu interior.

Foto 9 - O Banco com um mineiro, duas bages, um padeiro e uma rabeca

Há um dado de importância capital para nossa pesquisa fornecido por Gustavo Vilar Gonçalves, quando este trata das outras sonoridades que compõem a musicalidade do Cavalo Marinho, chamadas pelo autor de *cenário rítmico*.

São os momentos em que os brincadores participam da estrutura rítmica do Banco, utilizando seus corpos para percutir sons, como no momento do *trupé* (dança do mergulhão que produz som com os pés dos participantes e *complementa a polirritimia do* Banco*, unindo música e dança em um mesmo movimento*.[57]

Outro momento é a utilização de objetos que compõem a caracterização das figuras, como o cajado de bambu, trazido pelo Pisa-Pilão e utilizado, ao mesmo tempo, de maneira cênica e rítmica, pois é usado na ação da figura, que é de triturar os grãos a mando do Capitão, e no acento rítmico das toadas, numa referência explícita às músicas de trabalho.

As bexigas utilizadas por Mateus e Bastião também possuem as características de objeto cênico-musical. Sendo elas de boi, passando por um processo de desidratação e preenchidas de ar, produz *um som grave* [que] *reforça os dois pontos* [rítmicos] *acentuados pelo pandeiro*.[58] As figuras batem a bexiga na perna para produzir o som.

Porém, estas bexigas também são objetos perigosos nas mãos dos dois negros. São armas usadas para espancar as figuras indesejadas na arena e a própria platéia. Sua pancada produz um som forte que parece machucar quem leva a bordoada, mas não causa nenhum dano.

[57] Id. ibid, p. 21.

É baseado nas informações de mestres do Cavalo Marinho que Gustavo Vilar Gonçalves trata das categorias musicais da brincadeira, chamadas de *toadas*. Segundo o autor, não há consenso quanto aos termos empregados para o componente musical da brincadeira, porém, as expressões mais presentes nas falas dos brincadores são *toadas soltas* e *toadas de figuras*.

As *toadas soltas* (também conhecidas como "baianos" pelos brincadores, e assim registradas por Mário de Andrade) são as músicas que não estão diretamente ligadas a alguma figura ou situação dramática. Elas são executadas nos momentos em que o grupo faz seu aquecimento musical e físico (como na dança do mergulhão), no início do espetáculo e em alguns intervalos entre a entrada de figuras.

Esses intervalos não são rígidos nem obedecem a uma regra específica, podendo acontecer com o objetivo de dar uma pausa de descanso aos figureiros ou preencher a cena enquanto eles se vestem, ou mesmo para executar alguma música que o Banco deseja.

As *toadas soltas* podem ser instrumentais ou com letras e, no início da apresentação do Cavalo Marinho, *se comportam de forma distinta em relação aos outros momentos em que surgem: começam apenas instrumental e em seguida são executadas com letra que pedem proteção aos santos católicos e saúdam o público.*[59]

A outra categoria é a das *toadas de figura* que, como o nome informa, são executadas para a entrada de cada figura, contendo versos que as apresentam. Gustavo Vilar subdivide as *toadas de figura* em, no mínimo, três partes: *toadas que convidam a figura para entrar em cena, toadas que são executadas durante a atuação e toadas que convidam a figura a se retirar de cena*.[60]

Nomeamos o primeiro caso como *toadas de chamada*; o segundo como *toadas de evolução ou toada de ação* (a depender do elemento dramático contido na atuação da figura) e, por fim, *toadas de saída.* O primeiro e o último termo são utilizados pelos membros da brincadeira, já o segundo nos serve como forma de categorizar nossa reflexão.

Os pesquisadores Alício do Amaral Mello Júnior e Juliana Teles Pardo aprofundam o elemento musical no tocante aos ritmos e melodias diversas da brincadeira, propondo

---

[58] Id. ibid.
[59] Id. ibid, p.23
[60] Id. bid.

nove categorias. Segundo os autores, a batida acelerada é conhecida como *rojão* por sua força e rapidez. Entre os ritmos estão o coco, a marcha, o aboio e o baiano.

Eles dividem as toadas da seguinte forma:

1 – Toadas de Boa Noite: São as toadas que abrem o espetáculo saudando os presentes;

2 – Toadas Soltas: como já sinalizamos anteriormente;

4 – Toadas de Alevante: Servem para esquentar, "alevantar" a brincadeira. *São cantadas entre as Toadas Soltas. São curtas e com notas sustentadas por um longo tempo;*[61]

5 – Toadas de Mergulhão: São específicas para o aquecimento dos brincadores no "margüio";

6 – Toadas de Chegadas: São as toadas que convidam ou recebem as figuras para a roda;

7 – Toadas de Figuras: Acontecem durante a apresentação da figura e podem ser cantadas pelo Banco ou pela própria figura;

8 – Toadas de Retirada: Indicam o momento das figuras saírem do terreiro;

9 – Toadas dos Arcos: São as toadas que servem para que os Galantes executem suas danças. Essas toadas são variadas e algumas possuem danças específicas;

10 – Toadas de Despedida: São as toadas que servem para finalizar a brincadeira.

Nós, a partir de nossa observação, análise e cotejo com os autores citados, elaboramos uma outra forma de classificação que, em alguns momentos, coincide com as demais e em outros não. Seguiremos, para isso, as divisões que criamos na confecção da versão textual feita durante a pesquisa de campo e as entrevistas, lembrando que as toadas são executadas, em sua maioria, pelo Banco, mas, existem figuras que cantam suas próprias músicas.

1 – **Toadas de Boa Noite**: Como nos informa os autores Alício Mello e Juliana Pardo, são as toadas que iniciam a brincadeira, saudando e desejando uma boa noite aos presentes.

2 – **Toadas Soltas**: São aquelas toadas, como nos diz Gustavo Vilar, que não estão diretamente relacionadas a figuras ou momentos dramáticos do espetáculo. Acontecem para que se executem danças específicas ou como intervalo entre os episódios. Ao contrário de Alício Mello e Juliana Pardo, não qualificamos as toadas de alevante como mais uma

[61] MELLO JÚNIOR, Alicio do Amaral e PARDO, Juliana Teles. **O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco**. Brasília: Projeto Bolsa Vitae de Artes, 2003, p. 06.

categoria e sim como uma subcategoria das toadas soltas, baseados em debate dos mestres de Cavalo Marinho, conforme exemplificamos abaixo:

M. Salustiano: *Ninguém é sábio nesta cultura. Ela é muito profunda. O maracatu é pequeno junto do Cavalo Marinho. As toadas são o alevante, o sopapo, a chamada e a sacudida. Ô mestre Mariano, como é a sacudida?*
M. Mariano Teles: *A sacudida é quando você bate os pés e sacode no ar.*
M. Salustiano: *E o alevante?*
M. Mariano Teles: *É aquela dança muito ligeira.*
M. Salustiano: *E o sopapo?*
M. Mariano Teles: *É aquela que se dança no galope.*
M. Salustiano: *E a música da chamada?*
M. Mariano Teles: *É aquela que dá "boa noite, meus senhores...*[62]

Vemos que os integrantes da brincadeira definem alguns tipos de toadas, que estão vinculadas a danças e passos específicos, executados pelos brincadores. Sendo assim, não consideramos a última resposta do mestre Mariano Teles sobre a música de chamada, pois, ela está relacionada às toadas de chamada de figuras e não às toadas soltas, assim como sua resposta é uma toada de boa noite. Vejamos, dentro de nossa estruturação, como ficaria os subitens das toadas soltas:

2. 1 – **Toadas de alevante**: Unindo a resposta do mestre Antônio Teles à definição de Gustavo Vilar, além de nossa observação participante, são toadas de ritmo intenso, que propõem uma dança ágil que serve para renovar o fôlego da brincadeira, para esquentá-la.

2.2 – **Toadas de sopapo**: São as toadas que promovem um movimento mais próximo do galope propriamente dito e podem ser percebidas, principalmente, nos passos dos brincadores no início do espetáculo.

2.3 – **Toadas de sacudida**: São toadas que promovem outra variação de dança, como nos informa o mestre Antônio Teles, na qual o brincador sacode seus pés alternadamente no ar depois de pisar forte o solo.

Continuando nossa classificação, temos:

[62] Debate entre os mestres de Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, realizado na Casa da Rabeca, em 25/12/2004, na cidade de Olinda.

3 – **Toadas de Mergulhão**: São as toadas específicas para que se execute a dança do mergulho, ou "magüio", de forte apelo interacional e combativo, na qual os brincadores se confrontam numa mistura entre deslocamento dançado e jogo de capoeira. Neste tipo de dança, um brincador busca outro da roda e o traz ao centro pelos braços, onde desenvolvem os passos característicos ou recriam através do improviso corporal e da fixação visual.

4 – **Toadas de Figura**: São as toadas que estão diretamente relacionadas às figuras que entram na rodas. Através de nossa versão textual da brincadeira, tivemos a liberdade de criar subcategorias para este tipo de toada, a partir da ação que se desenvolve com a figura na arena, ficando assim estabelecidas:

4.1 – **Toadas de chamada**: É comum à maioria das figuras e as apresenta ,convidando-as a entrar na roda, ora esclarecendo suas atividades profissionais, ora ironizando algum defeito;

4.2 – **Toadas de evolução**: São as toadas nas quais as figuras desenvolvem algum tipo de dança para exibirem suas potencialidades. Também é uma dança de apresentação da figura, pois o público começa a perceber suas características a partir dos passos que ela executa enquanto evolui pelo espaço. Às vezes, são as próprias toadas de chamada, que servem como toadas de evolução, em outros casos, são toadas específicas;

4.3 – **Toadas de ação**: São as toadas nas quais se desenvolve algum tipo de conflito ou ação dramática, promovendo, ao mesmo tempo, uma dança em forma de drama ou contracena. Pode acontecer das toadas de ação serem as mesmas das toadas de evolução ou das toadas de chamada, a depender da figura. Em alguns casos, nomeamos algumas toadas de ação com outro título, por causa da especificidade da ação executada pela figura, como toadas de luta, de prisão, de rendição, de consolo, de proteção, de agradecimento. Porém, todas são atreladas a algum tipo de ação desenvolvida pela figura;

4.4 – **Toadas de saída**: São as toadas que indicam a hora de saída da figura, finalizando sua participação no terreiro.

Em seguida encontramos:

5 – **Toadas dos Galantes**: São as toadas das quais participam o grupo dos Galantes, numa série de situações e danças. Separamos estas toadas em dois subitens, conforme segue:

5.1 – **Toadas de louvação**: São as toadas que se referem solenemente a santos católicos, louvando-os e enaltecendo seus valores, assim como ao dono da casa pela liberação do baile;

5.2 – **Toadas dos arcos**: São as toadas características para que os Galantes executem coreografias com os arcos que trazem consigo. As danças se dividem em "dança com arcos fechados", quando eles estão em posição de descanso nos ombros dos Galantes, e "dança com os arcos abertos", quando estes evoluem criando formas no ar através da manipulação do grupo.

6 – **Toadas de Despedida**: São as toadas que finalizam o espetáculo festejando seu acontecimento e se despedindo dos espectadores, através de danças, cânticos, saudações e agradecimentos.

IV.VII – Corpo mascarado: do poder das vestimentas e dos objetos

Foto 10 – Mateus

Uma questão de importância capital para a prática de atividades que se distanciam do cotidiano das pessoas é a transformação corporal, a camuflagem, o disfarce, que transfere ao corpo o poder de ser outro.

Percebemos, em todas as formas de jogos e manifestações espetaculares, que o acentuado caráter visual é importante para a instalação da consciência de que, naquele momento, se apresenta uma outra maneira de compreender e narrar a vida.

Patrice Pavis também atribui um importante papel aos elementos responsáveis pela transformação do homem em seu momento espetacular:

> *O figurino é, no teatro, um embreador natural entre a pessoa física e privada do ator e a personagem da qual ele veste a pele e os aparatos. Perfeito*

agente duplo, ele é levado por um corpo real para sugerir uma personagem fictícia: podemos assim abordá-lo a partir do organismo vivo do ator e do espetáculo, ou então, a partir do sistema da moda que ele transmite da maneira mais precisa possível (...)[63]

Analisando as vestimentas dos brincadores do Cavalo Marinho, concordamos com Patrice Pavis, quando este observa a questão dos limites do figurino, ou seja, o que pode ou não ser chamado de figurino.

Segundo o autor, não é fácil definir o começo e o fim do que pode ser chamado de vestimenta, pois, a depender do tipo de roupa, torna-se impossível distingui-la de outros elementos como máscaras, perucas, postiços, jóias, acessórios e maquiagem.

Tanto a relação do figurino com o corpo do ator que o utiliza, quanto com o espaço que ele interage, assim como sua relação com os outros elementos visuais deve ser levado em conta no momento de uma análise mais apurada do que se convencionou chamar figurino.

O mestre Biu Alexandre também está de acordo com esta forma de pensar a vestimenta e sua importância para quem a utiliza:

Rapaz, pra mim, tudo é importante. Eu não separo de importância. Eu não separo nada, porque, pra mim, tudo é importante (...) *o figureiro, se ele não tiver uma roupa certa pra botar aquela figura, ele já está achando ruim. Porque, você vê, tem figura que a gente bota de manga de camisa, mas tem outras que não, que são de paletó. Porque a figura só assenta com paletó. Uma figura pesada, sem paletó, ela não é de nada.*[64]

No caso específico do Cavalo Marinho, esta análise torna-se ainda mais delicada, por que, apesar do mestre Biu Alexandre falar em roupa certa da figura, tanto roupas como máscaras, chapéus e objetos são o que podemos denominar de elementos revezáveis, isto é, caracterizam várias figuras que adentram a arena. Um paletó, uma calça, um chapéu de palha ou uma máscara de couro pode servir a mais de uma figura que se apresenta ao

[63] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2003, p. 196/170.
[64] Entrevista do mestre Biu Alexandre concedida a Érico José Souza de Oliveira, em 17/02/2005, na cidade do Condado, Pernambuco.

público, ou, um objeto como uma espada pode servir como bengala, um arco de fitas pode se transformar em uma vassoura, etc.

Este elemento intercambiável não é um recurso inédito ou exclusivo deste tipo de evento, ao contrário, tanto em brincadeiras de criança, como no teatro propriamente dito, este recurso é fator indispensável para a instauração do lúdico, do jogo, da criação imaginativa.

Porém, a observação sobre estes fatos vem a reforçar o que Pavis discute com relação à dificuldade de se estabelecer limites precisos para o que venha a ser o figurino.

Fábio Soares, brincador do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, compreende da seguinte forma a importância das vestimentas: *Uma figura sem um paletó e sem um chapéu, não é figura. Pra mim, eu acho assim: não é figura. Ela tem, além da máscara, porque, lógico, tem que ter a máscara, mas tem que ter um paletó e um chapéu (...) Quer dizer, dependendo da figura, né?*[65]

Abordando as formas de observação do figurino, Pavis indica algumas possibilidades de análise, da mais ampla a mais estreita, sendo esta a simples descrição da fabricação e uso das roupas pelos atores e a mais ampla a análise relacionada com a encenação, os vínculos que esta vestimenta estabelece com o todo da obra enquanto material utilizado, forma, cor, etc.

Tentaremos discutir alguns aspectos relacionados ao figurino, entre eles os elencados por Pavis e começaremos pela análise de suas funções que, segundo o autor, são comuns a todos os espetáculos teatrais.

A caracterização é a primeira função do figurino e informa o meio social, a época, o estilo, além das preferências individuais das personagens. Identificação ou disfarce é também outra função da vestimenta cênica, além de localizar, dramaturgicamente, as circunstâncias das ações. Outra função é revelar o *gestus* global do espetáculo, ou seja, sua relação com o universo estético e social da obra.

Pavis também analisa a relação da roupa com o ator, como elemento fundamental para a camuflagem do indivíduo que a usa e, conseqüentemente, a descoberta da identidade da personagem, além de sua relação direta entre este corpo que a veste e o espaço, sendo o

[65] Entrevista de Fábio Soares concedida a Érico José Souza de Oliveira, em 19/02/2005, na cidade do Condado, Pernambuco.

figurino, muitas vezes, *uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator.*[66]

Patrice Pavis também chama a atenção para, pelo menos, dois tipos de figurinos distantes em sua elaboração: o figurino provindo de uma tradição, que o autor chama de imutável e fixo, no qual se encontram a atuação e a dança, como no caso dos espetáculos orientais, e o figurino criado para uma encenação, no sentido ocidental do termo.

Não enquadramos o Cavalo Marinho em nenhum dos dois casos, pois, não podemos negar a interferência individual e/ou social na elaboração deste tipo de espetáculo tradicional, no qual o mestre e os demais participantes têm autonomia criativa no sentido de assimilar elementos e acrescentá-los à estrutura já existente, seja na vestimenta, nos objetos e bonecos, ou na forma de falar, nas letras das canções, etc.

Realmente, não vemos como a tradição pode ser tão imutável e fixa como nos diz Pavis, pois, se os próprios materiais utilizados na fabricação das roupas e objetos mudam, isto indica que, naturalmente, tanto as formas como as técnicas de fabricação se transformam.

Porém, é importante frisar que não é a mesma estrutura que se estabelece entre o espetáculo tradicional e o que Pavis denomina de *encenação original*.

É no primeiro capítulo, intitulado *O homem disfarçado*, que o pesquisador Gabriel Weisz trata da importância do jogo e do rito como atividade humana, pois, o homem disfarçado é o elemento mais significativo no jogo ou no rito, sendo esta prática da representação a responsável pela transformação física, discursiva e espacial do ato lúdico.

Se atentarmos bem, todo tipo de vestimenta pode ser considerado um disfarce, mas não no sentido de esconder quem a utiliza, e, sim, expondo algumas características que lhe corresponde, a partir de determinadas ocasiões e padrões pré-estabelecidos.

Podemos dizer que, no Cavalo Marinho, há um padrão de vestimenta para as figuras masculinas, como fica evidente nas falas dos brincadores, que é a camisa, a calça, o paletó, o chapéu, a máscara e o sapato para as figuras mais densas.

Este padrão possui algumas variações com as figuras mais leves, que, geralmente, não utilizam o paletó, mas uma camisa de mangas compridas, ou o paletó com bermuda,

---

[66] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2003, p.165.

entre outras combinações. As poucas figuras femininas são compostas com um vestido, uma máscara e um lenço na cabeça.

Como já vimos a descrição completa sobre as vestimentas e objetos das figuras, o que nos interessa neste momento é como tais elementos se relacionam com o conjunto do espetáculo.

Como já sabemos, não há uma estrutura cenográfica, previamente construída, presente na brincadeira do Cavalo Marinho, sendo o Banco e o público os responsáveis pela delimitação da área de atuação dos brincadores.

Neste contexto, as vestimentas e os objetos têm a função de marcar os atuantes, diferenciando-os da audiência e, ao mesmo tempo, caracterizá-los e identificá-los com a figura a ser representada, através dos elementos de disfarce utilizados.

Sendo assim, o uso do paletó, para a maioria das figuras, não é involuntário, pois, observando o contexto social dos brincadores, esta é uma peça de difícil acesso, tanto por questões econômicas, como por falta de oportunidade de uso.

Porém, a utilização do terno na brincadeira vem a simbolizar uma outra época, mais remota, na qual esta forma de vestir-se era costumeira e geral. Vemos na composição da vestimenta (terno, chapéu e sapato), a caracterização de um estilo ligado a um tempo mais distante, assim como um dado relativo ao meio social no qual estão inseridas as figuras que se trajam desta forma.

Foto 11 - O Valentão com seu terno

As figuras que não possuem este tipo de roupa fazem parte de um contexto bem específico, como o Caboclo d'Arubá, que se caracteriza mais próximo das suas origens

indígenas e caboclas, justificando seu meio sócio-cultural. O grupo dos Galantes também se localiza em um tempo mais remoto, na época das cortes e dos reinados.

Os negros Mateus e Bastião, quanto às suas vestimentas, são as figuras mais curiosas em termos de análise, pois possuem um figurino que vem se estilizando a um ponto em que não mais os enquadram nas suas funções de escravos e serviçais. Não há, neste caso, como deixar de fazer uma relação entre a roupa destas figuras com as antigas imagens de bufões, palhaços e os famosos Arlequins da Commedia dell'arte.

Principalmente, se evidenciarmos um elemento que eles trazem nas costas à altura das nádegas, o chamado matulão, que é feito de palha seca de bananeira. No início de nossa pesquisa, pensávamos que a função deste objeto era de diminuir o impacto dos tombos que as figuras levavam no decorrer das apresentações, mas, através de entrevistas, fomos informados que seria uma espécie de bagagem que os negros levavam consigo: *Aquilo ali é a mala dele* (...) *É a bagagem. Os negros, antigamente, não andavam com as bagagens? Quando iam viajar, não levavam aquelas bagagens? A mesma coisa são os Mateus.*[67]

Foto 12 - O matulão de Mateus e Bastião

O curioso é que encontramos referências longínquas sobre o emprego deste material nas roupas de personagens cômicas, como vemos a seguir:

> *Por outro lado,* palhaço *vem do italiano* paglia *(palha), material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro*

"colchão" ambulante, protegendo-o das constantes quedas (Ruiz, 1987, p. 12).[68]

De fato, não podemos asseverar de forma conclusiva tais relações, mas, podemos perceber certa proximidade entre os dois casos expostos.

A roupa em si do Mateus e do Bastião também nos lembra, pelo colorido e pela forma, as roupas mais conhecidas dos Arlequins, ficando claro que há uma ligação muito antiga entre a graça, a diversão e a utilização de roupas coloridas, pois, nos dois casos, estes são personagens encarregados em manter o tom cômico dos espetáculos, além de suas origens modestas que geraram um figurino em forma de retalhos multicores.

Quanto à utilização das máscaras na brincadeira, o parentesco com formas arcaicas de ritos e espetáculos é ainda mais profícuo, denotando funções e formas diversas de confecção e utilização.

Em relação à maquiagem como elemento constitutivo do conjunto visual relacionado ao ator, Patrice Pavis traça uma cadeia que envolve as possíveis formas de recriação da imagem do corpo espetacular:

> *O cenário colado ao corpo do ator se torna figurino, o figurino que se inscreve em sua pele se torna maquiagem: a maquiagem veste tanto o corpo como a alma daquele que a usa, daí sua importância estratégica tanto para a sedutora, na vida, como para o ator, no palco.*[69]

Em se tratando da maquiagem que, segundo Patrice Pavis, tem a função de vestir o corpo, assim como a alma de quem a usa, ela desempenha papéis simples e de fácil percepção, à primeira vista, em se tratando da brincadeira do Cavalo Marinho. Poderíamos mesmo dizer que a maquiagem se resume a rostos pintados de preto ou branco ou o uso de máscaras.

---

[67] Entrevista do mestre Biu Alexandre concedida a Érico José Souza de Oliveira, em 16/02/2005, na cidade do Condado, Pernambuco.
[68] BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 205.
[69] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2003, p. 170.

Porém, numa análise mais apurada, podemos observar significantes de profunda relação com o imaginário que constitui o universo que permeia os brincadores e, atentos à conduta de Pavis, tentaremos avaliar, sobretudo, a função simbólica que a maquiagem e a máscara preenchem no momento da espetacularização do corpo e suas conexões com o sistema sócio-cultural de seus participantes.

Mas, antes de adentrarmos nestas questões, observemos o que Pavis nos diz a respeito da máscara e da maquiagem:

> *A maquiagem não é, no entanto, uma extensão do corpo como podem ser a máscara, o figurino ou o acessório (...) É, melhor dizendo, um filtro, uma película, uma fina membrana colada no rosto: nada está mais perto do corpo do ator, nada melhor para servi-lo ou traí-lo que esse filme tênue.*[70]

Esta passagem nos faz refletir sobre a utilização das máscaras, maquiagens e rostos limpos dos integrantes do Cavalo Marinho.

A maquiagem de cor preta só é usada por três figuras no espetáculo, o Mateus, o Sebastião e a Catirina, os negros escravos do Capitão, que são contratados para tomar conta da festa. Por mais que seus intérpretes não sejam brancos, isto é, estejam mais próximos dos descendentes de escravos, seus rostos são maquiados de preto, o que ressalta o branco dos olhos, quase sempre arregalados, e, dos dentes, sempre aparentes, através da ginástica facial característica que imprime o tom zombeteiro e satírico das figuras.

O Capitão do Cavalo Marinho, além dos integrantes do grupo dos Galantes, fazem parte dos personagens de rostos limpos, isto é, que não usam nenhum artifício, seja maquiagem ou máscara.

Os Galantes são figuras ligadas, sobretudo, ao sagrado – apesar da distinção entre sagrado e profano na brincadeira não ser rígida, muito pelo contrário, é uma relação híbrida e natural. Eles estão presentes sempre que há o momento de louvação dos Santos Reis do Oriente, do dono da casa, ou de outros Santos como Santana e São Gonçalo do Amarante.

Já o Capitão é o dono da festa, é aquele que é respeitado por todos e que define o que pode e o que não pode acontecer no seu recinto.

---

[70] Id. ibid.

Lembramos também que, no Cavalo Marinho, não se pode fazer a distinção entre personagem e intérprete de forma tão clara, como na maioria das convenções teatrais, pois, vemos no Capitão tanto a figura do dono da festa, como o representante dela, isto é, o líder, aquele a quem chamam de mestre, por deter os conhecimentos e por ter mais experiência que os outros.

A própria forma de relação entre os brincadores e a platéia define, claramente, esta questão, pois eles estão sempre passeando entre a execução de suas ações, falas e conflitos e o envolvimento natural com o público, inclusive acenando ou conversando informalmente com os seus conhecidos.

Voltando, pois, a nossa área de interesse, todas as outras figuras utilizam máscaras. E não por acaso, se levarmos em conta o tipo, a forma e a estrutura delas.

Para começar, são máscaras deformadas e deformantes, com traços grosseiros e tamanhos desproporcionais. O material utilizado em sua fabricação é quase sempre couro de bode ou de boi (às vezes com o pêlo do animal), papel maché ou papelão pintado.

Estas máscaras são empregadas, justamente, na caracterização das figuras que são satirizadas, ridicularizadas e humilhadas, principalmente por Mateus e Sebastião.

Podemos, a partir disso, afirmar que nesta estrutura do Cavalo Marinho, a maquiagem é a personificação do elemento oprimido que se faz livre na brincadeira, ganhando poderes acima das normas do dia-a-dia. São os antigos escravos que, reinventados pelos brincadores, são vividos como identidade destes, são as figuras mais próximas a eles, que se identificam com seus pesares, sofrimentos e injustiças.

Por isso, não a máscara, nem o rosto limpo, mas aquela *fina membrana colada no rosto*, simbolizando que nada está mais próximo do universo dos brincadores que seus antepassados escravizados e, sendo assim, seus lugares são os mais próximos possíveis do corpo do brincador, na sua pele, representando o elo, as referências sociais, econômicas e simbólicas que refletem o sistema destrutivo que permanece por anos a fio e unem passado e presente de uma história infeliz.

Esta dinâmica também pode ser aplicada aos personagens que pintam o rosto de branco.

O Capitão, assim como os Galantes, não são negros, e, por isso, não são pintados. O primeiro representa o senhor e sua dupla relação com os negros: relação de mando e de

transferência de poder, pois, se por um lado ele é o dono dos escravos, por vários momentos transfere aos negros o seu poder de senhor, para que eles resolvam os problemas que impedem o andamento da brincadeira.

É uma relação ambígua que tanto a corporeidade como os demais elementos cênicos da figura do Capitão e de seu contato com Mateus e Sebastião ressaltam e reforçam.

Os Galantes, como já vimos, fazem parte de um núcleo específico. Eles também representam a pureza dos primeiros anos da juventude, e, como diz a maioria dos participantes do Cavalo Marinho, todo brincador começa como Dama ou Galante, para aprender as toadas e as danças e, depois, começa a colocar figuras. É como um rito de passagem, tanto na brincadeira como na própria estrutura social da comunidade.

É importante frisar que, praticamente, nunca vemos Galantes e Damas sendo representados por adultos, mas por crianças ou adolescentes. A partir do momento que eles crescem e ganham maturidade, as figuras passam a ser introduzidas nas suas performances, sempre obedecendo aos graus de complexidade de cada uma em relação às potencialidades mostradas pelos jovens brincadores.

E a quem são destinadas as máscaras? Elas caracterizam todas as outras figuras que, ao contrário dos escravos Mateus, Catirina e Sebastião, pertencem à classe dos opressores, daqueles que, na vida real, são responsáveis pelas sanções, pelos castigos, pelas injustiças e desigualdades em que se encontram os sempre desfavorecidos e suas castas. A brincadeira torna-se, então, um dos poucos momentos em que esta situação pode ser invertida.

O Soldado da Guarita, o Padre, o Vigia do Sítio, o Fiscal, a Velha, o Diabo, a Morte, entre outros, fazem parte desta ala de opressores travestidos em fracos e perdedores. Não ficam de fora tipos tão populares quanto os próprios negros, como o Pisa-Pilão, o Mestre Domingos, o Mané do Motor, o Vila Nova, que, por seus atributos profissionais estão no limiar entre uma estrutura social e outra, isto é, são pobres, mas com suas atividades reconhecidas e respeitadas. E, por isso mesmo, não escapam à crítica dos negros e da comunidade.

Neste caso, a máscara passa a significar – como apêndice, como extensão do corpo – uma imitação que contrasta com a significação de maquiagem como personificação. A máscara torna-se artefato, artifício, como a própria forma de relação sócio-cultural dos brincadores.

Segundo Roger Caillois, o uso de máscaras nas sociedades denominadas por ele de primitivas, é um dos mistérios principais da etnografia, pois há uma extrema importância dada a este instrumento de metamorfose: *Elas aparecem nas festas, interdomínio da vertigem de efervescência e de fluidez, onde tudo o que há de ordem no mundo é passageiramente abolido para resurgir revificado.*[71]

Para este autor, a máscara, que contém tanto em sua fabricação como em sua utilização o teor de domínios secretos, tem o poder de transformar quem a usa em deus, espíritos, animais, ancestrais, enfim, presenças sobrenaturais terrificantes e fecundantes, que fortalecem a estrutura social em que está inserida.

Para Donald Cordry, cobrir o rosto com uma máscara significa abandonar temporariamente a identidade e a alma de quem a porta, se desvencilhando do mundo cotidiano, o que Gabrial Weisz chama de *princípio de transfiguração*.[72]

O mestre Biu Alexandre também nos oferece uma explicação para o uso da máscara na brincadeira do Cavalo Marinho:

> *Porque é o seguinte: ali é a apresentação do passado. A gente não pode mostrar a cara da gente, porque nós não somos aquele povo. Então, a gente tem a máscara para imitar. Não é que seja, é só imitação* (...) *Porque pra gente mostrar assim de cara lisa... Às vezes, a gente com a máscara, todo mundo sabe que é a gente, mas a gente, com a máscara, já está apresentando outra coisa.*[73]

Os objetos que complementam a caracterização das personagens presentes em manifestações espetaculares é uma questão abordada por Gabriel Weisz, a partir da utilização dos objetos nos procedimentos lúdicos dos seres humanos como elementos

---

[71] Tradução nossa: *Ils apparaissent dans la fête, interrègne de vertige d'effervescence et de fluidité, où tout ce qu'il y a d'ordre dans le monde est passagèrement aboli pour en ressortir revivifié.* CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes – le masque et le vertige**. Paris: Éditions Gallimard, 1967, p. 172/173.

[72] CORDRY, Donald apud WEISZ, Gabriel. **El juego viviente**. 2ª ed. Madri: Siglo Veintiuno Editores, 1993, p. 33.

[73] Entrevista do mestre Biu Alexandre concedida a Érico José Souza de Oliveira, em 16/02/2005, na cidade do Condado, Pernambuco.

significantes de amplo poder imaginativo: *O quadro lúdico se determina por uma série de situações representacionais e de objetos que se dispõem em redes significativas.*[74]

Para o autor, a utilização de objetos é uma constante na prática de transformação de um mundo cotidiano para o terreno lúdico e/ou sagrado, pois, eles passam por um processo de contextualização, redimensionando seu significado que passa de simples elemento para objeto modificado, ganhando um valor cultural, que faz parte de um contexto específico.

O objeto, assim como o corpo e tudo que ele carrega, além do espaço, passa a constituir um sistema de sinais e significados que se relacionam com o evento ritual e/ou lúdico, passando da esfera puramente utilitária para o domínio de uma situação representacional:

> *O objeto se encontra pleno de sinais especiais para o oficiante; estes sinais são visuais, auditivos, ou bem se recebem por outros veículos perceptivos, todo o qual constitui um conglomerado significativo para aqueles que observam e devem ser afetados pelo rito (...)* [e] *serve para impressionar o auditório.*[75]

Porém, o autor atribui ao distanciamento do homem da experiência com o tempo ritual, o enfraquecimento da identidade emblemática própria do objeto no contexto representacional.

Isto se deu conosco no momento de abordarmos as vestimentas e as máscaras das figuras. Pensávamos, por sermos da área teatral e baseados na tradição e função da máscara na história dos ritos antigos e do teatro mais arcaico, que ela seria o elemento principal da composição física da figura, porém, esta era uma interpretação nossa.

Os brincadores que "botam figura" são unânimes em dizer que cada peça é de fundamental importância na tarefa de esconder o figureiro e mostrar a figura. Sem a

---

[74] Tradução nossa: *El quadro lúdico se determina por uma serie de situaciones representacionales y de objetos que se disponen en redes significativas.* WEISZ, Gabriel. **El juego viviente**. 2ª ed. Madri: Siglo Veintiuno Editores, 1993, p. 18.

[75] Tradução nossa: *El objeto se encuentra preñado de señales especiales para el oficiante; estas señales son visuales, auditivas, o bien se reciben por otros vehículos perceptuales, todo lo cual constituye un conglomerado significativo para aquellos que observan y deben ser afectados por el rito (...) serve para impresionar al auditório.* Id. ibid, p. 56.

máscara, sem o chapéu, o paletó, a calça, o sapato ou chinelo de couro e os demais componentes da caracterização, a figura não pode funcionar.

Vemos, em relação aos objetos, na brincadeira do Cavalo Marinho, que há, assim como no caso das vestimentas e das máscaras, uma identificação da figura pelo elemento que ela traz consigo, que possui sempre um valor utilitário, seja uma espada, representando a força e o poder de seu manipulador, sendo indispensável para os momentos de conflitos; seja um arco de fitas, que enfeita e serve como extensão do corpo do brincador, no momento da execução das danças, ou um saco, que traz nele algum elemento importante.

Porém, como já sinalizamos, estes objetos são reaproveitáveis, não só como eles mesmos, mas desdobrando sua própria significação. Neste caso, a espada que serve a um Soldado ou a um Bode, pode muito bem servir de bengala ao Mana Negra ou ao Véio Joaquim; um arco de fitas que compõe a dança dos Galantes, pode se transformar em uma vassoura manipulada pelo Vila Nova.

IV.VIII – Técnicas do corpo festivo: noção de *corpus espetacular*

Foto 13 - A composição corporal de Mateus

Trataremos, a partir de agora, do elemento mais importante do evento espetacular: o corpo. Sobre ele e ao seu redor se compõe a estrutura de todo e qualquer fenômeno lúdico, ritual, esportivo, festivo, etc., porque é através dele 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.

A antropóloga Maria Acselrad utiliza a antropologia do corpo para se inserir no universo do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco:

> *A antropologia do corpo é um caminho da antropologia, mais particularmente dedicado à investigação das questões concernentes à corporeidade humana como matéria de símbolo e objeto de representações do imaginário coletivo, fenômeno social culturalmente vivenciado das mais diversas maneiras.*[76]

Através de sua vivência e seu campo de pesquisa, a autora define o corpo da seguinte forma: *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.*[77]

Também acreditamos que o corpo é um complexo de significância e resignificância, que assimila e refrata o mundo à sua volta, num intercâmbio ininterrupto, que cria e recria sua história, sua forma e seu lugar.

Mas, este processo está longe de ser algo unicamente ligado à esfera do sensível, ou do espontâneo, pois, para que as práticas espetaculares existam, há um elemento indispensável em todos os níveis de sua produção e manutenção, que assegura, ao mesmo tempo, a perpetuação e a dinâmica transformativa da obra. Este elemento é a técnica.

---

[76] ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 98.
[77] Id. ibid.

Ela se torna presente tanto na fabricação dos objetos utilizados no espetáculo – como a feitura dos instrumentos musicais e dos demais produtos que fazem parte da composição das figuras; a confecção das vestimentas, máscaras e tipos de maquiagem, etc., – como nas suas variadas formas de manipulação.

No corpo, a técnica se traduz pela especialização e apreensão das diferenças contidas nas diversas figuras existentes, assim como nas variações de passos e danças.

A técnica também não se isenta da construção de toda uma gama de conceituação e formulação das atividades corporais, que constituem a vida do homem, tanto na sua existência ordinária, como nas suas criações espetaculares. Neste contexto voltado ao corpo, as técnicas se mostram de forma flagrante, como nos faz observar o sociólogo Marcel Mauss.

As técnicas corporais têm, independente de seus meios, um fim comum: o de viabilizar o bem estar e a eficácia, seja em nível individual ou coletivo.

Tomemos como exemplo as técnicas nas áreas da educação física (natação, futebol, atletismo, etc.) que procuram sempre uma evolução em termos de procedimentos mais elaborados que propiciem menos esforço e mais eficácia corporal.

As técnicas não-corporais (industriais, tecnológicas, da área da saúde, etc.), são elaboradas em função de uma melhoria de qualidade de vida e adequadas à necessidade de conforto e segurança do homem, de seu corpo e sua mente.

Estas duas formas de técnicas estão estreitamente inter-relacionadas e fazem parte desta necessidade vital em busca do bem estar e do prazer. Tanto que Mauss, tratando das técnicas corporais nas fases de vida do homem (nascimento, infância, adolescência, idade adulta, etc.), sempre relaciona às técnicas do corpo os recursos técnicos não-corporais que as auxiliam, a que chama de instrumentos.

Marcel Mauss afirma de início que a técnica corporal é possível de se estruturar a partir do estudo de uma exposição, de uma descrição pura e simples das técnicas corporais, sendo estas *as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servi-se de seus corpos.*[78]

Porém, o autor também esclarece, de início, que seu procedimento metodológico para a análise de sua proposição partirá do elemento concreto rumo ao abstrato, e não

[78] MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974, p. 211.

inversamente, pois, segundo Mauss, o progresso de uma ciência natural sempre se dá quando esta se encaminha em direção ao concreto e ao desconhecido.

Cremos que este deve ser o percurso necessário e imprescindível à nossa pesquisa: a busca de uma investigação que se baseie no concreto, mesmo que este seja efêmero, mas que seja através dele, que a abstração e a reflexão tomem corpo, sem o temor acadêmico de incorrer em riscos e deslizes ao se adentrar na esfera do desconhecido, pois este virá a se desvelar num devir talvez próximo, como nos diz Mauss:

> *Ora, o desconhecido encontra-se nas fronteiras das ciências, ali onde os professores "devoram-se entre si", como diz Goethe (digo devorar, mas Goethe não é polido assim). Geralmente, é nesses domínios mal partilhados que jazem os problemas urgentes.*[79]

Marcel Mauss desenvolve seu raciocínio a partir da pluralidade e da dinâmica de transformação existentes no próprio ato de viver e se relacionar. Segundo ele, as técnicas corporais são diferenciadas, específicas de cada sociedade e, mesmo no seio de uma única sociedade, estas técnicas se reelaboram com o passar dos tempos e os trânsitos culturais estabelecidos através da mídia e das tecnologias.

As técnicas estão intrinsecamente relacionadas a uma forma e são as diferentes maneiras com que são transmitidas (as codificações, as sistematizações, as práticas de apreensão e de socialização, etc.) que definem seu grau de absorção. E, da mesma forma que estas técnicas podem ser sistematizadas, ou codificadas, elas também são redimensionadas a partir do universo de seus indivíduos.

Sendo assim, somente em razão de uma melhor compreensão de nosso estudo, dividiremos a análise das técnicas corporais em duas categorias:

1 – **Atitude corporal**: Para tratar das técnicas relacionadas à cultura em si, isto é, que fazem parte de uma sociedade, transmitidas não por ensinamentos diretos e objetivos, mas incorporadas pelo indivíduo de forma indireta.

[79] Id. ibid.

2 – **Técnica corporal**: Para a análise de transmissão de conhecimentos através de sistemas, de modelos e de codificações precisas, mesmo que estas absorvam em si o elemento da improvisação.[80]

Lembramos que, nos dois casos acima, não se ignoram os trânsitos, as trocas e superposições que permeiam as sociedades – como o próprio Mauss nos cita o exemplo do cinema americano como influência na forma de caminhar das senhoritas francesas – além de reforçarmos que a atitude corporal também denota uma técnica específica, assim como a técnica corporal pode englobar ou derivar de uma atitude coletiva. As duas se complementam mutuamente.

É nesse sentido que Eugênio Barba, afunilando sua análise no trabalho do ator em diversas culturas, distingue três aspectos diferentes de organização corporal, sendo o primeiro o aspecto individual, isto é, a *personalidade do ator, sua sensibilidade, sua inteligência artística, sua individualidade social que torna cada ator único e irrepetível*.[81]

Em segundo lugar vem o aspecto comum a todos que compartilham o mesmo tipo de comunidade e de manifestação espetacular: *A particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural através dos quais a irrepetível personalidade do ator se manifesta*.[82]

O último aspecto rompe as variantes do indivíduo, do tempo e do espaço geográfico e pode ser encontrado em distintas culturas e épocas, como um conjunto de hábitos que caracterizam a expressividade do ator, tendo como meio a *utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais. Estes princípios-que-retornam constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da pré-expressividade*.[83]

Para facilitar nosso trajeto de reflexão, podemos nominar os três aspectos sinalizados por Barba como "aspecto individual", "aspecto cultural local" e "aspecto transcultural", percebendo que, no corpo do praticante, eles se dinamizam de forma a se

---

[80] Os termos "atitude corporal" e "técnica corporal" já são empregados por Marcel Mauss. O que fazemos aqui é propor uma sistematização para o desenrolar de nossa pesquisa, portanto, trataremos destes dois termos conforme definição aqui contida.
[81] BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994, p. 24.
[82] Id. ibid, p. 25.
[83] Id. ibid..

complementarem mutuamente, dando significado às práticas corporais das atividades espetaculares.

No caso específico do Cavalo Marinho, como em qualquer outro tipo de manifestação espetacular, podemos localizar estas três categorias, sendo a primeira denominada pelos brincadores de *traquejo, malícia* ou *pantinho*, que significa a liberdade criadora de cada figureiro ao executar uma figura, podendo acrescentar mudanças, ou enfatizar elementos já existentes nela, seja na composição corporal ou vocal, ou mesmo na criação de versos e loas, além de improvisações textuais nos diálogos como os demais integrantes. Enfim, é seu toque pessoal e intransferível numa estrutura pré-estabelecida:

> *Cada brincador e, conseqüentemente, cada figura tem a sua própria maneira de dançar. Refiro-me ao* pantinho*, categoria nativa que procura dar conta da expressividade ou estilo pessoal que qualifica e individualiza o samba de cada brincador* (...)[84]

A cultura local se manifesta claramente na questão conceitual do espetáculo, que assimila muito da realidade da região, dos costumes, dos elementos míticos e religiosos que fazem parte da construção dos valores da comunidade. As estruturas corporais das figuras também trazem recorrências de elementos inerentes à vida na região ou à sua ancestralidade, mesmo que transfigurados em tipos estilizados, o que Eugenio Barba denomina de *corpo extracotidiano*:

> *As figuras são os personagens do Cavalo-Marinho. Podem aparecer como homens, mulheres, jovens, velhos, mas também como animais ou seres fantásticos, em grupos ou sozinhas, de forma episódica ou prolongada. Fazem alusão à realidade e ao imaginário local. São escravos, senhores, bêbados, soldados, comerciantes, médicos, bobos, valentões, velhos doentes, mulheres fogosas.*[85]

---

[84] ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 105.
[85] Id. ibid, p. 103.

No caso do aspecto transcultural, podemos abranger as informações culturais que compõem o acervo de signos corporais dos indivíduos e se refletem na brincadeira. Estas informações provêm, em alguns casos, de culturas e tempos distantes e se misturam com elementos mais próximos do homem do Nordeste brasileiro, redimensionando suas formas de expressão, mas guardando conteúdos específicos, que se propagam no tempo, associados aos *princípios-que-retornam* que estão presentes nas técnicas corporais, tão explorados por Barba em seus tratados.

Pascal Roland também aborda este fluxo entre indivíduo e sociedade quando trata das formas de aprendizado do homem. Para ele, existem dois níveis de intervenção para este fim que são os procedimentos explícitos de aprendizagem, que servem para organizar os grupos sociais e são traduzidos em dança através da aquisição de uma motricidade específica reconhecida como tal; e os modos implícitos de aprendizagem, que são o conjunto de ações não-conscientes que assimilam os hábitos culturais e formam um quadro obrigatório para a construção da experiência motora, além de assegurar a inserção social.[86]

Observando as técnicas do corpo dos brincadores do Cavalo Marinho e tendo a oportunidade de experimentá-las em nós mesmos, relacionamos ao item Atitude corporal, algumas características que se mostram evidentes, tanto na forma de expressão e informação, que o próprio corpo produz, como no discurso que situa o ideal de corpo daquela região.

Relembramos nossa breve apresentação, no Capítulo II, da região onde se desenvolve a brincadeira: a Zona da Mata Norte de Pernambuco. Não voltaremos a ela, mas, percebemos que, tanto a história de formação do lugar, como o tipo de trabalho realizado pela grande maioria da população – a monocultura da cana-de-açúcar, influencia uma forma de atitude corporal que também se reflete nas brincadeiras.

Escuta-se sempre, por parte dos empregados no trabalho canavieiro, que a agilidade, a força e a precisão, são características necessárias à lida com o campo. Na tarefa árdua da plantação e corte da cana, a remuneração é relacionada à quantidade de hectares produzidos, o que leva os trabalhadores a um mecanismo de rapidez que os acompanha nos seus movimentos e gestos mais cotidianos, na maneira de raciocínio e de expressão vocal,

[86] ROLAND, Pascal. **Danse et imaginaire – Étude sócio-antropologique de l'univers chorégraphique contemporain**. Paris: EME, 2005.

impressa, sobretudo, nas formas perspicazes dos diálogos e na desenvoltura das respostas e complementações frasais nos encontros e conversas mais cotidianas.

A força utilizada na relação com a terra e com os instrumentos de plantio e colheita é resignificada como atributos de honra, seriedade e masculinidade, tão presentes no imaginário da região.

A precisão nos movimentos necessários para o trabalho no canavial está diretamente ligada a dois fatores: o primeiro é à questão da produtividade, auxiliando na economia de tempo e melhor resultado alcançado. O segundo é à questão da segurança do próprio trabalhador, pois, instrumentos como facões precisam ser manipulados com cuidado, mas de forma que não comprometa a demanda de produção.

Por isso, há toda uma forma de utilização deste instrumento (e dos demais), que se relaciona com tipos de movimento e de força específicos e necessários ao emprego do corte da cana.

Esta estrutura que se presencia na relação entre o homem e seu trabalho, juntamente com toda uma herança cultural, que fundamenta valores, comportamentos e mentalidades, reverbera na construção do que Marcel Mauss denomina de Atitude corporal, instituída como forma de identificação de um grupo e de sua história.

É importante, nesta forma de abordagem, reter a noção de *habitus* que Mauss define como fator variável, tanto de forma individual, como social, a partir das inter-relações humanas, da educação, das conveniências, das modas e dos prestígios e valores que se instituem numa sociedade, sendo, para o autor, um dos fatores mais decisivos a educação, inclusive, podendo esta se sobrepor à noção de imitação, a partir do seu grau de aceitação.

Ressaltamos, também, como corroboração às discussões de Mauss, que não utilizamos a noção de "maneira natural" em relação ao *habitus*, pois, como o próprio autor questiona, poderíamos falar de "maneira natural", num processo de apreensão de valores e formas?

Em seguida, Marcel Mauss propõe que as técnicas corporais dividem-se e variam por sexos e por faixas etárias.

Na "Divisão de técnicas corporais entre os sexos", o autor atribui diferenças significativas entre homens e mulheres, com exemplos não muito profundos. Que há uma sociedade de homens e outra de mulheres, como nos fala Mauss, isto é inegável, mas que

isto sirva de argumento para acreditar que há um diferencial em termos de técnicas corporais de ordem biológica é um pouco desconcertante.

Não entraremos nesta questão, pois seria necessária a ajuda de outras áreas de conhecimento e uma vertente analítica que fugiria de nosso campo de estudo, porém, sinalizamos que a relação que nos parece mais profunda nas variantes de técnicas corporais entre sexos, está relacionada muito mais às estruturações de papéis sociais e questões de educação e condicionamento, seja ele moral, religioso, etc., que a fatores puramente biológicos.

Quando o sociólogo trata da "Variação das técnicas corporais com a idade", torna-se muito mais clara a sua linha de raciocínio: seu olhar parte do condicionamento, sobretudo corporal, de um europeu que, como ele cita em exemplo, não sabe mais acocorar-se, como fazem, por exemplo, os australianos.

Em relação a esta constatação, ele reclama a necessidade de permitir que pelo menos as crianças possam ter a liberdade deste ato e, em seguida, atribui a fenômenos de ordem fisiológica, psicológica e sociológica, certas características físicas decorrentes, segundo o mesmo, de uma forma específica de comportamento e de disposição corporal.

Marcel Mauss também discute a questão das formas rituais e mágicas, nas quais os atos são ligados à eficácia física, moral, mágica e ritual. Neste caso, a ação, assim como a palavra, é um ato técnico, físico, mas, ao mesmo tempo, mágico e religioso.

No tocante à definição de Mauss, técnica é um ato tradicional e eficaz, sem diferenciação entre o ato mágico, religioso e simbólico. Para o autor, o binômio "tradição/eficácia" justificam a classificação de atos como "técnica": *Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue sobretudo dos animais, pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral.*[87]

Neste raciocínio, Mauss distingue o ato tradicional das técnicas do ato tradicional dos sistemas sociais (religiosos, simbólicos, jurídicos, da vida em comum, morais, etc.).

A partir do momento em que o sociólogo tece sua noção de técnica corporal, fundamentado na justificativa de que o corpo é o primeiro e mais natural objeto técnico e, sendo assim, o principal meio técnico do homem, e que é o conjunto de técnicas corporais

[87] MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974, p. 217.

que se estabelece como um sistema ordenado de idéias, classificado para a transmissão, ele também evidencia o caráter da vida simbólica do espírito, isto é, *esta noção que temos da atividade da consciência como sendo, antes de tudo, um sistema de montagens simbólicas.*[88]

A partir da noção de espetacularidade, a professora Inês Marocco evidencia dois aspectos no gaúcho do campo: sua *virtuosidade física*, através da destreza e habilidade técnica de suas atividades profissionais e de lazer; e sua *virtualidade verbal*, expressa na maneira de falar, nos regionalismos, na prática de criações de metáforas e na capacidade de improvisação poética, reproduzidas nas trovas.

Marocco cataloga as categorias do espetacular na trova gaúcha e na performance do trovador da seguinte forma: 1 – A masculinidade, expressa através do virtuosismo, na exibição de destreza das técnicas e sistemas do jogo, além do domínio sobre o outro; 2 – O excesso, representado na forma espetacular, do jogo (no caso dos trovadores, o canto e o verso, juntamente com a desenvoltura corporal); 3 – A combatividade, evidenciada na performance do participante que utiliza as "armas" do combate de forma precisa e eficaz para surpreender o antagonista e o público; 4 – a organização espacial e estrutural que permite a realização do espetáculo.

Tais elementos espetaculares vão além da corporeidade e da vocalidade e se encontram também na aparência e nos vestuários dos campeiros, além dos momentos de convívio social.

É enfocando a trova gaúcha[89] que a professora Inês Marocco, através de sua pesquisa de campo, reconhece três elementos que valorizam a prática desta atividade espetacular: o talento (argúcia, presença de espírito e precisão), a memória e o sentido da improvisação.

O objetivo, na verdade, é de executar uma performance vocal e corporal, na qual o virtuosismo impregna a atuação do trovador, conferindo a vitória a quem demonstra maior excelência nas habilidades exigidas na tarefa.

Neste raciocínio, propomos a noção de *corpus espetacular* como sendo um complexo de ações estruturadas e codificadas que, tendo relação com o universo das

[88] Id. ibid, p. 218.
[89] A trova gaúcha é a disputa verbal entre dois campeiros, enunciada de forma poética (cantada e versificada) e acompanhada por músicos (violão e gaita).

atitudes corporais e com toda a estrutura que compõe o evento espetacular, representa uma conjunção de técnicas físicas que forja uma unidade corpórea, gestual e expressiva, isto é, um conjunto de corpos reelaborados para serem vistos e apreciados dentro do espetáculo.

A escolha do termo *corpus* para definir o conjunto das técnicas corporais no Cavalo Marinho deriva da observação de um arcabouço conceitual comum a todas as interferências corporais constantes na brincadeira, refletido, em cada figura participante, independente de sua função, condição social ou profissional e que provém, notoriamente, das danças executadas no espetáculo, criando uma linha diretriz para as construções corporais individuais e coletivas.

Não é à toa que as primeiras coisas que um participante novato deve aprender são os diversos passos e as danças que integram o Cavalo Marinho, pois é a partir deles, que se desdobram as posturas, movimentações, gestualidades e características de todas as figuras.

A complementação *espetacular* vem reforçar que tais técnicas que geram uma unidade corporal na brincadeira têm o objetivo de distinguir o corpo de seu agir cotidiano, redimensionando sua potencialidade expressiva e energética e estabelecendo uma outra forma de comunicação, de apelo atrativo.

Este *corpus espetacular* demanda uma série de características específicas que provém de matrizes culturais tradicionais que alicerçam a comunidade e servem como suporte para a transfiguração dos participantes do espetáculo.

Dividimos em quatro, as características que compõem o *corpus espetacular* dos brincadores, conforme segue:

1 – **Virtuosismo**: Em vários casos, principalmente nos eventos espetaculares, como as apresentações de atletas (futebol, ginástica, natação, atletismo, etc.), e de artistas (dança, circo, teatro, manifestações populares, etc.), há um componente específico das técnicas do corpo que difere de outras áreas. Este componente será chamado de virtuosismo.

É evidente, principalmente nos exemplos citados acima, a criação de técnicas que permitam que o corpo do praticante se diferencie do corpo do homem cotidiano. Esta necessidade se dá devido à intenção de superar limites.

Marcel Mauss, durante seu relato das técnicas corporais cita alguns exemplos que ilustram esta perspectiva. Entre eles, assinalamos o trecho onde o autor relata as habilidades de um chefe da confraria do fogo dos índios hopi, em Washigton, e conclui: *Todos esses*

pueblo estão acostumados a altos feitos físicos de toda espécie. Hubert, que os vira, comparava-os fisicamente aos atletas japoneses. Esse mesmo índio era um dançarino incomparável.[90]

No tocante à questão do virtuosismo nas práticas espetaculares, Marocco reproduz um trecho de um artigo de Jean-Marie Pradier sobre o assunto e que nos é de grande valia:

> *Na realidade, os comportamentos humanos espetaculares organizados, do qual o teatro é na nossa cultura uma das partes a mais representativa, associam proeza física e emocional do esporte e do combate e a virtuosidade do linguajar.*[91]

Roger Caillois aborda a necessidade competitiva do jogo, quando trata da sua vocação social.

O autor chama a atenção para o caráter coletivo do jogo e, mesmo que a atividade se desenvolva de forma individual, ela não sobrevive sem o contato com um provável concorrente ou com um possível público que observa a performance do jogador, mesmo que seja de forma virtual.

Este elemento potencial para a vivência do jogo, que é a competitividade, leva seus praticantes a descobrirem e desenvolverem situações de dificuldade, nas quais a proeza e a destreza acentuam o virtuosismo e empregam um valor eminentemente espetacular ao feito.

Há sempre um sentimento no homem que executa alguma atividade em público, de que é preciso ser o melhor, superar todas as expectativas e limites, demonstrar um desempenho além do esperado e do já realizado.

Isto se torna muito claro nos jogos puramente competitivos, mas esta busca de excelência, de virtuose, encontra-se em, praticamente, todas as atividades humanas e faz parte essencial do prazer de produzir algo, de criar, inovar, surpreender.

Mais a diante, Caillois explicita os interesses em se obter êxito através da ação virtuosa que acompanha o jogo: a necessidade de se afirmar, a ambição em se mostrar o

---

[90] MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974, p. 227.

[91] PRADIER, Jean-Marie apud MAROCCO, Inês Alcaraz. **Aspectos da dimensão espetacular da trova e da performance do trovador do Rio Grande do Sul**. In: ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000, p. 184.

melhor, o gosto pelo desafio, pelo recorde, a satisfação de vencer uma certa dificuldade e a vontade de medir força ou destreza.

Constatamos, na prática do Cavalo Marinho, que o virtuosismo se dá de várias formas e em vários componentes da brincadeira. Ele está atrelado, sobretudo, às danças, que possuem uma complexidade, um alto grau de dificuldade de execução na qual é exigida resistência, destreza e desenvoltura especiais e que, consequentemente, se refletem na composição corporal diferenciada de cada figura.

A música passa pelo mesmo caminho iniciático, a partir do momento em que os instrumentos – que se encontram em várias outras práticas espetaculares – são tocados de forma específica, produzindo estruturas rítmicas e melódicas próprias à brincadeira.

A vocalidade é subordinada às normas da virtuosidade sob dois aspectos: na questão da oralidade e da memória. Na primeira, estão em jogo as formas do falar consagradas aos diversos tipos de figuras, com suas respectivas sonoridades, além de estruturas melódicas, tipos de pausas, inflexões, etc.

Em relação à memória, o virtuosismo consiste em conservar integralmente os textos relativos às figuras, seja em forma de diálogos, de loas, de versos, de narrativas, ou mesmo no tocante à capacidade improvisatória de cada figureiro.

2 – **Codificação e liberdade improvisacional**:

Segundo Caillois, a *tendência à competição não dura muito tempo implícita e espontânea. Ela tende a precisar um regulamento, adotado de comum acordo.*[92] O que leva à prática, a um convencionalismo no qual as técnicas empregadas visam, por si só, um esforço, um desdobramento, um aprendizado especial.

Dessa maneira, *os jogos transformam-se rapidamente em pretexto a concursos ou a espetáculos (...) Eles têm necessidade de presenças atentas e simpáticas*[93] para que o jogador demonstre suas habilidades.

Tais habilidades são garantidas através da criação de códigos, sobretudo corporais, que auxiliam os praticantes na tarefa de assumir um outro corpo, um corpo espetacular,

[92] Tradução nossa: *La tendence à la competition ne reste pas longtemps implicite et spontanée. Elle aboutit à préciser un règlement, adopté d'un commun accord.* CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes – le masque et le vertige**. Paris: Éditions Gallimard, 1967, p. 94.

[93] Tradução nossa: *(...) les jeux deviennent vite prétextes à concours ou à spectacles, (...) Ils ont besoin de présences attentives et sympathiques.* Id. ibid, p. 97.

apto a responder às demandas calcadas nas referências da tradição e da cultura local ou em desafios e objetivos pré-estabelecidos.

Esta atitude se faz legítima a partir da expectativa de um público que, familiarizado com as regras e os códigos da atividade, esperam de seu praticante a melhor demonstração possível: *A prodigalidade física conduz ao entusiasmo ou à irritação do espectador segundo o que é mostrado e conforme ou não os valores do corpo ideal em uso.*[94]

Mas, em relação ao Cavalo Marinho, tal codificação não é de todo rígida e instituída de forma definitiva. Há, impregnada na própria estrutura de convenção, o espaço individual que acrescenta transformações e resignificações ao conteúdo tradicional, ao mesmo tempo que é parte integrante deste.

Roger Caillois, ao tempo que atribui aos jogos de competição (*Agôn*) e de acaso (*Alea*) uma estrutura baseada em regras, considera que os jogos de simulacro (*mimicry*) e de vertigem (*ilinx*) supõem um mundo desregrado, onde o jogador improvisa constantemente. Porém, cremos que este elemento improvisacional é mais uma convenção inerente a este tipo de jogo.

No caso dos jogos de simulacro, há uma gradação de formas que assimilam ou não o tom improvisacional como elemento ativo do jogo. Se pensarmos em espetáculos de teatro, por exemplo, podemos perceber que há convenções que abolem totalmente o improviso de sua estrutura. Já outros estilos apreendem o improviso como uma convenção integrante do evento e, sendo assim, existem inúmeras formas de utilizá-lo.

Não que, neste caso, as regras sejam abolidas, mas elas estão associadas a outra forma de convenção que é a liberdade improvisacional, a virtuose individual que recria e realimenta a própria regra.

A professora Inês Maroco discute a espontaneidade como um elemento inerente às práticas espetaculares:

> *Na trova, a virtuosidade não se opõe à espontaneidade: a virtuosidade adquirida pela aprendizagem, a experiência, a prática garante e permite a espontaneidade. Isto nos faz pensar ao que se diz*

[94] Tradução nossa: *La prodigalité physiologique entraîne l'enthousiasme ou la gene du spectateur selon que ce qui est montré est conforme ou non aux valeurs du corps ideal em usage.* PRADIER, Jean-Marie. **L'economie de la dépense**. In: Revue Bouffonneries. Nº 16/16. Paris: Juin, 1987, p. 185.

a respeito da Commedia dell'Arte e a afimação de E. Barba para quem "a espontaneidade não se opõe à virtuosidade, pois ela vem depois.[95]

O pesquisador Ricardo Gomes nos fala da diferença do conceito e da prática da criação da personagem, de uma forma geral no século XXI, no Ocidente e no teatro-dança (termo usado pelo autor) Kathakali, de origem indiana, sintetizando desta forma o trabalho do ator no Oriente:

> *O ator oriental não cria a personagem que representa, esta é para ele uma estrutura recebida, onde tudo já está determinado. Seu trabalho "criativo" se assemelha ao trabalho do músico que interpreta uma partitura: ele se concentrará na maneira de executar a partitura e o que diferenciará um bom ator de um ator medíocre será principalmente o jogo rítmico dentro desta partitura.*[96]

Sem nos esquecermos que em várias épocas, no Ocidente, esta estrutura de trabalho estava presente e cujos maiores representantes desta forma de atuar foram os atores da Commedia dell'Arte, de origem italiana, verificamos no Cavalo Marinho esta herança performática, na qual o ator se especializa, durante grande parte de sua vida, na execução de uma personagem que lhe tem vida anterior.

Este tipo de personagem é constituído a partir de uma codificação pré-estabelecida que independe do ator que vai representá-lo, mas, mesmo dentro deste arcabouço, podemos perceber a individualidade, o espírito do praticante que lhe dá vida.

Assim é na brincadeira do Cavalo Marinho pernambucano e em tantas outras manifestações espetaculares do Brasil: o jogo entre as técnicas e estruturas codificadas

---

[95] MAROCCO, Inês Alcaraz. **Aspectos da dimensão espetacular da trova e da performance do trovador do Rio Grande do Sul**. In: ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000, p. 184.

[96] GOMES, Ricardo. **O teatro kathakali no Brasil: uma experiência transcultural entre Oriente e Ocidente**. In: ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000, p. 232.

através dos tempos na composição das figuras não inviabiliza o caráter de liberdade improvisacional do figureiro.

Isto pode ser observado também em vários domínios, como no verbal (maneira de falar, composição de versos e cantos), no gestual (maneira de dançar, de gesticular, de caminhar, etc.) e no relacional (tanto com as outras figuras, como com a platéia).

O que se presencia, acompanhando a brincadeira por diversas lugares e diferentes públicos, é que o improviso é elemento constituinte da estrutura da brincadeira.

3 – **Eficácia**:

Marcel Mauss aborda no item "Classificação das técnicas corporais em relação ao rendimento", a utilidade das técnicas vinculadas ao corpo relacionadas aos possíveis rendimentos, isto é, à eficácia resultante do treinamento e da apreensão delas. Esta é outra característica que instituímos como componente do *corpus espetacular*.

Para que se atinja o pleno exercício das características anteriores (virtuosismo, codificação e liberdade improvisacional), são criadas técnicas corporais que viabilizem a eficácia de tais elementos, promovendo a resistência e a precisão necessárias ao condicionamento do corpo na realização de suas metas.

Mauss nos diz que tais técnicas são ensinamentos que visam instaurar no homem a adaptação de seu corpo para o emprego necessário, além de desenvolver o "sangue-frio". É a educação do sangue-frio, que passa pelo retardo e inibição de movimentos desordenados e pela resistência à emoção avassaladora e que, segundo o autor,

> *é algo de fundamental na vida social e mental. Ela* [a educação do sangue-frio] *separa entre si – e chega a classificar – as sociedades ditas primitivas: conforme as reações sejam mais ou menos brutais, irrefletidas, inconscientes, ou, ao contrário, isoladas, precisas, comandadas por uma consciência clara.*[97]

O corpo eficaz é aquele que, sem desperdício de ações ou reações involuntárias e desnecessárias, compõe a estrutura ideal do que se formalizou como técnica, possibilitando ao praticante um nível de desempenho salutar e indispensável para que ele desenvolva suas habilidades dentro da expectativa construída para este fim.

É também através da análise desta eficácia que se valora um indivíduo em função do outro. Aquele que se aproxima mais dos requisitos corporais exigidos detém o título de bom executante, ao contrário daquele que não atinge plenamente os códigos estipulados.

4 – **Transmissão**:

Marcel Mauss também reflete sobre a "Transmissão da forma das técnicas", isto é, o processo de ensino/aprendizagem, o treinamento das técnicas corporais selecionadas pela sociedade, que por sua vez, institui as técnicas corporais extracotidianas.

Elemento este que, como nos diz o autor, é um campo, ainda nos dias de hoje, a se debruçar, pois, é mais uma área que exige a prática da transdisciplinaridade, no sentido de que tais técnicas corporais estão inseridas na cultura que a estrutura, organiza e lhe dá sentido.

A prática da transmissão é algo intrinsecamente vinculado à experiência humana e está presente em todas as sociedades e sob todas as esferas do saber, multifacetada em distintas formas, sendo remodelada ao longo dos tempos, gerando modos e metodologias diversas no tocante ao processo de ensino/aprendizagem a partir do meio onde é produzida. Ela é a responsável pela elaboração, acúmulo, perpetuação e renovação de todo o conjunto de conhecimentos desenvolvido pelo ser humano.

De uma maneira geral, podemos dividir esta prática em duas modalidades, que são a transmissão formal (aquela que é, sobretudo, produzida de forma escrita e vinculada a instituições com este fim) e a transmissão informal (repassada e assimilada, praticamente, de formal oral e corporal).

Nestes dois espaços há sempre a preocupação de se estabelecer um processo de iniciação, do qual se instituem rituais que contemplem e sistematizem etapas de apreensão e apropriação de técnicas e conhecimentos, para que se obtenha um espaço dentro do grupo de iniciados, onde também se presencia uma estratégia de hierarquização a partir do nível de experiência e domínio de conteúdos específicos de cada indivíduo.

Há, no Cavalo Marinho, algumas formas de transmissão de técnicas corporais e conhecimentos que são repassadas, praticamente, de forma simultânea, pois é através do exercício do corpo, que se instauram os mecanismos de reflexão e compreensão sobre o brincar. A maneira mais recorrente de transmissão é a informal. Sendo a grande maioria dos

---

[97] MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974, p. 232.

brincadores sem escolarização, eles repassam suas experiências através do corpo, da palavra e da memória.

Porém, a geração mais nova que tem acesso à educação formal começa a se relacionar com a transmissão de outra maneira: através do registro escrito das loas, toadas e versos que compõem o espetáculo. Quanto ao corpo, é só através da prática que se apreende o universo da brincadeira.

Maria Acselrad localiza alguns tipos de dinâmicas que interferem na transmissão das técnicas e promovem uma constante reestruturação da brincadeira. Entre elas está a inconstância dos brincadores em permanecerem no espetáculo, o trânsito existente entre eles e diversos grupos e as escolhas estéticas de cada equipe.

Além disso, o processo de transmissão de técnicas passa por critérios um tanto subjetivos, como o desejo em aprender de cada componente, a afinidade entre o figureiro e a figura e outros tantos fatores objetivos, como a capacidade de memorização, de improvisação, de consciência e domínio corporal, versatilidade, entre outros atributos exigidos aos brincadores:

> *Ninguém começa brincando bem. O aprendizado é um longo processo de observação, onde no início, o que prevalece é a vontade de brincar* (...) *Geralmente, é importante passar por diversos papéis antes de começar a ser considerado bom brincador. Este processo é sempre lembrado com alguma ironia, como sendo um período árido em que era muito ruim brincar, porque era muito ruim não saber brincar. Este saber é construído e reconstruído no corpo de cada brincador, a cada noite. Mesmo porque não são comuns os ensaios ou preparações. A brincadeira, esta sim, é a própria preparação para a brincadeira.*[98]

Acrescentamos, ainda, que, diferentemente do depoimento de Acselrad e como atualização dele, há uma outra modalidade de transmissão de técnicas que começa a ser praticada mais intensamente entre os grupos da região, que é o ensaio. Antes, segundo os brincadores, ninguém parava para ensinar algo ao iniciante. Este, através da observação

[98] ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 120.

atenta e da imitação, ia, durante as apresentações, assimilando os passos e, pouco a pouco, se integrando à brincadeira.

Hoje em dia, já presenciamos uma prática mais constante de ensaios, isto é, sessões destinadas ao aprendizado ou aprimoramento do iniciante, em horários combinados fora das apresentações públicas.

Isto se dá devido ao nível de competitividade que vem se estabelecendo entre os grupos da região, o que acarreta a necessidade da melhoria de qualidade técnica dos integrantes em curto prazo de tempo, para satisfazer as demandas e expectativas externas.

Foto 14 - Grupo dos Galantes: primeira etapa de aprendizado

Porém, não nos esqueçamos que o que por hora abordamos sobre o *corpus espetacular* e as características de suas técnicas corporais são atributos relacionados tanto aos momentos de atuação dos brincadores, quanto aos momentos nos quais a dança se mostra mais constante e independente.

Na verdade, na brincadeira do Cavalo Marinho, dança e atuação são componentes que se complementam e estão fortemente intricados, apesar de podermos distinguir os momentos em que prevalece mais um que outro. Arriscamos dizer que o figureiro dança sua figura, ao tempo que a dança denota, em vários momentos, características dramáticas que fazem parte do universo do corpo atuante.

Sendo assim, a dança é a figura, porque a figura dança suas ações, intenções e gestos, numa fusão inseperável de ritmo, movimento, espacialidade, contracena e inter-relações, onde o corpo se localiza entre o figureiro (que é um), a figura (que é outro) e os demais.

A dança, por si só, já se constitui como um *corpus espetacular*, pois, ela nunca é um retrato do corpo cotidiano, mas, ao contrário, um reflexo dele redimensionado através de elementos como o ritmo, a forma e a expressão, que recria uma outra relação e interação entre esse corpo dançante, o espaço e o tempo que o envolve e quem a prestigia.

A dança também serve como meio para o deslocamento do corpo de seus gestos, atitudes e formas vinculadas à vida ordinária, com o fim de se localizar na esfera do espetacular, da festa e do prazer, em forma de corpo metafórico que amplia suas possibilidades de ação e de vida, através da beleza.

Johan Huizinga nos fala de uma antiga crença chinesa, na qual *a música e a dança têm a finalidade de manter o mundo em seu devido curso e obrigar a natureza a proteger o homem.*[99]

Neste caso, a prosperidade e a abundância dependem da prática de competições sagradas em épocas de festas, nas quais o corpo se entrega à música num ato de reverência à natureza e ao cosmos.

Percebemos que controlar o corpo, através de técnicas reflete, a sensação de domínio sobre si mesmo e, conseqüentemente, sobre o mundo que está em sua volta, pois o poder da dança vem estabelecer esta percepção de um corpo mais preciso e harmônico, assim como se espera que tal corpo se expanda pelo universo na mesma direção.

Alício Mello Júnior e Juliana Pardo nos falam do emprego da dança no Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco:

> *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. São eles os Trupés Soltos; os Trupés do Mergulhão; os Trupés de Figuras e uma série de trupés dançados na representação do Mestre e Galantes, resultando em maravilhosas seqüências coreográficas; e ainda um Coco de Roda como despedida.*[100]

---

[99] HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, pág.17/18.

[100] MELLO JÚNIOR, Alicio do Amaral e PARDO, Juliana Teles. **O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco**. Brasília: Projeto Bolsa Vitae de Artes, 2003, p. 05.

Percebemos, de imediato, a vinculação da dança com a música que possuem, praticamente, as mesmas terminologias, pois, são elementos indissociáveis dentro da brincadeira.

Mais à frente, Mello Júnior e Pardo esclarecem cada tipo de trupé encontrado na brincadeira, sendo os trupés soltos os passos livres desenvolvidos pelos brincadores sempre em frente ao Banco e acompanhados pela toadas soltas, que acontecem, como já vimos, no aquecimento inicial do espetáculo e nos intervalos entre os episódios.

Os trupés do mergulhão são passos específicos deste tipo de música e dança, definidos pelos autores como um rico arsenal de passos sujeitos a variações improvisacionais por parte dos brincadores.

Os trupés de figuras são os passos de dança específicos que compõem a fisicalidade e estrutura corporal de cada figura. Lembramos que a maioria das figuras possui seu próprio conjunto de passos que a caracteriza em termos rítmicos, gestuais e expressivos. Os trupés dos galantes também são variados e possuem, em sua maioria, toadas específicas para execução dos passos.

O coco de roda de que falam os autores acontece da seguinte maneira: *(...) dançado no final da brincadeira, já com o dia amanhecido é formado por participantes, tanto do brinquedo quanto da festa. O trupé é semelhante ao passo do mergulhão com umbigadas, realizadas em círculo.*[101]

Ao tratar da dança no Cavalo Marinho, Maria Acselrad localiza sua predominância no que ela denomina de *unidade inferior do corpo*:

> *Do ponto de vista dos padrões de pé, está basicamente organizada a partir de sete passos, fortes ou leves, mas sempre extremamente rápidos e diretos. As variações são inúmeras, mas sempre enfatizam a pisada no chão ou a cruzada de pernas. Os braços não têm atividade muito enfática, funcionando mais como estabilizadores do movimento que se concentra da cintura para baixo.*[102]

---

[101] Id. ibid, p. 06

[102] ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 103.

Percebemos, tanto através da observação como da prática das danças do Cavalo Marinho que, como nos diz Acselrad, o núcleo dos membros inferiores são a base dos passos que conjugam com o ritmo acelerado e pulsante das toadas. Sobretudo as pernas que, inevitavelmente semi-flexionadas, para que o peso do corpo possa ser gravitacionalmente enviado para o chão e, novamente, suspenso pelo balanço da flexão, possuem uma versatilidade, destreza e força de difícil apreensão.

Os braços, sem força representativa, pendem ao longo do corpo para que se possa torcer levemente o tronco para a direita e para a esquerda, durante a troca de apoio dos pés.

Esta movimentação calcada na força das pernas e no bater percussivo dos pés no chão nos induz a duas matrizes culturais muito evidentes: a matriz africana e a matriz indígena, sobretudo, no tocante à sensação de que é a terra que puxa o corpo para baixo, o que causa a flexão dos joelhos, que agem como uma mola.

Porém, outra referência é fortemente relacionada ao tipo de passo: o galope. Na verdade, há uma grande semelhança entre a maioria dos passos executados no Cavalo Marinho e a cavalgadura de animais eqüinos e bovinos. Os contratempos das pisadas no chão ecoam como um cavalo ou um touro em corrida.

Jomar Júnior, integrante do Banco do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, nos confirmou a suspeita sobre esta característica dos passos de dança da brincadeira esclarecendo que a baje é tocada para produzir um som de galope, que dá as elipses ao ritmo.

Hermilo Borba Filho, através de sua versão literária do Bumba-meu-boi Misterioso de Afogados, nos presenteia com a informação de que o trupé está ligado à cavalgadura dos cavalos:

> *Vejo trupé dos cavalos,*
> *Vejo a espora tini* [tinir],
> *Não sei se será meu amo*
> *Que hoje ficou de vi* [vir].[103]

[103] BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos Populares do Nordeste**. São Paulo: DESA/Coleção Buriti, 1966, p. 60.

Ao intitular sua dissertação de mestrado de *Na pisada do galope*[104], a pesquisadora Helena Tenderine evidencia este parentesco, mesmo que não o enfoque no corpo de seu trabalho. O termo também é utilizado pelos componentes da brincadeira.

É como se a dança integrasse o homem ao universo, unindo-o às forças e elementos naturais, aos animais e entidades espirituais, ajudando-o na superação de obstáculos, na proteção contra males inesperados da vida e no controle sobre as coisas e os seres.

Outro elemento característico das danças do Cavalo Marinho de Pernambuco é a rigidez do quadril. Encontramos em outros estilos de dança do Estado a mesma recorrência de estaticidade do quadril, como no Frevo, no Maracatu de Baque Virado, etc., o que nos levar a crer que há uma relação intrínseca entre a dança e a virilidade, que exige atributos já elencados por nós como força, destreza, entre outros.

Observamos, em campo, que aqueles que dançam o Cavalo Marinho são considerados "cabra macho", pois a brincadeira é tida como coisa de homem. Neste caso, a dança é sinônimo de macheza e, devido a este conceito, não há vergonha em homem dançar.

A professora Inês Marocco também aborda a virilidade como um elemento intrínseco a este tipo de atividade e que se torna um atributo a mais ao trovador virtuoso. O domínio poético entre os gaúchos campeiros, que praticam a trova representa um poder de ordem viril que subordina as intempéries da vida, seja de forma metafórica, no caso da trova, ou de forma concreta, na lida com os perigos de sua profissão.

Não que a masculinidade (ou macheza) seja um objetivo principal no ato de dançar o Cavalo Marinho, mas a dança transpira este valor a partir do momento que ele norteia a mentalidade e, conseqüentemente, a conduta das pessoas da região, isto é, faz parte de suas bases sócio-culturais, de suas "leis": *Os modos específicos de ligações ou relações de cada grupo social qualificável de "leis" se encontram assim inscritos na corporeidade afim de nela assegurar sua perenização.*[105]

Desta discussão levantamos mais uma questão que se torna inevitável – e que não poderemos esgotá-la aqui: Será que, no íntimo, as técnicas corporais são criadas, também,

---

[104] TENDERINE, Helena. *Op. Cit.*

[105] Tradução nossa: *Les modes spécifiques de liens ou relations de chaque groupe social qualifiable de "lois" se trouvent ainsi inscrits dans la corporéité afin d'em assurer la pérennisation.* ROLAND, Pascal. **Danse et imaginaire – Étude sócio-antropologique de l'univers chorégraphique contemporain**. Paris: EME, 2005, p. 99.

para possibilitar a diferenciação e proporcionar o status entre pessoas, grupos ou sociedades, tendo, em seu início, o objetivo de se distanciar do animal (ou do outro mais próximo ao animal) e, em seguida, e decorrente disso, revelar-se como forma de poder e de superioridade em relação ao outro?

Marcel Mauss ressalta que as técnicas corporais são montagens fisio-psico-sociológicas de várias séries de atos, e que tais atos são *mais ou menos habituais e mais ou menos antigos na vida do indivíduo e na história da sociedade.*[106] Ele afirma também que uma das razões dessas construções corporais está relacionada ao exercício da autoridade social.

Apesar da variedade de formas, ritmos e composições gestuais que o *corpus espetacular* do Cavalo Marinho possui e dos possíveis objetivos que a elaboração e prática de técnicas corporais possam almejar, podemos perceber claramente a existência de um construto corporal que perpassa e envolve todo o sistema deste *corpus espetacular:* a presença de um *corpo grotesco*, definda por Mikhail Bakhtin como sendo uma concepção de corpo dentro da qual se confere as mesmas qualidades de evolução e ambigüidade inseridas nas *imagens grotescas*, sendo os corpos elementos em constante processo de transformação, *que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento*.[107]

Nos corpos carnavalizados estão indissociáveis as imagens de nascimento e morte, pois, *a vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Esta é precisamente a concepção grotesca do corpo*[108], contendo estes corpos, ao mesmo tempo, a velhice e a infância, o ventre e o túmulo.

E é este corpo aberto e incompleto que se expande e se confunde com outros corpos como animais e coisas, pois é um corpo cósmico, uma partícula do caos, de onde brotam as trevas e a luz, a vida e a morte.

É importante fazer referência aos personagens existentes nos Bumbas-meu-boi que são classificados por estudiosos como Hermilo Borba Filho em humanos, animais e

---

[106] MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974, p. 231.
[107] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 22.
[108] Id. ibid, p. 23.

fantásticos[109], indicando que tudo faz parte deste universo cósmico, no qual a incompletude é evidenciada nas mínimas coisas.

Para Bakhtin, tais imagens grotescas são unificadoras desses extremos e por isso possuem dois traços indispensáveis: a "evolução" e a "ambigüidade", no sentido em que são *os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose*[110], gerando ao mesmo tempo um caráter material e cósmico, popular e universal.

[109] BORBA FILHO, Hermilo. *Op. Cit*.
[110] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 22.

Foto 1 - A estrela de Belém

Capítulo V – DE UMA NOITE DE FESTA: UMA LEMBRANÇA DA BRINCADEIRA DO CAVALO MARINHO ESTRELA DE OURO

Bumba meu boi! Bumba!
Cavalo marinho,
Vem que vem dançando
Bem devagarinho.

Cavalo marinho
De onde é que vem?
Das praias de longe?
Das terras de além?

Bumba meu boi! Bumba!
Que vem de chegar
Cavalo Marinho
Das bandas do mar.
(Joaquim Cardozo
em O coronel de Macambira)

A partir deste momento, centraremos nossa atenção na descrição e análise do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, do mestre Biu Alexandre, no que diz respeito à sua estrutura dramatúrgica e espetacular.

Aliás, preferimos tratar esta tarefa mais como uma lembrança ou memória da brincadeira, do que por uma descrição ou transcrição em termos etnográficos, praticamente, porque o espetáculo do Cavalo Marinho é algo por demais complexo e mutante para que, no tempo em que tivemos no trabalho de pesquisa de campo, pudéssemos atingir um nível mais aprofundado de convivência, aprendizado e apreensão da manifestação e, depois, porque a brincadeira se enquadra no que definimos como *estrutura flexível*, enquanto realização performática.

Conscientes disto, precisamos ter em mente que o que aqui se cristalizou enquanto palavras no papel possui uma força, uma vibração e uma energia muito aquém do poder artístico e estético incomensurável, que existe na prática dos brincadores. Porém, é nosso dever o exercício do esmiuçar, do categorizar, para que se vislumbre algo além do visível, da superfície. Provalvelmente, seria salutar se, nesta sistemática, pudéssemos atingir também o sensível.

Diante destas questões, compomos este capítulo como uma aproximação à roda do terreiro que, aos poucos, vai se formando e desvelando mundos.

Como uma licença poética, pedimos a Joaquim Cardozo, outro mestre – também muito próximo a este universo que agora adentramos – o título de um de seus textos dramáticos para nomear este percurso rumo à exploração de uma noite de festa.

Esclarecemos que o que aqui se configurou como o texto dramático da brincadeira do Cavalo Marinho foi resultante de um acompanhamento sistemático de apresentações que se iniciou em dezembro de 2002 e que não terminará tão breve. Todo o conteúdo aqui encontrado foi presenciado nas brincadeiras, esclarecido e reforçado em entrevistas e em conversas informais com diversos membros do grupo do Mestre Biu Alexandre, o Cavalo Marinho Boi Estrela, além de pessoas direta ou indiretamente ligadas a ele.

Porém, não representa, em hipótese alguma, o todo do espetáculo – que dura, em média, oito horas – já que não tivemos acesso a todos os episódios ou à apresentação de todas as figuras. Algumas figuras também ficaram fora desta nossa lembrança, por não terem sido observadas em atuação, mas conhecidas, somente, através de relatos. Outras, por

terem sido observadas por menos de três vezes em ação, o que dificulta a descrição e análise das mesmas.

Para um conhecimento mais amplo das figuras e das situações que compõem a brincadeira do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, de uma forma geral, indicamos o trabalho cuidadoso dos pesquisadores Alício do Amaral Mello Júnior e Juliana Teles Pardo[1], realizado no ano de 2003, através do projeto da Bolsa Vitae de Artes, do Ministério da Educação.

Indicamos tal trabalho por sua seriedade e quantidade de informações descritivas da brincadeira, salientando que a metodologia adotada pelos pesquisadores citados foi diferente da nossa, pois o registro feito por eles teve fontes variadas de mestres e brincadores de diversos grupos da região, enquanto o nosso foi o recorte de apenas um grupo, tentando recolher o que tal grupo desenvolve e mostra na sua brincadeira, já que, como vimos, há inúmeras diferenças entre eles.

Tivemos acesso ao trabalho citado na fase final de elaboração da nossa tese, mas, ele transformou-se em um essencial suporte e serviu, sobretudo, para o cotejo entre o que havíamos colhido das atividades em campo e o que os pesquisadores Mello Júnior e Pardo haviam apreendido da brincadeira, apenas através do Cavalo Marinho Boi Estrela, do Mestre Biu Alexandre.

Porém, em nenhum momento, utilizamos tal pesquisa para preencher as lacunas de nossa memória da brincadeira. O que está escrito em nosso trabalho se refere, apenas, ao que foi coletado por nós, mesmo sabendo que o material aqui exposto não representa a totalidade do espetáculo, como acreditamos que nenhum trabalho deste tipo possa ter este poder.

O trabalho citado foi importante, isto sim, comparar e conferir os diálogos, loas e toadas fornecidas pelo mestre Biu Alexandre e seu neto Fábio Soares, o que serviu para corrigir algumas expressões duvidosas ou para assegurar nossa própria versão.

Porém, há um elemento nesta memória que não se presencia nos moldes de uma obra dramatúrgica: os comentários, ora explicativos, ora reflexivos, que tomamos a liberdade de utilizar para deixar mais claras as imagens das situações.

---

[1] MELLO JÚNIOR, Alício do Amaral e PARDO, Juliana Teles. **O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco**. Brasília: Ministério da Educação/Programa Bolsa Vitae, 2003.

Devido a isso, muitas informações, já vistas no corpo desta tese, se encontram novamente neste capítulo, não por uma simples repetição, mas para dar possibilidade ao leitor de conhecer uma versão da brincadeira, tendo acesso de forma mais ou menos completa desta experimentação literária, além de servir como um complemento textual inserido dentro da versão do espetáculo.

V.I – No meio da roda: uma noite de sambada

Foto 2 - O Banco inicia a festa

A festa começa pelo ajuntamento das pessoas que lá estão e que, seja para brincar ativamente (os próprios brincadores), ou para contracenar com o espetáculo também de forma ativa (os espectadores), aglomeram-se aos primeiros acordes do Banco, que, neste momento, afina e entrosa os instrumentos e o fôlego das toadas, ao mesmo tempo em que introduzem a atmosfera da brincadeira cantando e tocando composições do Cavalo Marinho para chamar o público.

Este momento é conhecido como um aquecimento para o início do espetáculo em si – sendo, ao mesmo tempo, já o espetáculo materializado no corpo dos brincadores – que tem o nome de "margüio", ou mergulho. Nele, os brincadores (sem as roupas características da brincadeira) e o público em geral - hoje em dia em forma de um bloco que executa coreografias – tecem os passos principais da brincadeira. Podemos perceber dois momentos distintos no "margüio": o primeiro quando os brincadores se posicionam em fila, de frente ao Banco, com as outras pessoas que querem dançar, ou mesmo aprender os passos, logo

atrás. Os passos são puxados pelos brincadores e o público acompanha, ajustando-se ao ritmo frenético das toadas.

Foto 3 - O aquecimento dos brincadores e do público

O outro momento é quando esta estrutura espacial em forma de bloco é desmanchada e se constitui um círculo, ainda em frente ao Banco, para que aconteça a "dança dramática" do "margüio". É importante frisar que, neste momento, há uma seleção quase natural entre as pessoas que vão estar no círculo e os que ficarão em seu exterior. São os brincadores e alguns "iniciados" que participam deste momento. A grande parte dos espectadores, mesmo participando do momento anterior e demonstrando destreza para com as danças, assumem a função de observadores, ou dançam fora do círculo principal.

As toadas do "margüio", muitas vezes, fazem parte das toadas da própria brincadeira, porém há algumas que são específicas deste momento, como a "Toada de Narazé Petrigüio", que, geralmente, é a toada que indica o momento de se compor o círculo.

Faremos uma exposição das principais toadas executadas durante o início da brincadeira e que são utilizadas também durante toda a noite para separar um episódio de outro. Nestes casos, chamaremos tais toadas de "Toadas soltas", por ter o objetivo de dar fôlego aos momentos de drama, porém, sem perder a continuidade do espetáculo, mantendo a dança e o contato com o público.

Entre as toadas que iniciam a brincadeira estão as "Toadas de Boa Noite", como já sinalizamos no capítulo anterior.

Nestas toadas, é comum que o público entre no círculo para dançar junto aos Galantes. É um momento oportuno para aprender os passos. Aqui, indicaremos alguns dos momentos onde acontecem as "Toadas soltas", deixando claro que não é uma coisa fixa e sim algo muito flexível, tanto em relação ao momento em que elas acontecem, como na escolha da toada a ser executada e, por isso mesmo, não colocaremos a toada em si, mas só sinalizaremos um possível local onde ela possa aparecer.

O mais importante a se esclarecer é que, aqui, tais toadas não se esgotam, e sim, são um apanhado de uma infinidade de canções que possuem uma história muito longa e estão presentes nas vidas e nas memórias das pessoas que realizam esta atividade, mas que, nem sempre, aparecem no espetáculo; além de estarem abertas – como todo o espetáculo – há modificações, criações e transformações. Lembramos, também, que o puxador é sempre, e preferivelmente, um improvisador de versos, com liberdade para criar novas estrofes dentro da estrutura melódica de cada composição.

Os títulos das toadas são dados por nós e servem, apenas, para compor a organicidade de nossa escrita teatral. Na verdade, elas são chamadas por nomes diferentes entre os brincadores e, para buscar uma unidade textual, resolvemos nomeá-las conforme algum elemento expressivo da letra ou uma temática contemplada.

Algumas toadas de Boa Noite, de Mergulhão e para os intervalos:

Toada pra vadiar:

Puxador: *Oi, oi, oi, vou vadiar.*
Banco: *Oi, oi, oi, vou vadiar.*
Puxador: *Tão me chamando eu vou lá.*
Banco: *Eu vou lá, eu vou lá, eu vou lá, eu vou lá.*
Puxador: *Oi, minha patativa, oi meu curió.*
Banco: *Oi, minha patativa, oi, meu curió.*
Puxador: *Tão me chamando eu vou lá.*
Banco: *Eu vou lá, eu vou lá, eu vou lá, eu vou lá.*

Toada da beira do mar:

Puxador: *Ei-lá, na beira do mar, ei-lá.*

Banco: *Ei-lá, na beira do mar, ei-lá.*

Toada pra cortar capim:

Puxador: *Corta capim, Capinzeiro.*

Banco: *Corta capim, Capinzeiro.*

Toada pra matar:

Puxador: *É pra matar, levanta o pau.*

Banco: *É pra matar, levanta o pau.*

Toada pra pisar:

Puxador: *Pisa no pé, é pra pisar.*

Banco: *Pisa no pé, é pra pisar.*

Toada pra margüiador:

Puxador: *Aqui não tem magüiador.*

Banco: *Aqui não tem magüiador.*

Toada do amor:

Puxador: *Foi embora e me deixou.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Foi embora e me deixou.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Não sei quando venho cá.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Não sei quando venho cá, amor, amor, amor, aaaaah.

Puxador: *Eu vou dá um boa noite.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Eu vou dá um boa noite.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Ao povo desse lugar.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Ao povo dese lugar, amor, amor, amor, aaaaaah.

Puxador: *Mateus e Sebastião.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Mateus e Sebastião.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *São uma pareia igual.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

São uma pareia igual, amor, amor, amor, aaaaaaah.

Puxador: *Ô Mateus vem dá um bravo.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Ô Mateus vem dá um bravo.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Ao povo do lugar.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Ao povo do lugar, amor, amor, amor, aaaaaaaah.

Puxador: *Agora eu vou meter.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Agora eu vou meter.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Não sei quando eu vou parar.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Não sei quando eu vou parar, amor, amor, amor, aaaaaaah.

Puxador: *Quem não souber o meu nome.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Quem não souber o meu nome.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Devia me perguntar.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Devia me perguntar, amor, amor, amor, aaaaaaaah.

Puxador: *Rebeca véia me ajude.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Rebeca véia me ajude.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Não deixe eu me acabar.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Não deixe eu me acabar, amor, amor, amor, aaaaaaaah.

Puxador: *Quando eu pego mais meu mano.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Quando eu pego mais meu mano.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Meu mano pega mais eu.*

Banco: A*mor, amor, amor.*

Puxador: *Meu mano pega mais eu.*

Banco: A*mor, amor, amor, aaaaaaaah.*

Puxador: *Eu queria, mas não posso.*

Banco: *Amor, amor, amor.*

Puxador: *Eu queria, mas não posso.*

Banco: *amor, amor, amor.*

Puxador: *Fazer a noite maior.*

Banco: A*mor, amor, amor.*

Puxador: *Fazer a noite maior.*

Banco: *Amor, amor, amor, aaaaaaah.*

Toada da Bahia:

Puxador: *Quando eu vim da Bahia, chovia.*

Banco: *Na aba do meu chapéu, ô chovia.*

Toada do baiano:

Puxador: *Boa noite meus senhores.*

Banco: *Boa noite meus senhores.*

Puxador: *Boa noite pra quem deu.*

Banco: *Boa noite pra quem deu.*

Puxador: *Cadê o dono da casa?*

Por ele pergunto eu, mamãe.

Banco: *Baiano é hoje, mamãe.*

Baiano é hoje, mamãe.

Puxador: *Quando eu pego mais meu mano.*

Banco: *Quando eu pego mais meu mano.*

Puxador: *Meu mano pega mais eu.*

Banco: *Meu mano pega mais eu.*

Puxador: *Pego eu mais o meu mano,*

Meu mano pega mais eu, mamãe.

Banco: *Baiano é hoje, mamãe.*

Baiano é hoje, mamãe.

Puxador: *Arlequim na beira d'água.*

Banco: *Arlequim na beira d'água.*

Puxador: *Não se corta de machado.*

Banco: *Não se corta de machado.*

Puxador: *Se corta de canivete,*

Do bolso dos namorado, mamãe.

Banco: *Baiano é hoje, mamãe.*

Baiano é hoje, mamãe.

Puxador: *Rebeca véia me acuda.*

Banco: *Rebeca véia me acuda.*

Puxador: *Não deixe eu me acabar.*

Banco: *Não deixe eu me acabar.*

Puxador: *Entro na boca da noite,*

Vou até o sol raiar, mamãe.

Banco: *Baiano é hoje, mamãe.*

Baiano é hoje, mamãe.

Puxador: *Agora que eu peguei.*

Banco: *Agora que eu peguei.*

Puxador: *Não sei quando vou parar.*

Banco: *Não sei quando vou parar.*

Puxador: *Que a chuva tá chovendo,*

E eu vou aqui estiar, mamãe.

Banco: *Baiano é hoje, mamãe.*

Baiano é hoje, mamãe.

Toada do cravo branco:

Puxador: *Que é que tem rebeca véia,*

Do pino de alvoredo.

Banco: *Que é que tem rebeca véia,*

Do pino de alvoredo.

Puxador: *Ela já deu no braço,*

Vai acabar com meu dedo.

Banco: *Meu cravo branco na mão,*

Meu dedo, meu anelão.

Meu cravo branco na mão,

Meu dedo, meu anelão.

Puxador: *A rebeca tá dizendo*

Que Alcina tá com uma dor.

Banco: *A rebeca tá dizendo*

Que Alcina tá com uma dor.

Puxador: *Eu disse a Vanderléia:*

Meu baião é gemedor.

Banco: *Meu cravo branco na mão,*

Meu dedo, meu anelão.

Meu cravo branco na mão,

Meu dedo, meu anelão.

É a “Toada de Nazaré Petrigüio” que indica o momento de se compor o círculo para iniciar o “margüio”. Este círculo não se fecha completamente, o Banco o compõe e o fecha ficando um espaço de um margüiador para o outro. Os brincadores, posicionados nestas extremidades próximas ao Banco, dão largada ao “margüio” propriamente dito.

Toada de Nazaré Petrigüio:
Puxador: *Nazaré Petrigüio.*
Banco: *Olha o tombo do margüio.*
Puxador: *Nazaré Petrigüio.*
Banco: *Olha o tombo do margüio.*

Depois de algum tempo no aquecimento do “margüio”, o Capitão indica com seu apito o momento de início do espetáculo, que será estabelecido com a entrada da primeira figura da noite – que antes era o Mateus. A própria chegada do Capitão, que tudo coordena com seu apito, já traz em si a informação de que ele é o organizador da “sambada”. Mas ele não é considerado como sendo uma figura. Frisamos que esta sua primeira aparição é discreta e ele se veste com roupa habitual, sem nenhuma indicação de vestuário que lhe vincule ao espetáculo. É em seu apito que está a personalização do dono da festa, além de seu posicionamento no espaço, sempre ao lado direito do banco. Ele comanda todos os inícios e finais das músicas, assim como das danças e passos da brincadeira e entradas e saídas de todas as figuras participantes.

A partir de muita polêmica entre os mestres de diversos Cavalos Marinhos a respeito do momento de entrada da figura do Mestre Ambrósio, o mestre Biu Alexandre resolveu colocá-lo como a primeira figura a entrar na brincadeira. Quando começamos a pesquisar o Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, esta figura entrava sempre no meio do espetáculo para vender figuras ao Capitão.

Foi o mestre Biu Alexandre que, inconformado, falou com o mestre Salustiano sobre o posicionamento dela, pois, segundo Seu Biu Alexandre, ela deveria ser a primeira, já que a festa só acontece com as figuras, porque o Mestre Ambrósio as vende ao Capitão. Isto ainda é um ponto de discussão entre eles, mas o Cavalo Marinho do mestre Biu Alexandre decidiu por manter o Mestre Ambrósio como primeira figura a entrar na roda.

Ele entra com sua vareta repleta de máscaras para vender figuras. O que ele faz imitando corporalmente cada figura que oferece ao Capitão.

Toada de chamada do Mestre Ambrósio:

Puxador: *Seu Ambrósio, que vem ver?*

Banco: *Figura pra vender.*

Puxador: *Seu Ambrósio, vem cá.*

Banco: *Trazer figura pra comprar.*

Foto 4 - Mestre Ambrósio entra na roda

O Mestre Ambrósio entra no recinto e se dirige ao Capitão para desenvolver sua participação na festa. Compreendemos que o Mestre Ambrósio é uma espécie de conhecedor de todas as figuras e é através dele que elas se corporificam no terreiro. Ele traz o ensinamento que se faz presente em seu corpo e o transfigura, multiplicando-se em todas as outras criaturas da festa.

Diálogo entre o Capitão e Mestre Ambrósio:

M. Ambrósio: *Capitão, bom dia!*

Capitão: *Bom dia!*

M. Ambrósio: *Boa tarde!*

Capitão: *Boa tarde!*

M. Ambrósio: *Boa noite!*

Capitão: *Boa noite!*

M. Ambrósio: *Capitão, pra quê mandou me chamar?*

Capitão: *Seu Ambrósio, eu mandei lhe chamar porque eu tô precisando de figura pra Cavalo Marinho. Eu soube que o senhor tem umas figura muito boa e eu desejava comprar.*

M. Ambrósio: *Pra Cavalo Marinho eu não tenho.*

Capitão: *Eu sei que o senhor é um homem muito vivido no mundo. Será que o senhor, mexendo na sua mala... será que não encontra, pelo menos, duas pra me mostrar?*

M. Ambrósio: *Capitão, eu vou em cima, vou embaixo e, quando eu voltar, eu digo*.

Neste momento, o Banco volta a executar a mesma "Toada de chamada do Mestre Ambrósio", para que ele faça sua evolução no terreiro. Durante sua "Toada de evolução", o Mestre Ambrósio recua se distanciando do Banco e do Capitão, senta-se no chão e procura na sua vareta ou em seu saco de máscaras alguma que sirva para o Cavalo Marinho.

Toada de evolução do Mestre Ambrósio:

Puxador: *Seu Ambrósio, que vem ver?*

Banco: *Figura pra vender.*

Puxador: *Seu Ambrósio, vem cá.*

Banco: *Trazer figura pra comprar.*

Seu Ambrósio levanta-se e volta dançando para junto do Capitão que apita para finalizar a toada.

Diálogo entre o Capitão e Mestre Ambrósio (cont.):

M. Ambrósio: *Capitão, eu não tenho figura pra Cavalo Marinho. Serve pra Babau?*

Capitão: *Não senhor, só se for pra Cavalo Marinho.*

M. Ambrósio: *Ô, Capitão, serve figura pra Maracatu?*

Capitão: *Não senhor, só pra Cavalo Marinho.*

M. Ambrósio: *Capitão, eu tenho pra Mamulengo.*

Capitão: *Serve não, Seu Ambrósio.*

M. Ambrósio: *Eu tenho umas aqui pra Ciranda.*

Capitão: *Ô, Seu Ambrósio, o senhor tem certeza que não tem pra Cavalo Marinho?*

M. Ambrósio: *Capitão, eu vou procurar de novo. Vou meter a mão dentro...*

Capitão: *...do saco...*

M. Ambrósio: *...do saco...*

Mestre Ambrósio volta a evoluir pelo espaço e procurar entre as máscaras.

Toada de evolução do Mestre Ambrósio:

Puxador: *Seu Ambrósio, que vem ver?*

Banco: *Figura pra vender.*

Puxador: *Seu Ambrósio, vem cá.*

Banco: *Trazer figura pra comprar.*

O Mestre Ambrósio retorna ao Capitão.

Diálogo entre o Capitão e Mestre Ambrósio (cont.):

M. Ambrósio: *Capitão, eu fui lá em cima, fui lá em baixo, meti a mão dentro...*

Capitão: *...do saco...*

M. Ambrósio: *...do saco...Encontrei umas aqui. Se eu botar serve?*

Capitão: *No samba, serve.*

M. Ambrósio: *Serve?Então o Capitão me pague meu dinheiro.*

Capitão: *Não. Peraí, Seu Ambrósio! Eu só posso lhe pagar depois que o senhor botar de uma em uma. Eu não posso comprar um negócio ao senhor sem saber como é que chega.*

M. Ambrósio: *Mas, o Capitão não explicou. Se tivesse explicado antes eu tinha amostrado.*

Capitão: *Foi o senhor que não explicou direito. Tem que abrir direitinho...*

M. Ambrósio: *Abrir o quê, Capitão?*

Capitão: *A história...a história...*

M. Ambrósio: *Então, eu vou botar de uma por uma...*

Capitão: *...figura...*

O Capitão autoriza com seu apito a toada que vai servir para a performance do Mestre Ambrósio na imitação das figuras. Esta toada possui algumas variantes que mostraremos no transcorrer de suas demonstrações.

Toada de ação do Mestre Ambrósio:

Puxador: *Bota bonzinho, Ambrósio.*

Banco: *Bota bonzinho, Ambrósio.*

Durante a "Toada de ação", o Mestre Ambrósio recua dançando até o limite do público, ficando sempre de frente ao Banco. Deste ponto, ele vem representando a figura que pretende mostrar ao Capitão, utilizando seus dotes de imitador para revelá-la apenas com suas características corporais. Finalizada a imitação, dá-se o diálogo entre os dois.

Diálogo entre o Capitão e Mestre Ambrósio (cont.):

M. Ambrósio: *Capitão viu?*

Capitão: *Vi.*

M. Ambrósio: *Conheceu?*

Capitão: *Não!*

M. Ambrósio: *No chegar, no entrar, no sambar, no bater?*

Capitão: *Vi, mas não conheci.*

M. Ambrósio: *O Capitão é burro que é danado. Vou-me embora e não digo!* (faz menção de se retirar.)

Capitão: *Seu Ambrósio, pago com dinheiro para o senhor voltar e dizer.*

M. Ambrósio: *Capitão, eu voltei pra receber. Sabe quem foi? Foi o nêgo Mateus. Quer ver mais?*

Capitão: *Quero*.

M. Ambrósio: *Então, bula que eu boto...*

Capitão: *...figura.*

Acontece mais uma imitação ao som da toada.

Toada de ação do Mestre Ambrósio:

Puxador: *Seu Ambrósio é bom demais.*

Banco: *Seu Ambrósio é bom demais.*

Diálogo entre o Capitão e Mestre Ambrósio (cont.):

M. Ambrósio: *Capitão viu?*

Capitão: V*i, mas não conheci*.

M. Ambrósio: *No botar, no mexer, no remexer?*

Capitão: *Não. Não vi nada!*

M. Ambrósio: *Capitão é besta, é cego, é doido. Eu vou embora e não digo.* (faz menção de se retirar.)

Capitão: *Seu Ambrósio, pago com dinheiro para o senhor voltar e dizer.*

M. Ambrósio: *Capitão, eu voltei pra receber. Sabe quem foi? Foi o Mané do Baile. Capitão quer ver mais?*

Capitão: *Quero.*

M. Ambrósio: *Então, bula que eu boto...*

Capitão: *...figura...*

Toada de ação do Mestre Ambrósio:

Puxador: *Seu Ambrósio é bonzinho.*

Banco: *Seu Ambrósio é bonzinho.*

Diálogo entre o Capitão e Mestre Ambrósio (cont.):

M. Ambrósio: *Capitão viu?*

Capitão: V*i, mas não conheci*.

M. Ambrósio: *No botar, no mexer, no cruzar os braço?*

Capitão: *Vi não, Seu Ambrósio.*

M. Ambrósio: *Capitão é besta, é cego, é burro. Eu vou embora e não digo.* (faz menção de se retirar.)

Capitão: *Seu Ambrósio, pago com dinheiro para o senhor voltar e dizer.*

M. Ambrósio: *Capitão eu voltei pra receber. Sabe quem foi? Foi o Mané Taião. Capitão quer ver mais?*
Capitão: *Quero.*
M. Ambrósio: *Então, bula que eu boto...*
Capitão: *...figura...*

Toada de ação do Mestre Ambrósio:
Puxador: *Bota bonzinho, Ambrósio.*
Banco: *Bota bonzinho, Ambrósio.*

Diálogo entre o Capitão e Mestre Ambrósio (cont.):
M. Ambrósio: *Capitão viu?*
Capitão: V*i, mas não conheci*.
M. Ambrósio: *No botar, no mexer, no balançar?*
Capitão: *Não, não vi nada!*
M. Ambrósio: *Capitão é besta, é cego, é doido. Eu vou embora e não digo.* (faz menção de se retirar.)
Capitão: *Seu Ambrósio, pago com dinheiro para o senhor voltar e dizer.*
M. Ambrósio: *Capitão eu voltei pra receber. Sabe quem foi? Foi o Barre Cidade. .Capitão quer ver mais?*
Capitão: *Quero.*
M. Ambrósio: *Então, bula que eu boto...*
Capitão: *...figura...*

Toada de ação do Mestre Ambrósio:
Puxador: *Bota bonzinho, Seu Ambrósio.*
Banco: *Bota bonzinho, Seu Ambrósio.*

Não há uma quantidade fixa de imitações para o Mestre Ambrósio realizar na noite. Isto depende do tempo que o grupo dispõe para fazer o espetáculo. Também não há uma ordem rígida na aparição das figuras feitas por ele. Aqui finalizamos sua participação com a

figura que, geralmente, ele utiliza para se retirar, segundo depoimento do Mestre Biu Alexandre.

Diálogo entre o Capitão e Mestre Ambrósio (cont.):

M. Ambrósio: *Capitão viu?*

Capitão: V*i, mas não conheci*.

M. Ambrósio: *No botar, no mexer, no chegar?*

Capitão: *Não, não vi nada!*

M. Ambrósio: *Capitão é besta, é cego, é doido. Eu vou embora e não digo.* (faz menção de se retirar.)

Capitão: *Seu Ambrósio, pago com dinheiro para o senhor voltar e dizer.*

M. Ambrósio: *Capitão eu voltei pra receber. Sabe quem foi?Foi a Caipora. Deu minhas hora, vou embora. Ô, Capitão, mas,antes, eu quero receber meu dinheiro.*

Capitão: *Ô, Seu Ambrósio, o senhor fez muita presepada aí, mas eu não vi nada!*

M. Ambrósio: *Mas, Capitão, o senhor pediu duas figura e eu botei mais de dez...*

Capitão: *...No samba...*

M. Ambrósio: *Eu mostrei uma por uma...*

Capitão: *O senhor quer receber?Diga por quanto faz...*

M. Ambrósio: *Faço por doze, rededoze, vinte e quatro com catorze. Nada, nadinha, a beirinha do samba e os dois ovos do nêgo dentro...*

Capitão: *...Do samba...*

M. Ambrosio: *Tá valido?*

Capitão: *Tá valido!*

Quando o Mestre Ambrósio entrava na roda no meio da brincadeira e não no começo, havia o empasse sobre o pagamento de seu trabalho. O Banco executava a "Toada de luta", na qual o Mestre Ambrósio brigava com passos de rasteira com o Capitão, todos os Galantes, Mateus, Bastião e Catirina. Para cada luta, a toada era adaptada, como segue em exemplo abaixo. Porém, é preciso deixar claro, que este episódio da luta só acontece na brincadeira se o Mestre Ambrósio entrar depois das demais figuras e não em primeiro lugar.

Toada de luta do Mestre Ambrósio com o Capitão:

Puxador: *Não pague não, Capitão.*

Banco: *Seu Ambrósio é ladrão.*

Puxador: Puxador: *Não pague não, Capitão.*

Banco: *Seu Ambrósio é ladrão.*

Toada de luta do Mestre Ambrósio com Galantes:

Puxador: *O dinheiro daqui é de Manau.*

Banco: *Haja pau, haja pau.*

Puxador: *O dinheiro daqui é de Manau.*

Banco: *Haja pau, haja pau.*

Ou

Puxador: *Oi, ainda tem, ainda tem.*

Banco: *Pisa na linha, ainda tem.*

Puxador: *Oi, ainda tem, ainda tem.*

Banco: *Pisa na linha, ainda tem.*

Ou

Puxador: *Oi, vem buscar, mas não trai.*

Banco: *O dinheiro daqui é de papai.*

Puxador: *Oi, vem buscar, mas não trai.*

Banco: *O dinheiro daqui é de papai.*

Toada de luta entre Mestre Ambrósio e a Primeira Dama:

Puxador: *Cuidado, Primeira Dama.*

Banco: *Seu Ambrósio te chama.*

Puxador: *Cuidado, Primeira Dama.*

Banco: *Seu Ambrósio te chama.*

Toada de luta entre Mestre Ambrósio e Mateus:

Puxador: *Cuidado, nêgo Mateus.*
Banco: *Ai, tu aqui tira o teu.*
Puxador: *Cuidado, nêgo Mateus.*
Banco: *Ai, tu aqui tira o teu.*

Toada de luta entre Mestre Ambrósio e Bastião:
Puxador: *Cuidado, Sebastião.*
Banco: *Ai, tu aí vai no chão.*
Puxador: *Cuidado, Sebastião.*
Banco: *Ai, tu aí vai no chão.*

Terminada a sessão da luta entre o Mestre Ambrósio e as outras figuras, é executada a sua "Toada de saída". Caso não haja a parte da luta, logo após o acordo financeiro entre Mestre Ambrósio e o Capitão ("Tá valido."), o Banco executa a toada que determina a saída da figura.

Toada de saída do Mestre Ambrósio:
Puxador: *Seu Ambrósio caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*
Puxador: *Seu Ambrósio caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Toada solta:

Em vários momentos da brincadeira, como já dissemos anteriormente, entre a saída de uma figura e a entrada de outra, acontece o que chamamos de "Toada solta": o banco executa uma toada do repertório da própria brincadeira, principalmente as do início do espetáculo, para que alguns membros do grupo dancem, assim como a platéia que pode participar e aproveitar para aprender os passos. Estas toadas não possuem um momento fixo no espetáculo. Às vezes são executadas na espera de um brincador que se veste, ou para que o grupo beba água, ou para que o Banco se entrose mais. No caso da saída do Mestre

Ambrósio, há, geralmente uma "Toada solta", para que Mateus tenha um impacto em sua entrada, já que ele é uma figura muito popular e querida por todos.

Foto 5 - Mateus com sua bexiga

Toada de chamada de Mateus:

Puxador: *Cadê o nêgo Mateus? Adeus mana.*

Banco: *Cadê o nêgo Mateus? Adeus mana.*

Puxador: *Capitão mandou chamar, lê-lê-ô.*

Banco: *Adeus, mana, aiaaá.*

Lê-lê-ô, adeus, mana, aiá.

Puxador: *Vaqueiro que corre gado.*

Ele tem o seu bom gibão.

Banco: *Vaqueiro que corre gado.*

Ele tem o seu bom gibão.

Puxador: *Vou me embora, vou me embora,*

Hoje sim, amanhã não.

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: *Nêgo Mateus, venha cá.*

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: *Capitão mandou chamar.*

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: *Nêgo Mateus, venha cá.*

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: *Venha pra roda sambar.*

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: *Nêgo Mateus, venha cá.*

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: *Meu neguinho de Iaiá.*

A aparição de Mateus é sempre um momento bastante esperado pela audiência, pois, com a chegada desta figura, as atenções e as formas de participação e interação entre público e figureiros começam a se estabelecer de maneira mais intensa. A sua entrada é sempre imprevisível e surpreendente, podendo ele surgir inesperadamente no meio do público, entrando em seguida na área destinada ao desenvolvimento da brincadeira, ou por baixo dos instrumentistas e cantadores.

O fato é que esta figura traz sempre, em termos imagéticos, uma relação com a terra e com o nascimento, pois seu primeiro contato com a brincadeira e com os espectadores é, via de regra, pelo chão. Ele sempre entra dançando sentado ou se arrastando, dando a sensação de que está vindo de entre as pernas do público ou dos músicos. E é no chão que ele, ao ritmo de sua "Toada de chamada", executa sua dança e desenvolve suas estripulias, batendo com a bexiga de boi nas pernas, reforçando o ritmo da música, fazendo caretas e soltando gritos. O Capitão se dirige a ele.

Foto 6 - Chegada de Mateus na roda

Diálogo entre o Capitão e Mateus:

Capitão: *Ô, Mateus!*

Mateus: *Derramou-se o carro, quebrou-se o breu.*

Capitão: *Ô, Capitão Mateusinho!*

Mateus: *Pronto, meu senhorzinho!*

Capitão: *Levante pra falar comigo.*

Mateus: *O senhor tá acuado com eu, é?*

Capitão: *Não, senhor. Levante pra falar comigo.*

Mateus (levantando-se): *Capitão! Bom dia!*

Capitão: *Bom dia!*

Mateus: *Boa tarde!*

Capitão: *Boa tarde!*

Mateus: *Boa noite!*

Capitão: *Boa noite! Ô, Mateus, esse povo que tá olhando mora na tua casa?*

Mateus: *Porque, Capitão?*

Capitão: *Você chega e não fala com ninguém. Não dá boa noite a ninguém.*

Mateus: *E o senhor já deu?*

Capitão: *Continência, já.*

Mateus: *O senhor já deu, Capitão?*

Capitão: *Continência, já. Cumprimentei todo mundo, já.*

Mateus: *E é pra dá boa noite, Capitão?*

Capitão: *É, Mateus. Dê boa noite aos home casado, aos home solteiro, às mulhé casada, aos rapaz solteiro, às meniniha, aos meninho, às veinha, aos veinho, ao prefeito do lugar e a esse povo que tá nos assistindo.*

O momento de "boa noite", tanto com Mateus, como com Bastião e com a Catirina é sempre respondido pelos presentes.

Loa de boa noite de Mateus:

E dize boa noite aos home casado!

E dize boa noite, aos rapaz solteiro!

E dize boa noite às mulé casada!

E dize boa noite às mocinha solteira!

E dize boa noite às menininha da barriga inchada!

E dize boa noite aos menininho da cabeça de cupim!

E dize boa noite àquelas veinha já derrubada (imitando velhas)*: ai-ai-ai, Meu Deus!*

E dize boa noite aos veinho que já tão tudo... (faz careta.)

E dize boa noite pra quem chegou e pra quem chegar!

E dize boa noite ao pandeirista e ao rabequista!

E dize boa noite a esse povo todo!

E dize boa noite ao prefeito e à primeira dama!

E boa noite, Capitão!

Diálogo entre o Capitão e Mateus (cont.):

Mateus: *Capitão, pronto. O senhor me chamou pra quê?*

Capitão: *Não, porque aqui tem um serviço pra o senhor tomar conta desse sítio aqui, dessa população aqui e dessa festa. Pra tomar conta e dar conta.*

Mateus: *Disso tudinho, é?*

Capitão: *É, Mateus.*

Mateus: *Capitão, eu tomo conta e não dou conta.*

Capitão: *Mas tem que tomar conta e dá conta.*

Mateus: *Ô, Capitão, quanto o senhor quer pra tomar conta desse negócio aqui?*

Capitão: *Se eu tomasse conta eu não lhe chamava aqui, Mateus.*

Mateus: *Então eu vou fazer minha empeleitada...*

Capitão: *Tá certo. Quanto você cobra?*

Mateus: *Eu cobro doze, rededozo, dezesseis com quatorze, uma buxada e uma beirinha de samba. Tá valido?*

Capitão: *Tá valido!*

Mateus: *Então, pode dizer o que é que eu tenho que fazer, Capitão.*

Capitão: *Ô, Mateus, mas eu tô achando que esse serviço é muito pra você. Você trabalha sozinho, ou tem um outro parente, uma família, um irmão, um amigo, um pareia?*

Mateus: *Eu tenho meu pareia.*

Capitão: *Como é que ele vem?*

Mateus: *Do mesmo jeito que eu vim.*

Capitão: *Do mesmo jeito?*

Mateus: *Tem música aí?*

Capitão: *Tem.*

Mateus: *Mande tocar que é capaz dele vir do mesmo jeito que eu vim.*

O Capitão apita e o banco inicia a música para a entrada de Bastião. Este entra, praticamente, da mesma maneira que Mateus: de supetão, por entre o público ou de algum lugar inesperado. Sua performance também tem lugar junto ao solo, se arrastando ou dançando sentado com as pernas estiradas e sempre batendo sua bexiga no ritmo da toada.

É comum que o encontro entre os dois se dê no chão, onde eles se abraçam entrecruzando as pernas, encontrando-se um no colo do outro, o que chamam de encangamento. Um se encanga no outro, num momento de grande divertimento para a platéia. É importante frisar que, em muitos momentos, o Bastião também é chamado de Mateus pelos brincadores.

Foto 7 - Encontro de Mateus e Bastião

Toada de chamada de Bastião:

Puxador: *Cadê o nêgo Bastião? Adeus mana.*

Banco: *Cadê o nêgo Bastião? Adeus mana.*

Puxador: *Que eu não vejo ele chegar, lê-lê-ô.*

Banco: *Adeus, mana, aiaaá.*

Lê-lê-o, adeus, mana, aiá.

Puxador: *Vaqueiro que corre gado.*

Ele tem o seu bom gibão.

Banco: *Vaqueiro que corre gado.*

Ele tem o seu bom gibão.

Puxador: *Vou me embora, vou me embora,*

Hoje sim, amanhã não.

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: *Sebastião, venha cá.*

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: *Capitão mandou chamar.*

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: *Sebastião, venha cá.*

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: *Venha pra roda sambar.*

Banco: *Pra puá, pra puá,*

Puxador: *Nêgo Bastião, venha cá.*

Banco: *Pra puá, pra puá.*

Puxador: Meu neguinho de Iaiá.

Foto 8 - Bastião

Enquanto Bastião entra na roda, Mateus faz evoluções no chão soltando gritos e fazendo caretas, como se estivesse se comunicando com seu parceiro. Torna-se evidente

que Bastião, mesmo sendo "pareia" de Mateus, é uma espécie de subordinado dele. Talvez, subordinado não seja uma expressão justa, digamos que Mateus tem mais liderança entre os dois, ou mais experiência, demonstrando mais esperteza para resolver as situações que aparecem. No diálogo que se segue entre Mateus, Bastião e o Capitão, temos duas questões importantes a observar. A primeira é o que eles chamam de "empeleitada", isto é, a empreitada, o acerto financeiro para a execução do trabalho. Esta negociação acompanhará todas as transações entre a maioria das figuras e o Capitão.

O outro fato é o primeiro conflito que se estabelece: a chegada do Soldado da Gurita. Neste episódio, as inquietações e insatisfações de Mateus, Bastião e Catirina, quanto à presença do policial, demonstram, de uma certa forma, uma áspera crítica às hierarquias socialmente instauradas, pois, aqui, o papel do policial, que seria de estabelecer a ordem, é rechaçado pelos dois negros, que não gostam da figura. A bem da verdade, eles temem o Soldado por se sentirem uma espécie de foras da lei, de excluídos das convenções sociais. Mas, neste caso em especial, o Soldado da Gurita é chamado pelo Capitão justamente para prender os três negros, porque eles não dão licença para o baile prosseguir, ordenando apenas as toadas que eles querem.

Diálogo entre o Capitão, Mateus e Bastião:

(Mateus e Bastião entrelaçados no chão.)

Mateus: *Viva, pareia!*

Bastião: *Viva, pareia!*

Mateus: *Pareia, tu tás muito fedorento! Tá uma inhaca danada!*

Bastião: *Tô não, pareia!*

Mateus: *Pareia, tu viesse por quem? Eu vim por Nossa Senhora do Ó!*

Bastião: *Eu vim por Nossa Senhora da Ajuda!*

Mateus: *Ô, pareia, tu viesse por onde? Eu vim por São José.*

Bastião: *E eu vim por São Sebastião.*

Mateus: *Foi mesmo, pareia? Então, vamo se desencangar pra falar com o Capitão.* (Para o Capitão.) *É ele mesmo, Capitão! Viva, pareia!* (Dando bexigada em Bastião.) *Pareia, levanta! Levanta pra falar com o Capitão!* (Bastião levanta.)

Mateus: *Bastião, meu pareia, o Capitão tem uma empeleitada boa aqui pra nós. O Capitão quer que a gente tome de conta da festa dele. É pra ganhar muito dinheiro, pareia. A gente tem que tomar conta disso aqui tudinho, ô...*

Mateus vai mostrando o limite do círculo feito pela audiência, delimitando o espaço com uma vareta entre os pés do público. Aliás, é função de Mateus e Bastião, durante toda a apresentação, reestabelecer o tamanho da roda, o que eles fazem dando bexigadas no público ou indo ao encontro deles de costas, dando traseiradas.

Bastião: *É mesmo, pareia? Então, eu tô dentro.*
Mateus (Depois de circular com Bastião por todo o espaço): *Capitão! Ô, Capitão! Tá aqui meu pareia, Bastião.*
Bastião: *Pronto, Capitão! Já tô aqui!*
Capitão: *É esse teu pareia, Mateus?*
Mateus: *É sim, meu Capitão, é parente meu. O olho de um é o butico do outro. Eu trouxe ele pra botar na sua roda...*
Capitão: *...na roda do terreiro...*
Mateus: *E então...*
Capitão: *Tá certo, Mateus. Então, Bastião, é pra dar boa noite a esse povo.*
Mateus: *Ô, parente meu! Tu tem que dá boa noite às mulé, aos menininho, aos veinho. E é pra dar logo, que eu já dei a tudinho.*
Bastião: *Tu já deu, foi?*
Mateus: *Continência, já.*
Bastião: *Por mim, tu pode dá mil vez! Apôis, eu vou dar também.*
Mateus: *Vai, pareia! Dá logo!*
Bastião: *Dize boa noite aos home casado!*
Mateus: *Não tem aqui, não! Só lá embaixo!*
Bastião: *Dize boa noite às mulé casada!*
Mateus: *Tá vendo que não tem. Só tô vendo aqui mocinha, menininha.*
Bastião: *Dize boa noite às moça solteira!*
Mateus: *As mocinha tem!*

Bastião: *Dize boa noite às menininha! Boa noite aos rapaz! Boa noite às veinha! A quem mais, pareia? Boa noite, cachorro da moléstia! Pronto, Capitão! Chegou Bastião, chegou!*
Capitão: *Tá certo. Quanto você cobra pra trabalhar aqui?*
Bastião: *Eu cobro doze, rededoze, dezesseis com quatorze, uma buxada e uma beirinha de samba e dois ovo esfolado. Tá valido?*
Capitão: *Tá valido.*
Mateus: *Mas tá faltando minha mulé, Capitão!*
Capitão: *E você é casado, Mateus?*
Mateus: *E num sou, Capitão, com a Catirina...*
Capitão: *Então, eu vou mandar chamar ela.*

O Capitão toca o apito para a "Toada de chamada de Catirina". Durante as chamadas de todas as figuras, Mateus e Bastião dançam sempre em frente ao Banco, um de um lado e outro de outro. Depois que Catirina entra, ela dança entre os dois.

Foto 9 - Catirina entra na roda

Toada de chamada de Catirina:
Puxador: *Mateus, lá vem Catirina.*
A nêga das perna fina.
Banco: *Mateus, lá vem Catirina.*
A nêga das perna fina.

Aqui fazemos um aparte para uma informação importante: Catirina é uma figura muito conhecida de todos os participantes do Cavalo Marinho pernambucano, assim como pode ser encontrada em outras manifestações por todo o Brasil, como no Maranhão, na Paraíba, etc. Mas há muitos anos que esta figura estava desaparecida da brincadeira em alguns grupos. Nesta fase atual de reestruturação dos espetáculos populares, encorajada pela valorização da Cultura Popular por órgãos públicos e universitários – para o bem ou para o mal – além da constante e natural transformação por que passa e sempre passou esse brinquedo, a Catirina vem voltando para a brincadeira.

Especificamente no Cavalo Marinho do Mestre Biu Alexandre, a Catirina voltou a atuar em setembro de 2005, a pedido de um produtor da TV Globo, que filmou a brincadeira para uma reportagem. Ele pediu ao mestre Biu Alexandre que a Catirina participasse da filmagem e o mestre a incluiu, depois de vários anos de ausência, a companheira de Mateus, que é defendida agora por Seu João Carlos, que antes tocava bage ou mineiro no Banco. Ela entra com seu jereré, que serve para pegar peixe e caranguejo no rio e uma pequena boneca.

Diálogo entre o Capitão, Mateus e Catirina:

Mateus: *Ô Catirina, minha nêga! Onde é que tu tava?*

Catirina: *Tava no mangue.*

Mateus: *Tava nos mangue? Ô nêga, cadê os peixe?*

Catirina: *Eu só peguei caranguejo.*

Mateus: *Ô nêga, o mosquito mamou seus peito?* (Menção ao fato da Catirina ser feita por um homem e não ter seios.)

Catirina: *Foi, Mateuzinho.*

Mateus (Para o Banco): *A mulé não tem peito, não.* (Para o Capitão.) *É essa aqui minha mulé, Capitão.*

Capitão: *É sua mulhé, ou é mulhé dos dois?* (Refere-se a Bastião.)

Mateus: *Não, é minha só.*

Capitão: *E quando você sai, você deixa ela sozinha em casa?*

Mateus: *Não, porque a gente não tem casa, não.*

Capitão: *Não tem casa, não? E vocês mora aonde?*

Mateus: *A gente mora onde não mora ninguém.*
Capitão: *Mas quando você sai, ela não fica com seu pareia, não?*
Mateus: *Nadinha. Ela não fica com meu pareia, não.*

O Capitão apita para Catirina se exibir no terreiro, junto com Mateus e Bastião.

Toada de evolução de Catirina:
Puxador: *Mateus, lá vem Catirina,*
A nêga das perna fina.
Banco: *Mateus, lá vem Catirina,*
A nêga das perna fina.

Catirina evolui pelo terreiro várias vezes, sempre entrecortando sua toada com alguns diálogos – diríamos improvisos – entre as figuras, ou mesmo dela com o público, até que chega a hora da entrada do Soldado da Gurita. Catirina se posiciona entre Mateus e Bastião durante as danças e evoluções, mas, em outros momentos, ela fica sempre no fundo do terreiro.

Diálogo entre o Capitão, Mateus, Bastião e Catirina:
Mateus: *Catirina, nêga safada, dê um boa noite pra esse povo e pro Capitão.*
Catirina: *Boa noite aos home casado! Boa noite às mulé casada! Boa noite às moça solteira! Boa noite às menininha! Boa noite aos rapaz! Boa noite às veinha! E dou boa noite ao Capitão.*
Capitão: *Ô, Mateus, vai chegar uns menininho, umas menininha, umas moça, umas moçinha, uns véio, umas veinha. E vai chegar um Soldado.*
Mateus: *Soldado, não, Capitão!*
Bastião: *Soldado a gente não quer aqui não, Capitão!*
Capitão: *Não, o Soldado só vai chegar dali, ói...*(Mostra o final do círculo.) *Vai chegar dali pra traz. Se você não mexer com ele, ele não mexe com você.*
Bastião: *E ele é da famía do Santo?*
Capitão: *É da famía do Santo.*

Mateus: *Mas eu não gosto de Soldado, não. Mas vai chegar toda a famía do Santo?*
Capitão: *Todo mundo que chega aqui é da famía do Santo.*
Bastião: *Que Santo é?*
Capitão: *É Divino Santo Reis do Oriente.*
Mateus: *Quem?*
Capitão: *Santo Reis do Oriente.*
Mateus: *Santo Reis do Cú Cinzento?*
Capitão: *Não, senhor. Do Oriente.*
Mateus: *Então, se é pra tomar de conta dessa festa, a gente toma, né, pareia?*
Bastião: *Toma, pareia!*

O Capitão, com seu apito, sinaliza o momento da "Toada de chamada do Soldado da Gurita", porém, Mateus e Bastião, subvertendo a ordem do Capitão, induz o Banco a tocar outras toadas para que eles dancem, impedindo que o policial entre. Entre as toadas mais tocadas neste momento estão a "Toada da tiririca", a "Toada pra embolar" e a "Toada da moreninha", que podem ser emendadas com a "Toada de chamada do Soldado da Gurita".

Toada da tiririca:
Puxador: *Tiririca, navalha de cortar.*
Banco: *Samba Mateus, deixa a poeira voar.*
Puxador: *Tiririca, navalha de cortar.*
Banco: *Samba Mateus, deixa a poeira voar.*

Toada pra embolar:
Puxador: *Embola, embola, embolador.*
Banco: *Nêgo Mateus, embolador.*
Puxador: *Embola, embola, embolador.*
Banco: *Nêgo Mateus, embolador.*

Toada da moreninha:

Puxador: *Ai, moreninha dos cabelo de retroz,*

Banco: *Vai lá pra dentro pra fazer café pra nós.*

Puxador: *Ai, moreninha dos cabelo de veludo,*

Banco: *Teu pai não tem dinheiro, mas teus óio vale tudo.*

Ao tempo que Mateus e Bastião insistem em continuar brincando, cantando e dançando as loas que gostam, o Capitão indica ao Banco que execute a "Toada de chamada do Soldado da Gurita". A tentativa do Banco em executar a música é interrompida diversas vezes pelos dois escravos, pois estes não estão de acordo com a presença do militar no recinto e, dentre as muitas artimanhas que inventam para impedir o Banco, Mateus e Bastião tomam posse de alguns instrumentos dos músicos, se jogam no chão, aos pés do Banco e tentam distraí-los com piadas e histórias engraçadas.

Neste ínterim, o Soldado da Gurita se posiciona atrás do grande círculo formado pelos espectadores, aguardando o momento de entrar na roda. Mateus vai ao seu encontro para lhe comunicar sua insatisfação com a presença da figura de autoridade e lhe persuadir a se retirar do recinto, mas o Banco executa sua toada de chamada.

Foto 10 - O Soldado da Gurita

Toada de chamada do Soldado:

Puxador: *Seu Soldado da Gurita.*

Banco: *Tava dormindo, acordou.*

Puxador: *Se alevante, pegue as arma.*

Banco: *O delegado mandou.*

Ora Mateus e Bastião discutem com o Soldado da Gurita, ora tentam expulsá-lo da roda carregando-o, ora indicam outras músicas ao Banco para que a toada da figura em questão não aconteça. Eles conseguem se livrar do Soldado com as bexigadas e a festa continua com as danças e algazarras dos dois negros. Mas, o Soldado retorna sorrateiro à roda, para tentar por ordem no ambiente e prender os arruaceiros, sendo, mais uma vez, recebido a bexigadas. O Soldado finalmente entra na roda de supetão e vai falar com o Capitão. Os três negros aguardam temerosos longe do Banco.

Diálogo entre o Capitão e o Soldado da Gurita:

S. da Gurita: *Capitão, bom dia!*

Capitão: *Bom dia!*

S. da Gurita: *Capitão, boa tarde!*

Capitão: *Boa tarde.*

S. da Gurita: *Capitão, boa noite.*

Capitão: *Boa noite.*

S. da Gurita: *Capitão, como?*

Capitão: *...vai...*

S. da Gurita: *Capitão, pra que mandou me chamar?*

Capitão: *Mandei chamar porque aqui tem uns nêgo que tão muito rebelde e não querem deixar o Capitão Marinho dá baile na cidade*.

S. da Gurita: *O que é que o Capitão quer que eu faça?*

Capitão: *Que prenda os nêgo.*

S. da Gurita: *Capitão, quanto quer pra prender os nêgo?*

Capitão: *Seu Soldado, se eu prendesse, eu não mandava lhe chamar*.

S. da Gurita: *Capitão eu realizo! Capitão, quanto dá?*

Capitão: *O senhor faz por quanto?*

S. da Gurita*: Capitão, a empeleitada é por dois e oito, nada. Prendo por um bode e uma buchada. A cabeça é do Capitão, os ôio e a rabada é minha.*

Capitão: *Nada disso. A cabeça é sua e a rabada é minha.*

S. da Gurita: *Não, seu Capitão. A rabada é minha...*
Capitão: *Então, dê a cabeça pra Mateus.*
S. da Gurita: *Tá valido?*
Capitão: *Tá valido!*

O Capitão apita e o Banco inicia a "Toada de evolução do Soldado da Gurita". Este executa sua dança, evoluindo do fundo da arena em direção ao Banco, acompanhado por Mateus e Bastião que o seguem ao lado. Ao chegarem de frente ao Banco, o Capitão apita para finalizar a toada e o Soldado recita sua loa. Em seguida, a música torna a tocar e se repetem as evoluções e as loas.

Toada de evolução do Soldado da Gurita:
Puxador: *Ô papai, diga a mamãe*
Que amarre o cachorro dela.
Banco: *Ô papai, diga a mamãe*
Que amarre o cachorro dela.
Puxador: *O Soldado da Gurita*
Tá fazendo sentinela.
Banco: *O Soldado da Gurita*
Tá fazendo sentinela.

Loa do Soldado da Gurita:
O sapo suga- neném, com sua cara de choro.
Tu não me sai de meu barreiro nem que me dê um tesouro.
Não sou pai de moça feia, nem sou juiz de namoro.
Sou Soldado da Gurita só por desaforo.
E abre a boca de couro!

Toada de evolução do Soldado da Gurita:
Puxador: *Ô papai, diga a mamãe*
Que amarre o cachorro dela.

Banco: *Ô papai, diga a mamãe*

Que amarre o cachorro dela.

Puxador: *O Soldado da Gurita*

Tá fazendo sentinela.

Banco: *O Soldado da Gurita*

Tá fazendo sentinela.

Loa do Soldado da Gurita:

Com dez anos me casei.

Com quinze criei famía.

Com vinte dei pra Soldado da cavalaria.

Então, bate essa porcaria!

Toada de evolução do Soldado da Gurita:

Puxador: *Ô papai, diga a mamãe*

Que amarre o cachorro dela.

Banco: *Ô papai, diga a mamãe*

Que amarre o cachorro dela.

Puxador: *O Soldado da Gurita*

Tá fazendo sentinela.

Banco: *O Soldado da Gurita*

Tá fazendo sentinela.

Loa do Soldado da Gurita:

Sou um Soldado da Gurita.

Cubro a cabeça com um véu.

Desce um planeta do céu.

Estrela d'Alva é bonita.

Quando vem rompendo a aurora,

As ave do campo chora,

Passarinho canta e grita.
Hoje aqui só se fala
Em Soldado da Gurita.

Toada de evolução do Soldado da Gurita:

Puxador: *Ô papai, diga a mamãe*
Que amarre o cachorro dela.
Banco: *Ô papai, diga a mamãe*
Que amarre o cachorro dela.
Puxador: *O Soldado da Gurita*
Tá fazendo sentinela.
Banco: *O Soldado da Gurita*
Tá fazendo sentinela.

Depois da seqüência de evoluções e de loas, o Soldado da Gurita vai ao encontro do Capitão para realizar o acordo de prender os negros que fazem algazarra na festa.

Diálogo entre o Capitão e o Soldado da Gurita (cont.):

S. da Gurita: *Capitão, cadê os nêgo? Tá por aí, Capitão?*
Capitão: *Tá aí.*
S. da Gurita: *Como é o nome desse?*
Capitão: *Esse é Mateus.*
S. da Gurita: *Na roda dele eu tiro o meu. E esse outro?*
Capitão: *Esse é Bastião.*
S. da Gurita: *Esse já tá no chão. E bate o baião!*

O Capitão apita e o Banco volta a executar a toada de evolução do Soldado da Gurita, para que ele recite sua última loa, antes de partir para a execução das prisões.

Toada de evolução do Soldado da Gurita:

Puxador: *Ô papai, diga a mamãe*

Que amarre o cachorro dela.

Banco: *Ô papai, diga a mamãe*

Que amarre o cachorro dela.

Puxador: *O Soldado da Gurita*

Tá fazendo sentinela.

Puxador: *O Soldado da Gurita*

Tá fazendo sentinela.

Loa do Soldado:

Sou um Soldado da Gurita.
Soldado véio dispensado.
Boto um apito na boca.
Chamo pelo delegado.
Se Capitão dá licença,
Eu dou esses nêgo amarrado.

Depois de sua última loa, com ordem do Capitão, o Banco executa a "Toada de ação do Soldado da Gurita", para que ele comece a perseguir os negros. Esta performance é um exemplo do que denominamos de dança dramática, pois há um forte teor de conflito a resolver, de contracena e de situação dramática.

Toada de ação do Soldado da Gurita:

Puxador: *Amarre o nêgo, Soldado.*
Banco: *Eu quero o nêgo amarrado.*
Puxador: *Amarre o nêgo, Soldado.*
Banco: *É ordem do delegado.*

No momento da toada de ação, o Soldado da Gurita começa a perseguir os negros pela arena com movimentos lentos e astutos, ora lembrando marchas militares, com pernadas vagarosas, ora dissimulando seu objetivo. O Soldado da Gurita, muitas vezes,

pega uma criança da platéia e a traz nos braços para o Banco examinar se ele prendeu o negro certo e após o comentário negativo dos músicos, o Soldado liberta o menino.

Neste momento, a relação entre audiência e espetáculo se torna mais direta, sem se estabelecer claramente onde está o limite entre estes dois universos. Na verdade, todo o espetáculo se desenvolve neste clima de cumplicidade entre público e brincadores e a descontração e o contato direto é um elemento intrínseco à brincadeira, ao jogo.

Em seguida, a perseguição a Mateus e Bastião começa a se acirrar ainda mais e o Soldado acelera seus movimentos, sempre executando passos que permeiam uma forma de dança e a ação em si. Agora é o Soldado da Gurita quem comanda a execução das toadas para se dirigir ao Capitão, reclamando dos dois negros. As toadas para a prisão de Mateus, Bastião e Catirina são específicas e indicam qual figura vai ser pega.

No momento em que o Soldado consegue prender um dos negros, o improviso é o dono da situação. Aqui, registramos em forma de diálogo, intitulado "Improviso", simplesmente para que se tenha uma idéia do que acontece nesta hora.

É importante frisar que, ao derrubar Mateus, Bastião ou Catirina no chão, o Soldado da Gurita tenta enfiar sua espada no traseiro deles, o que o mestre Biu Alexandre denomina como uma "propaganda", isto é, uma brincadeira sem malícia, para divertir e segurar a atenção da platéia. As vítimas usam todos os métodos corporais de contorção para evitar o malefício e imploram ao Soldado que não dê cabo a seus instintos violentos. Após prender e violentar os negros, o Soldado recita uma loa que descreve seu feito.

Toada de ação do Soldado da Gurita com Mateus:

Puxador: *Pega o Mateus, Seu Soldado.*

Banco: *Pega o Mateus, Seu Soldado.*

Improviso entre o Capitão, o Soldado da Gurita, Mateus e Bastião:

Mateus: *Ai, Seu Soldado! Ai! Ai! Pára! Entrou! Entrou! Dá nele Bastião!*

S. da Gurita (para o Capitão): *Tá morto, Capitão! Dá a licença, nêgo.*

Mateus: *Eu dô! Eu dô!*

Bastião: *Pareia! Levanta, pareia!*

Mateus (levantando zonzo): *Eu vou morrer...*

S. da Gurita: *Ô, Capitão, o Mateus, o que é?*

Capitão: *É frouxo!*

Foto 11 - O Soldado da Gurita pega os negros

Loa do Soldado da Gurita:

Sou um Soldado da gurita.

Vivo nessa região.

Já prendi o Mateus,

Vou lascar o Bastião.

E bate o baião.

O Capitão volta a apitar, para que o banco execute a toada para a prisão de Bastião.

Toada de ação do Soldado da Gurita com Bastião:

Puxador: *Pega o Bastião, Seu Soldado.*

Banco: *Pega o Bastião, Seu Soldado.*

Improviso entre o Capitão, o Soldado da Gurita, Bastião e Mateus:

Bastião: *Ai, Seu Soldado! Ai! Ai! Pára! Entrou! Entrou! Dá nele Mateus!*

S. da Gurita (para o Capitão): *Tá morto, Capitão! Dá a licença, nêgo.*

Bastião: *Eu dô, Seu Soldado!*

Mateus: *Pareia! Levanta, pareia!*

Bastião (levantando zonzo): *Eu vou morrer, Mateus...*
S. da Gurita: *Ô, Capitão, o Bastião, o que é?*
Capitão: *É frouxo!*

No final das contas, os dois negros são presos, cada um a seu tempo. Enquanto o Soldado da Gurita consegue alcançar um, derrubando-o no chão e molestando-o com sua espada, o outro tentar ajudar o amigo, dando bordoadas no Soldado com sua bexiga. Por último é a vez de Catirina.

Loa do Soldado da Gurita:
Eu vou pegar esses três.
Levar amarrado pra usina.
Eu já lasquei o Bastião,
E vou lascar a Catirina.
E bate a justina.

Toada de ação do Soldado da Gurita com Bastião:
Puxador: *Pega a Catita, Soldado.*
Banco: *Pega Catita, Soldado.*

A perseguição a Catirina é um dos momentos mais enérgicos do espetáculo, pois sendo a Catirina uma mulher, o fato torna-se bastante cômico. Há uma luta corporal entre Mateus, Bastião e Catirina contra o Soldado, acompanhada de improviso.

Improviso entre o Soldado da Gurita, Mateus, Bastião e Catirina:
Mateus: *Seu Soldado, o senhor não vai lascar minha mulé, não!*
Soldado: *Não vou o quê?*
Bastião: *Dá nele, Mateus!*
Catirina: *Ai, socorro, Mateus! Sai daqui, seu desgraçado!*
Bastião: *Seu Soldado! Ô, Seu Soldado, num faça isso não.*
Mateus: *Seu Soldado, o senhor não vai dar na minha mulé, não.*

S. da Gurita: *Essa mulé é muito braba. Eu vou lascar ela!*
Catirina: *Ai, Seu Soldado! Ai! Ai! Pára! Entrou! Entrou! Dá nele Mateus!*
Bastião: *Seu Soldado, isso é mulé de parente meu, Seu Soldado!*
S. da Gurita (para o Capitão): *Tá lascada, Capitão!*
Catirina (levantando zonza): *Esse desgraçado...*
S. da Gurita: *Ô, Capitão, a Catita, o que é?*
Capitão: *É frouxa!*

Após prender os três negros, com todos os requintes de crueldade possíveis, e conseguir que eles liberem o baile, o Soldado é expulso definitivamente da roda, graças à união de Mateus e Bastião que o agridem com suas bexigas. O Soldado da Gurita sai sob os risos da platéia e sua "Toada de saída".

Toada de saída do Soldado da Gurita:
Puxador: *Seu Soldado caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*
Puxador: *Seu Soldado caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Em seguida, é a vez de outra figura entrar no recinto: o Empata Samba. Ele chega para acabar com a festa, atrapalhando a música com seu bastão de bambu e prende os instrumentos, coagindo os músicos a ficarem em silêncio. Mateus e Bastião ficam inconformados com a situação, mas não têm como resolvê-la, já que o Empata Samba é uma figura poderosa. É o Capitão que tenta uma saída para continuar realizando sua festa: trazer o Mané do Baile para dominar o Empata Samba e dar prosseguimento ao baile. Não há toada para a entrada desta figura.

Foto 12 - Entra o Empata Sambra

Loa do Empata Samba:

Parado rebeca, pandeiro,
ganzá, ganzarino e mineiro.
Mateu, Sebastião, os agaloado,
Samba parado.
E se bater, eu furo.
E se tocar, eu rasgo.

Diálogo entre o Capitão, Mateus, Bastião e Mané do Baile:

Capitão: *Ô, Mateus! Ô, Bastião!*
Mateus: *Que foi, Capitão?*
Capitão: *Vá os dois lá na rua Florentina chamar seu Mané do Baile, pra liberar o samba.*
Mateus: *Chamar quem, Capitão?*
Capitão: *Chamar seu Mané do Baile.*

Mateus e Bastião se dirigem a Mané do Baile, que espera com a comitiva de Galantes junto ao público, no extremo oposto ao Banco.

Mateus: *É você seu Mané do Vale?*

Mané do Baile balança negativamente a cabeça. Mateus e Bastião voltam para o Capitão.

Mateus: *Capitão, a gente não encontrou nenhum Mané do Vale...*
Capitão: *É seu Mané do Baile!*

Mateus vai novamente ao encontro do Mané do Baile.

Mateus: *É você seu Mané do Baile?*

Mané do Baile balança positivamente a cabeça.

Mateus: *O Capitão tá lhe chamando no ligeiro, nas pressa.*

Todos se dirigem ao Capitão, exceto os Galantes que aguardam a resolução do problema no mesmo lugar.

Foto 13 - Mané do Baile vem liberar a festa

Diálogo entre o Capitão e Mané do Baile:
M. do Baile: *Capitão, como?*
Capitão: *...Vai...*
M. do Baile: *Capitão, o que é que há?*

Capitão: *Seu Mané do Baile, aqui chegou um atrevido, parou pandeiro, rabeca, ganzá, mineiro, Mateus, Sebastião, os Agaloado, deixou o samba parado.*
M. do Baile: *Capitão, quanto o senhor quer pra soltar o samba?*
Capitão: *Seu Mané do Baile, se eu soltasse, eu não mandava lhe chamar.*
M. do Baile: *Capitão, quanto o senhor dá pra eu soltar o samba?*
Capitão: *Por quanto o senhor faz?*
M. do Baile: *Eu faço por cinco, oito, vinte, nada. Um bode e uma buchada. Tá valido, Capitão?*
Capitão: *Não. Tá muito caro.*
M. do Baile: *Faço por cinco, oito, nada e nadinha. Tá valido? Uma beirinha de samba e os dois ovos do nêgo dentro. Tá feito, Capitão? Tá valido?*
Capitão: *Tá valido.*
M. do Baile: *Agora, o senhor me paga, Capitão?*
Capitão: *Pago.*

Mané do Baile se dirige ao Banco.

M. do Baile: *Tá solto pandeiro, rebeca, ganzá, mineiro, mineirinho, Mateus, Sebastião, os Agaloados e o samba continuado.* (Referindo-se ao Empata Samba.) *Prenda esse safado!*

O Empata Samba ainda tenta coagir o público e os brincadores a não prosseguirem com a festa, tentando amedrontá-los com seu bastão, mas é expulso a bexigadas por Mateus e Bastião. O fato é festejado com música.

Toada de chamada de Mané do Baile:
Puxador: *Ai, meu senhor, Mané do Baile já chegou.*
Banco: *Ai, meu senhor, como vai? Como passou?*

Após restabelecida a música e a alegria, Mané do Baile se dirige com seus passos característicos à comitiva de Galantes para que se desenvolva a situação chave que envolve esta figura: o recado do Mestre.

A toada acima também serve para que o diálogo entre Mané do Baile e cada componente do grupo dos Galantes aconteça da seguinte forma: o Mané do Baile se aproxima da comitiva de Galantes, que está posicionada no extremo oposto ao Banco, e volta com um Galante seguindo-o, batendo nas suas costas no ritmo da música até chegarem à frente ao Banco, onde acontece o diálogo.

Diálogo entre Mané do Baile e o Primeiro Galante:

P. Galante (vindo atrás de Mané do Baile batendo em suas costas): *Seu Mané! Ô, Seu Mané! Seu Mané!*

M. do Baile: *O que é?*

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

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

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

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

P. Galante: *Não, senhor.*

M. do Baile: *Cadê minha abença?*

P. Galante: *Eu não vim trazer abença, não. Vim trazer recado.*

M. do Baile: *Me dê abença, nêgo safado!*

P. Galante (Dando o pé para o Mané do Baile): *Ó aqui a abença.*

M. do Baile: *Dê abença direito, nêgo safado!*

P. Galante (corretamente): *Abença, Mestre!*

M. do Baile: *Que Deus te faça um bom Primeiro Galante. Sabe dançar?*

P. Galante: *Coisinha.*

M. do Baile: *Coisinha por coisinha, o vapor corre na linha, bate pra eu e a Santinha.*

Volta a música. O Galante volta para seu lugar de origem. Mané do Baile se dirige à comitiva e volta com o Segundo Galante.

Toada de evolução de Mané do Baile:

Puxador: *Ai, meu senhor, Mané do Baile já chegou.*

Banco: *Ai, meu senhor, como vai? Como passou?*

Diálogo entre Mané do Baile e o Segundo Galante:

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

M. do Baile: *O que é?*

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

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

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

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

S. Galante: *Não, senhor.*

M. do Baile: *Cadê minha abença?*

S. Galante: *Eu não vim trazer abença, não. Vim trazer recado.*

M. do Baile: *Me dê abença, nêgo safado!*

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

M. do Baile: *Dê abença direito, nêgo safado!*

S. Galante (corretamente): *Abença, Mestre!*

M. do Baile: *Que Deus te faça um bom Segundo Galante. Sabe dançar?*

S. Galante: *Coisinha.*

M. do Baile: *Coisinha por coisão,viva a São Sebastião! E bate o baião.*

Volta a música. O Galante volta para seu lugar de origem. Mané do Baile se dirige à comitiva e volta com outro Galante. O diálogo acima acontece com todos os Galantes, Primeira Dama, Pastorinha, Arrelequim, Mateus, Bastião e Catirina, com algumas variações, porém, esta é a essência da situação.

É imprescindível frisar que quando a Primeira Dama e a Pastorinha vão dar o recado ao Mané do Baile, ele as assedia sexualmente, mas é impedido por Bastião e Mateus, que lhe metem a bexiga e o recriminam pelo ato. Este fato se dá em improviso.

Após todos os integrantes da brincadeira executarem o diálogo com o Mané do Baile, intercalado pela toada, chega o Capitão trazendo o grupo dos Galantes consigo para

interrogar o Mané do Baile. Durante a execução da toada entre os diálogos, há a dança do Capitão com os Galantes: Eles recuam dançando, afastando-se do Banco e de Mané do Baile e no fim da toada retornam para continuar o diálogo.

Diálogo entre o Capitão e o Mané do Baile:
Capitão: *Seu Mané! Ô, Seu Mané!*
M. do Baile (Parando a toada): *Ai, que tanto Seu Mané, Seu Mané! Sou homem, não sou mulé. Bate, José.*

Volta a toada.

Toada de evolução de Mané do Baile:
Puxador: *Ai, meu senhor, Mané do Baile já chegou.*
Banco: *Ai, meu senhor, como vai? Como passou?*

Diálogo entre o Capitão e o Mané do Baile (cont.):
Capitão: *Seu Mané! Ô, Seu Mané!*
M. do Baile (Parando a toada): *Ai, que tanto Seu Mané, Seu Mané! Só com outro, comigo não. Bate, João.*

A toada recomeça.

Toada de evolução de Mané do Baile:
Puxador: *Ai, meu senhor, Mané do Baile já chegou.*
Banco: *Ai, meu senhor, como vai? Como passou?*

Diálogo entre o Capitão e o Mané do Baile (cont.):
Capitão: *Seu Mané! Ô, Seu Mané!*
M. do Baile (Parando a toada): A*i, que tanto Seu Mané, Seu Mané! Tô em pé, não tô deitado. Bate, cunhado.*

Os músicos reiniciam.

Toada de evolução de Mané do Baile:

Puxador: *Ai, meu senhor, Mané do Baile já chegou.*

Banco: *Ai, meu senhor, como vai? Como passou?*

Diálogo entre o Capitão, o Mané do Baile e os Galantes (cont.):

Capitão: *Seu Mané! Ô, Seu Mané!*

M. do Baile (Parando a toada): *Ai, que dor de barriga, dor de chunchada, barriga inchada, quem tá falando?*

Capitão: *Capitão!*

M. do Baile: *Quem?*

Capitão: *Capitão!*

M. do Baile: *Ô, Capitão! Tudo bom? Como é que vai?*

Capitão: *Vou bem. Cadê o recado que eu lhe mandei?*

M. do Baile: *Eu recebi recado? Não recebi recado, não senhor.*

Capitão: *Recebeu.*

M. do Baile: *Não recebi recado, não, Capitão.*

Os Galantes e os demais vão em direção a Mané do Baile afirmando terem dado o recado.

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

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

M. do Baile: *Preso eu, Capitão?*

Capitão: *É o senhor mesmo. Vai preso.*

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

Capitão: *Fez bem.*

M. do Baile: *Capitão sabe dançar?*

Capitão: *Coisinha.*
M. do Baile: *Coisinha por coisinha, bate o côco.*

Resolvida toda a situação, Mané do Baile vai embora.

Toada de saída de Mané do Baile:
Puxador: *Mané do Baile caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*
Puxador: *Mané do Baile caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*

A toada que segue (também pode ser outra) é mais uma "Toada solta" que serve para os Galantes realizarem suas danças e suas evoluções coreográficas no espaço, assim como para o Banco se levantar do assento e ir de encontro ao grupo. Neste momento começa o episódio mais nitidamente religioso (de influência católica) da festa, no qual as toadas vão louvar Santos, a Virgem Maria, os três Reis Magos, entre outras personalidades do universo cristão. Tal passagem se inicia com a "Toada do Divino Santo Rei". Nesta hora, o Capitão, ou Mateus e Bastião, segura uma estrela iluminada atrás do Banco (de frente para os Galantes).

É um dos poucos momentos em que os músicos se levantam do banco e vão para o centro da arena, juntar-se à comitiva, deflagrando um ato solene. A primeira toada é cantada por todos (Banco e brincadores) e não há dança. A música é mais lenta que as demais. Os únicos movimentos de dança que acontecem nesta toada são de Mateus e Bastião durante o ("Ei-lá..."). Eles estão posicionados entre os Galantes e o Banco e trocam de lugar numa dança contida.

Foto 14 - Grupo de Galantes com o Mestre

Toada do carvão:

Puxador: *Quero ver queimar carvão.*

Banco: *Quero ver carvão queimar.*

Puxador: *Quero ver levantar pêia.*

Banco: *Quero ver pêia voar.*

Todos os integrantes da brincadeira se organizam no centro da roda e iniciam as louvações. As estrofes cantadas pelos Galantes e respondidas pelo Banco são executadas à capela. Somente a parte em que todos cantam é acompanhada pelos instrumentos.

Toada do Divino Santo Rei:

Galantes: *Que estrela é aquela que alumeia lá no mar?*

Que alumeia lá no mar?

Banco: *É o divino santo rei que nós viemos festejar.*

Que nós viemos festejar.

Todos: *Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.*

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.

Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Galantes: *Que estrela é aquela que vem lá bater do Norte?*

Que vem lá bater do Norte?

Banco: *É o Santo Rei do Oriente que vem dar a boa sorte.*

Que vem dar a boa sorte.

Todos: *Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.*

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.

Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Galantes: *Que estrela é aquela que vem lá bater do Sul?*

Que vem lá bater do Sul?

Banco: *É o Santo Rei do Oriente e viva ao cordão azul.*

E viva ao cordão azul.

Todos: *Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.*

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.

Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Galantes: *Senhora, dona da casa eu não quero o seu dinheiro.*

Eu não quero o seu dinheiro.

Banco: *Quero que me dê licença pra brincar no seu terreiro.*

Pra brincar no seu terreiro.

Todos: *Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.*

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.

Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Galantes: *Senhora, dona da casa, licença eu quero pedir.*

Licença eu quero pedir.

Banco: *Hora e meia de relógio, pro meu mestre divertir.*

Pro meu mestre divertir.

Todos: *Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.*

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.

Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Galantes: *Viva o Santo menino, Meu padinho Senhor São Pedro.*

Meu padinho Senhor São Pedro.

Banco: *Quero lhe pedir licença pra brincar nosso brinquedo.*

Pra brincar nosso brinquedo.

Todos: *Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.*

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.

Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Galantes: *Se eu bater na sua porta, ponha a mão da fechadura.*

Ponha a mão da fechadura.

Banco: *Eu falei, tu não falaste, coração de pedra dura.*

Coração de pedra dura.

Todos: *Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.*

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.

Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Galantes: *Eu cheguei na tua porta feito um feichinho de lenha.*

Feito um feichinho de lenha.

Banco: *Espero pela resposta que da tua boca venha.*

Que da tua boca venha.

Todos: *Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.*

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.

Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Galantes: *E viva a estrela do Norte! E viva a Virgem Maria!*

Viva a Virgem Maria!

Banco: *Viva o Divino Santo Rei! Que vá em vossa companhia*

Que vá em vossa companhia.

Todos: *Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.*

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.

Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Galantes: Valei-me Nossa Senhora, meu padinho Senhor São Pedro.

Meu padinho senhor São Pedro.

Banco: *E a Virgem da Conceição, amparai nosso brinquedo.*

Amparai nosso brinquedo.

Todos: *Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.*

Ei-lá, ei-lá, ei-lá-lá-lá-lá-lá.

Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Depois da louvação ao Divino Santo Rei, ainda com o Banco no meio da arena, junto aos Galantes, acontece o momento de abertura da casa para a permissão da

brincadeira. Este momento alterna a toada de louvação (à capela) com a "Toada de Mariana", que é ritmada (com instrumentos) e os Galantes evoluem de maneira sutil somente durante tal toada. Porém, antes, o grupo canta a "Toada da Mulata", que consideramos mais uma "Toada solta", para separar os dois momentos solenes.

Toada da Mulata:

Puxador: *Quem me dera essa canoa*
Pra passar essa lagoa.
Banco: *Réu, réu, réu, machador.*
No barraco da mulata que não tem o seu amor.
No barraco da mulata que não tem o seu amor.
Puxador: *Quem me dera esse martelo*
Pra quebrar esse castelo.
Banco: *Réu, réu, réu, machador.*
No barraco da mulata que não tem o seu amor.
No barraco da mulata que não tem o seu amor.

Toada de licença do dono da casa:

Mestre: *Ô de casa, ô de fora,*
Manjerona quem está aí.
Todos: *Ô de casa, ô de fora,*
Manjerona quem está aí.
Mestre: *É um cravo, é uma rosa,*
A porta mandou-se abrir.
Todos: *É um cravo, é uma rosa,*
A porta mandou-se abrir.

Toada de Mariana:

Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*
Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*
Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*

Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*

Toada de licença do dono da casa (cont.):

Mestre: *Na fronteira desta casa,*
Levantem minha bandeira.
Todos: *Na fronteira desta casa,*
Levantem minha bandeira.
Mestre: *Viva o dono desta casa,*
Nossa nação brasileira.
Todos: *Viva o dono desta casa,*
Nossa nação brasileira.

Toada de Mariana:

Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*
Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*
Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*
Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*

Toada de licença do dono da casa (cont.):

Mestre: *Ô que casa tão bonita,*
Ela não tem nome não.
Todos: *Ô que casa tão bonita,*
Ela não tem nome não.
Mestre: *Por dentro é cravo e rosa,*
Por fora é manjericão.
Todos: *Por dentro é cravo e rosa,*
Por fora é manjericão.

Toada de Mariana:

Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*
Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*

Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*

Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*

Toada de licença do dono da casa (cont.):

Mestre: *Essa casa não tem nome,*

Eu vou botar nome nela.

Todos: *Essa casa não tem nome,*

Eu vou botar nome nela.

Mestre: *Essa casa é de Rosa,*

Rosa é quem mora nela.

Todos: *Essa casa é de Rosa,*

Rosa é quem mora nela.

Toada de Mariana:

Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*

Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*

Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*

Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*

Toada de licença do dono da casa (cont.):

Mestre: *Amo o sol e amo a lua,*

Amo as estrelas também.

Todos: *Amo o sol e amo a lua,*

Amo as estrelas também.

Mestre: *Amo senhora Santana,*

Na Igreja de Belém.

Todos: *Amo senhora Santana,*

Na Igreja de Belém.

Toada de Mariana:

Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*

Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*

Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*

Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*

Toada de licença do dono da casa (cont.):

Mestre: *Pai, Filho, Espirito Santo.*

Nossa Senhora das Dores.

Todos: *Pai, Filho, Espirito Santo.*

Nossa Senhora das Dores.

Mestre: *Cobri-me com vosso manto,*

Com vossos santos louvores.

Todos: *Cobri-me com vosso manto,*

Com vossos santos louvores.

Toada de Mariana:

Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*

Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*

Puxador: *A chave do baú, Mariana tem.*

Banco: *A chave do baú, eu não, meu bem.*

Toada de licença do dono da casa (cont.):

Mestre: *Anda o sol e anda a lua,*

Anda as estrelas também.

Todos: *Anda o sol e anda a lua,*

Anda as estrelas também.

Mestre: *Seguimos nossa viagem,*

Nas horas de Deus, amém.

Todos: *Seguimos nossa viagem,*

Nas horas de Deus, amém.

Depois deste momento solene, o Banco volta ao seu lugar e o grupo dos Galantes começa a executar danças que utilizam toadas mais ritmadas, ora com temática religiosa, ora com assuntos cotidianos e do imaginário local. Aqui inicia o que podemos chamar do "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. É nessa hora que, entre os Galantes, Mateus e Bastião, aparecem duas figuras inusitadas: os Bodes. Eles chegam para azucrinar Mateus e Bastião com gritos, carreiras e pancadas.

Foto 15 - Os Bodes

Toada do molhado:

Puxador: *O capim da lagoa*
Sereno molhou.
Banco: *Molhou no molhado,*
Molhado ficou.
Puxador: *Olha a roseira*
Sereno molhou.
Banco: *Molhou no molhado,*
Molhado ficou.

Depois da "Toada do molhado", chega a hora das loas dos Galantes. Cada um vai em direção ao Banco e diz um verso. Com a última frase do verso declamado o Banco

executa a “Toada de resposta à loa”. Esta toada é composta de duas partes distintas: a primeira é a resposta à loa (“Viva! Ora viva...”), que tem um ar solene e a segunda parte é composta por um ritmo mais acelerado(“Viva!Viva a Santo Rei!...). É sempre neste último momento que os Bodes perseguem Mateus e Bastião. Tais figuras representam, segundo integrantes da brincadeira, os Capitães do campo que perseguiam os escravos nas fazendas, obrigando-os ao trabalho forçado e, muitas vezes, castigando-os severamente por suas insurreições. Durante a “Toada de resposta à loa”, os Bodes dançam abraçados uma dança em dupla com saltos e cruzamento de pernas.

Loa do Mestre:

Sou o Primeiro Mestre
Na frente do batalhão.
Louvores viemos dar
À virgem da Conceição.

Toada de resposta à loa:

Banco: *Viva! Ora, viva! À Virgem da Conceição! Ora, Viva, ah-ah-ah-ah.*
Viva! Viva a Santo Rei! Viva! Santo Rei do Oriente! Viva!

Loa do Primeiro Galante:

É tão triste ver uma estrela no céu
E não poder pegar.
É tão triste ter um amor
E não poder beijar.

Toada de resposta à loa:

Banco: *Viva! Ora, viva! E não poder beijar! Ora, Viva, ah-ah-ah-ah.*
Viva! Viva a Santo Rei! Viva! Santo Rei do Oriente! Viva!

Loa do Segundo Galante:

Avoei meu lenço branco

Por cima da laranjeira.
Deu no cravo, deu na rosa,
Deu na moça brasileira.

Toada de resposta à loa:

Banco: *Viva! Ora, viva! Deu na moça brasileira! Ora, Viva, ah-ah-ah-ah.*
Viva! Viva a Santo Rei! Viva! Santo Rei do Oriente! Viva!

Loa do Terceiro Galante:

Sou o Terceiro Galante,
Na minha fala decente.
Ando com uma faca nos quarto,
E um cigarro no dente.
Louvores viemos dar
À Santos Reis do Oriente.

Toada de resposta à loa:

Banco: *Viva! Ora, viva! Santos Reis do Oriente! Ora, Viva, ah-ah-ah-ah.*
Viva! Viva a Santo Rei! Viva! Santo Rei do Oriente! Viva!

Loa do Quarto Galante:

Cajueiro pequenino,
Carregado de fulô.
Eu também sou pequenino,
Carregado de amor.

Toada de resposta à loa:

Banco: *Viva! Ora, viva! Carregado de amor! Ora, Viva, ah-ah-ah-ah.*
Viva! Viva a Santo Rei! Viva! Santo Rei do Oriente! Viva!

Loa do Quinto Galante:

Atirei num papagaio,
Acertei no beija-flor.
Quero passar a noite
Junto com meu amor.

Toada de resposta à loa:

Banco: *Viva! Ora, viva! Junto com meu amor! Ora, Viva, ah-ah-ah-ah.*
Viva! Viva a Santo Rei! Viva! Santo Rei do Oriente! Viva!

Loa do Arrelequim:

Lá vem a lua saindo
Por detrás da sacristia.
Deu no cravo, deu na rosa,
Deu no amor que eu queria.

Toada de resposta à loa:

Banco: *Viva! Ora, viva! Deu no amor que eu queria! Ora, Viva, ah-ah-ah-ah.*
Viva! Viva a Santo Rei! Viva! Santo Rei do Oriente! Viva!

Loa da Primeira Dama:

Sou a Primeira Dama,
Tenho carinho para dar.
Nessa noite escura
Eu faço clarear.

Toada de resposta à loa:

Viva! Ora, viva! Eu faço clarear! Ora, Viva, ah-ah-ah-ah.
Viva! Viva a Santo Rei! Viva! Santo Rei do Oriente! Viva!

Loa da Pastorinha:

Alecrim da beira d'água,

Não se corta de machado.
Se corta de canivete,
Do bolso dos namorado.

Toada de resposta à loa:

Banco: *Viva! Ora, viva! Do bolso dos namorado! Ora, Viva, ah-ah-ah-ah.*
Viva! Viva a Santo Rei! Viva! Santo Rei do Oriente! Viva!

Depois de todos os membros do grupo dos Galantes declamarem seus versos, os Bodes, com suas espadas, obrigam Mateus e Sebastião a recitarem uma loa na festa, o que eles fazem em tom de galhofa. É preciso salientar que as loas são muito variáveis e, às vezes, criadas pelos próprios Galantes. Aqui estão as loas captadas durante algumas brincadeiras, com exceção das loas de Mateus e Bastião que têm uma freqüência maior.

Loa de Mateus:

Eu vi uma ema cagando,
Na quinta-feira bendita.
Cagou quinta, sexta e sábado,
Domingo até meio-dia.
Onde a donzela pisou,
Nasceu um pé de roseira.
Nabo seco de bambu
Enverga mas não dá nó.
Na casa do prefeito
Nasceu um menino cotó.

A partir de então, as toadas mudam e não são mais em resposta às loas.

Toada da Tiririca:

Puxador: *Tiririca, navalha de cortar.*
Banco: *Samba Mateus, deixa a poeira voar.*

Puxador: *Tiririca, navalha de cortar.*
Banco: *Samba Mateus, deixa a poeira voar.*

Loa de Bastião:
O jacaré quando tá choco,
É um peixe muito engraçado:
Ele põe mais num choca
Trezentos ovos por dia.
É um bicho sem coração
Louvores viemos dar à Virgem da Conceição.

Depois da loa de Bastião, ele e Mateus seguram as mãos no alto, como fazendo uma passagem, ou uma casa. Os bodes, um por um, com duas espadas sempre batendo (uma em cada mão), dançam durante a toada e, em seguida, dirigem-se ao Banco para declamarem suas loas.

Toada do Mamoeiro:
Puxador: *Vou-me embora, vou-me embora,*
Mamoeiro primeiro de Goiana.
Banco: *Vou-me embora, vou-me embora,*
Mamoeiro primeiro de Goiana.
Puxador: *Segunda-feira que vem,*
Mamoeiro primeiro de Goiana,
Banco: *Mamoeiro primeiro de Goiana, ei-aaaaaah.*

Loa do Primeiro Bode:
Penso de noite e de dia,
Não sinto fome nem sede.
Por ti amorosa flor,
Suspiro de quando em quando.
Dizereis por onde anda,

O que pretendas fazer.
Por ti me obrigo a morrer,
Serei o teu defensor.
Minha estimada flor,
Abrigo do bem-querer.

Toada do Mamoeiro:

Puxador: *Vou-me embora, vou-me embora,*
Mamoeiro primeiro de Goiana.
Banco: *Vou-me embora, vou-me embora,*
Mamoeiro primeiro de Goiana.
Puxador: *Segunda-feira que vem,*
Mamoeiro primeiro de Goiana,
Banco: *Mamoeiro primeiro de Goiana, ei-aaaaaah.*

Loa do Segundo Bode:

Sou eu aquele vivente
Que no mundo pode haver.
Que me destinei a querer,
De amar quem não me quis.
Mais carinho do que fiz,
Nunca mereci favor.
Esta prenda me traçou,
Coisa que mais me maltrata
No peito de uma ingrata,
Eu preguei o meu amor.

Depois da última loa, que é a do Segundo Bode, Mateus e Bastião os expulsam com bexigadas. Em seguida, o Banco executa a "Toada da senhora dona da casa", para os Galantes dançarem com os arcos, fazendo evoluções ("arcos abertos") sob o comando do Mestre, que indica os movimentos e as direções com os braços e o apito.

Toada da senhora dona da casa:

Puxador: *Boa noite meus senhores, boa noite quem me deu.*

Banco: *Boa noite meus senhores, boa noite quem me deu.*

Puxador: *Cadê o dono da casa? Por ele pergunto eu.*

Banco: *Cadê o dono da casa? Por ele pergunto eu, ei-há.*

Puxador: *No assubir da ladeira, pego esse meu desengano.*

Banco: *No assubir da ladeira, pego esse meu desengano.*

Puxador: *Louvores viemos dar às quatro festa do ano.*

Banco: *Louvores viemos dar às quatro festa do ano, ei-há.*

Puxador: *Senhora dona da casa, licença eu quero pedir.*

Banco: *Senhora dona da casa, licença eu quero pedir.*

Puxador: *Hora e meia de relógio, pro meu mestre divertir.*

Banco: *Hora e meia de relógio, pro meu mestre divertir, ei-há.*

Puxador: *Senhora dona da casa, eu não quero o seu dinheiro.*

Banco: *Senhora dona da casa, eu não quero o seu dinheiro.*

Puxador: *Quero que me dê licença pra brincar no seu terreiro.*

Banco: *Quero que me dê licença pra brincar no seu terreiro, ei-há.*

Puxador: *Se eu bater na sua porta, bote a mão da fechadura.*

Banco: *Se eu bater na sua porta, bote a mão da fechadura.*

Puxador: *Eu falei, tu não falaste, coração de pedra dura.*

Banco: *Eu falei, tu não falaste, coração de pedra dura, ei-há.*

Puxador: *Eu cheguei na tua porta feito um feichinho de lenha.*

Banco: *Eu cheguei na tua porta feito um feichinho de lenha.*

Puxador: *Espero pela resposta que da sua boca venha.*

Banco: *Espero pela resposta que da sua boca venha, ei-há.*

Puxador: *Senhora dona da casa,bote a cabeça na porta.*

Banco: *Senhora dona da casa, bote a cabeça na porta.*

Puxador: *Quero saber da senhora quantas galinhas tem morta.*

Banco: *Quero saber da senhora quantas galinhas tem morta, ei-há.*

Puxador: *Quantas galinhas tem morta, quero o figo e a moela.*

Banco: *Quantas galinhas tem morta, quero o figo e a moela.*

Puxador: *Senhora dona da casa, tenha dó da minha goela.*

Banco: *Senhora dona da casa, tenha dó da minha goela, ei-há.*

Foto 16 – Dança dos Galantes com os arcos "abertos"

Em seguida, vem a "Toada do Maê", na qual os Galantes continuam a fazer evoluções, porém, com os arcos descansando sobre os ombros ("arcos fechados") e não mais com eles no ar.

Toada do Maê:

Puxador: M*aê, maê, maê, maê, maê, maá.*

Banco: *Maê, maê, maê, maê, maê, maá.*

Puxador: *Laranja do pé da serra, fruta de moça chupar.*

Banco: *Laranja do pé da serra, fruta de moça chupar, ei-há.*

Puxador: *Eu queria me casar com uma dúzia de mulher.*

Banco: *Eu queria me casar com uma dúzia de mulher.*

Puxador: *Três Maria, três Antonia, três Zefinha, três Zabé.*

Banco: *Três Maria, três Antonia, três Zefinha, três Zabé, ei-há.*

Puxador: *A lua tá pela porta e o sol pela janela.*

Banco: *A lua tá pela porta e o sol pela janela.*

Puxador: *Quero saber a resposta que venha da boca dela.*

Banco: *Quero saber a resposta que venha da boca dela, ei-há.*

Puxador: *Quanta laranja madura beliscada por xexéu.*

Banco: Quanta laranja madura beliscada por xexéu.

Puxador: *O rapaz que beija a moça tem direito a ir pro céu.*

Banco: *O rapaz que beija a moça tem direito a ir pro céu, ei-há.*

Puxador: *Com tanta laranja madura espalhada pelo chão.*

Banco: *Com tanta laranja madura espalhada pelo chão.*

Puxador: *Com tanta moça bonita, quanto rapaz bestalhão.*

Banco: *Com tanta moça bonita, quanto bestalhão, ei-há.*

Puxador: *Arlequim no pé da serra não se corta de machado.*

Banco: *Arlequim no pé da serra não se corta de machado.*

Puxador: *Se corta de canivete do bolso dos namorados.*

Banco: *Se corta de canivete do bolso dos namorados.*

Puxador: *Mateus e Sebastião são uma pareia iguá.*

Banco: *Mateus e Sebastião são uma pareia iguá.*

Puxador: *Ô, Mateus, vem dá um bravo pro povo desse lugá.*

Banco: *Ô, Mateus, vem dá um bravo pro povo desse lugá, ei-há.*

Puxador: *Maê, maê, maê, maê, maê, maá.*

Banco: *Maê, maê, maê, maê, maê, maá.*

Puxador: *Laranja do pé da serra, fruta de moça chupar.*

Banco: *Laranja do pé da serra, fruta de moça chupar, ei-há.*

Em seguida, os Galantes dançam a "Toada de São Gonçalo do Amarante", usando novamente os arcos no ar ("arcos abertos").

Toada de São Gonçalo do Amarate:

Puxador: *São Gonçalo do Amarante.*

Banco: *São Gonçalo do Amarante.*

Puxador: *Casamenteiro das moça.*

Banco: *Casamenteiro das moça, ei-há.*

Puxador: *Casa as mais véia primeiro.*

Banco: C*asa as mais véia primeiro.*

Puxador: *Pra poder casá as outra.*

Banco: *Pra poder casá as outra, ei-há.*

Puxador: *São Gonçalo diz que tem.*

Banco: *São Gonçalo diz que tem.*

Puxador: *Duas filha pra casá.*

Banco: *Duas filha pra casá, ei-há.*

Puxador: *Uma se casa comigo.*

Banco: *Uma se casa comigo.*

Puxador: *A outra com generá.*

Banco: *A outra com generá, ei-há.*

Puxador: *São Gonçalo foi à missa.*

Banco: *São Gonçalo foi à missa.*

Puxador: *Com seu cavalo alazão.*

Banco: *com seu cavalo alazão, ei-há.*

Puxador: *O cavalo deu um tope.*

Banco: O *cavalo deu um tope.*

Puxador: *São Gonçalo foi ao chão.*

Banco: *São Gonçalo foi ao chão, ei-há.*

Puxador: *Pra brincar São Gonçalo.*

Banco: *Pra brincar São Gonçalo.*

Puxador: *Tem que ter o pé ligeiro.*

Banco: *Tem que ter o pé ligeiro, ei-há.*

Puxador: *Depois não saia dizendo.*

Banco: *Depois não saia dizendo.*

Puxador: *Vim pra rodar no terreiro.*

Banco: *Vim pra rodar no terreiro, ei-há.*

Puxador: *São Gonçalo foi à missa.*

Banco: *São Gonçalo foi à missa.*

Puxador: *No seu cavalo bonito.*

Banco: *No seu cavalo bonito, ei-há.*

Puxador: *O cavalo deu um tope.*

Banco: *O cavalo deu um tope.*

Puxador: *São Gonçalo deu um grito.*

Banco: *São Gonçalo deu um grito, ei-há.*

Puxador: *São Gonçalo diz que tem.*

Banco: *São Gonçalo diz que tem.*

Puxador: *Maravilha no chapéu.*

Banco: *Maravilha no chapéu, ei-há.*

Puxador: *Não é maravilha, não.*

Banco: *Não é maravilha, não.*

Puxador: *É a capelinha do céu.*

Banco: *É a capelinha do céu, ei-há.*

Puxador: *São Gonçalo do Amarante.*

Banco: *São Gonçalo do Amarante.*

Puxador: *Mora no pé da alfavaca.*

Banco: *Mora no pé da alfavaca, ei-há.*

Puxador: *Quem não tem cama, nem rede.*

Banco: *Quem não tem cama, nem rede.*

Puxador: *Dorme no couro da vaca.*

Banco: *Dorme no couro da vaca, ei-há.*

Puxador: *São Gonçalo diz que tem.*

Banco: *São Gonçalo diz que tem.*

Puxador: *Dois laço de fita azul.*

Banco: *Dois laço de fita azul, ei-há.*

Puxador: *Um clareia pro Norte.*

Banco: *Um clareia pro Norte.*

Puxador: *O outro alumeia o Sul.*

Banco: *O outro alumeia o Sul, ei-há.*

Puxador: *São Gonçalo foi à missa.*

Banco: *São Gonçalo foi à missa.*

Puxador: *No seu cavalo sem espora.*

Banco: *No seu cavalo sem espora, ei-há.*

Puxador: *O cavalo deu um tope.*

Banco: *O cavalo deu um tope.*

Puxador: *São Gonçalo saltou fora.*

Banco: *São Gonçalo saltou fora, ei-há.*

Puxador: *Se você for pra São Gonçalo.*

Banco: *Se você for pra São Gonçalo.*

Puxador: *Me traga um São Gonçalinho.*

Banco: *Me traga um São Gonçalinho, ei-há.*

Puxador: *Quem não puder dá o grande.*

Banco: *Quem não puder dá o grande.*

Puxador: *Me traga o pequenininho.*

Banco: *Me traga o pequenininho, ei-há.*

Puxador: *São Gonçalo do Amarante.*

Banco: *São Gonçalo do Amarante.*

Puxador: *Todo dia vê Maria.*

Banco: *Todo dia vê Maria, ei-há.*

Puxador: *Pra brincar o São Gonçalo.*

Banco: *Pra brincar o São Gonçalo.*

Puxador: *Toda semana tem dia.*

Banco: *Toda semana tem dia, ei-ah.*

Puxador: *Oi, que noite tão bonita.*

Banco: *Oi, que noite tão bonita.*

Puxador: *Com vontade de chover.*

Banco: *Com vontade de chover, ei-há.*

Puxador: *Não é chuva, nem sol.*

Banco: *Não é chuva, nem sol.*

Puxador: *Queremos arrecolher.*

Banco: *Queremos arrecolher, ei-há.*

Na seqüência da Dança dos Arcos, os Galantes dançam ao som da "Toada do Jerimum", agora, com os arcos novamente nos ombros ("arcos fechados").

Toada do Jerimum:

Puxador: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Banco: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Puxador: *Viero as menina e arrancaram as fulô.*

Banco: *Viero as menina e arrancaram as fulô.*

É fulô, é fulô, viero as menina e arrancaram a fulô.

É fulô, é fulô, viero as menina e arrancaram a fulô, aaaaaah.

Puxador: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Banco: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Puxador: *Os agaloado também é fulô.*

Banco: *Os agaloado também é fulô.*

É fulô, é fulô, os agaloado também é fulô.

É fulô, é fulô, os agaloado também é fulô, aaaaaah.

Puxador: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Banco: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Puxador: *O nêgo Mateus também é fulô.*

Banco: *O nêgo Mateus também é fulô.*

É fulô, é fulô, o nêgo Mateus também é fulô.

É fulô, é fulô, o nêgo Mateus também é fulô, aaaaaah.

Puxador: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Banco: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Puxador: *Sebastião também é fulô.*

Banco: *Sebastião também é fulô.*

É fulô, é fulô, Sebastião também é fulô.

É fulô, é fulô, Sebastião também é fulô, aaaaaah.

Puxador: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Banco: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Puxador: *A Catirina também é fulô.*

Banco: *A Catirina também é fulô.*

É fulô, é fulô, a Catirina também é fulô.

É fulô, é fulô, a Catirina também é fulô, aaaaaah.

Puxador: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Banco: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Puxador: *Mais o Banco também é fulô.*

Banco: *Mais o Banco também é fulô.*

É fulô, é fulô, o Banco também é fulô.

É fulô, é fulô, o Banco também é fulô, aaaaaah.

Puxador: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Banco: *Aprantei jerimum, não sei nem onde butô.*

Puxador: *O dono da casa também é fulô.*

Banco: *O dono da casa também é fulô.*

É fulô, é fulô, o dono da casa também é fulô.

É fulô, é fulô, o dono da casa também é fulô, aaaaaah.

Esta canção, às vezes, se repete com a chamada nominal de todos os integrantes do grupo dos Galantes (do Primeiro ao Quinto Galante, Primeira Dama, Pastorinha, Arrelequim), ou mesmo com os instrumentistas do Banco (o rabequista, pandeirista, etc.), sendo uma variante, que serve para a evolução individual de cada integrante do grupo de Galantes. Neste caso, a letra da toada é cantada como segue abaixo:

Puxador: *O Primeiro Galante também é fulô.*

Banco: *O Primeiro Galante também é fulô.*

Puxador: *É fulô, meu bem, é fulô.*

Banco: *É fulô, meu bem, é fulô.*

Puxador: *É fulô, é fulô, o Primeiro Galante também é fulô.*

Banco: *É fulô, é fulô, o Primeiro Galante também é fulô, aaaaaah.*

(...)

Puxador: *Minha Pastorinha também é fulô.*

Banco: *Minha Pastorinha também é fulô.*

Puxador: *É fulô, meu bem, é fulô.*

Banco: *É fulô, meu bem, é fulô.*

Puxador: *É fulô, é fulô, minha Pastorinha também é fulô.*

Banco: *É fulô, é fulô, minha Pastorinha também é fulô, aaaaaah.*

(...)

Puxador: *O rabequista também é fulô.*

Banco: *O rabequista também é fulô.*

Puxador: *É fulô, meu bem, é fulô.*

Banco: *É fulô, meu bem, é fulô.*

Puxador: *É fulô, é fulô, o rabequista também é fulô.*

Banco: *É fulô, é fulô, o rabequista também é fulô, aaaaaah.*

Depois da "Toada do jerimum", os Galantes recolhem os arcos e os guardam para iniciarem mais uma seqüência de danças. Na "Toada de Zabelin", o Mestre dança fazendo um zigue-zague em cada fila de Galantes e depois volta a dançar na frente da comitiva. Nas demais toadas há vários outros movimentos que ora não são estipulados de forma fixa, ora possuem passos específicos para uma toada. A seqüência dessas toadas nem sempre obedece a uma ordem. Indicamos a dança em que os Galantes se locomovem de cócoras pelo espaço, demonstrando grande destreza. Registramos as toadas mais executadas neste momento.

Toada de Zabelin:

Puxador: *Zabelin, Zabelin, Zabelin, Zabelão.*

Banco: *Teu pai tá com o diabo, tua mãe tá com o cão.*

Puxador: *Zabelin, Zabelin, Zabelin, Zabelão.*

Banco: *Eu não, eu não, eu não, eu não.*

Toada de Marieta:

Puxador: *Marieta dança,*

Eu não sei dançar.

Banco: *Eu comi caju,*

Arrotei cajá.

Puxador: *Marieta dança,*

Eu não sei dançar.

Banco: *Meto-lhe a macaca,*

Que ela dança já.

Puxador: *Marieta dança,*

Eu não sei dançar.

Banco: *Meto o chicote,*

Que ele dança já.

Toada de Aiá:

Puxador: *Eu vi Oiô, eu vi Aiá.*

Banco: *Eu vi Mestre se balançar.*

Puxador: *Eu vi Aiá, eu vi Oiô.*

Banco: *Mas o meu mestre se balançou.*

Para finalizar o ciclo da "Dança de São Gonçalo", é executada a "Toada da cobra", que aqui desmembramos em duas toadas distintas, pois assim são, se observarmos a melodia, o ritmo, e a dança dos Galantes executadas em cada uma delas. Na "Toada da cobra 1", os Galantes fazem um círculo e rodam no sentido anti-horário, sem dançar, apenas se locomovendo.

Já na "Toada da cobra 2", os Galantes executam uma seqüência de danças ritmadas: em dupla, os Galantes encontram-se no meio do círculo e, de mãos dadas, rodopiam. Cada dupla dança esse bailado sincopado, sempre baixando e levantando o corpo com a ajuda da flexão dos joelhos. Em seguida, o grupo dos Galantes forma uma fila indiana e começa a percorrer o espaço como uma grande serpente. Neste momento, Mateus e Bastião formam um obstáculo humano para que os Galantes saltem sobre eles. Este obstáculo pode ser os dois negros de mãos e pés no chão, como de quatro, com os traseiros unidos, ou simplesmente deitados no chão.

Logo em seguida, ainda com a "Toada da cobra 2", os Galantes começam a circular por entre o público, desfazendo o formato da audiência e encerrando o momento das danças ao saírem pulando por cima do banco.

Toada da cobra 1:

Puxador: *Bote dois vintén de cana,*

Que eu quero amontar na pôda.

Banco: *Bote dois vintén de cana,*

Que eu quero amontar na pôda.

Puxador: *Quero gritar por São Bento,*

Antes que a cobra me morda.

Banco: *Quero gritar por São Bento,*

Antes que a cobra me morda, aaaaah.

Puxador: *Cobra verde não me morda,*

Que aqui não tem curador.

Banco: *Cobra verde não me morda,*

Que aqui não tem curador.

Puxador: *Nos braços de uma morena,*

Eu morro e não sinto a dor.

Puxador: *Nos braços de uma morena,*

Eu morro e não sinto a dor, aaaaah.

Toada da cobra 2:

Puxador: *Que cobra foi? Que cobra é?*

Banco: *Salamanta, cascavé.*

Puxador: *Que cobra foi que deu o nó?*

Banco: *Foi cobra verde de cipó.*

Puxador: *Que cobra é, que cobra foi?*

Banco: *É salamanta, é cobra boi.*

O ciclo da "Dança dos Arcos" é encerrado, geralmente, com uma "Toada solta".

Em seguida, é a vez da entrada do Valentão, que chega contando a história de sua vida. Esta é uma das narrativas mais longas de uma figura do Cavalo Marinho, que relata o motivo da valentia de um homem que antes era um pacato pai de família. Neste episódio, os Galantes retornam em círculo e cantam (à capela) a "Toada de chamada do Valentão",

juntamente com os integrantes do Banco. Ao tempo que os Galantes cantam, eles rodam no círculo.

Foto 17 - Entra o Valentão

Toada de chamada do Valentão:

Galantes: *Maninha, vamos rezar, vamos fazer oração.*

Banco: *Maninha, vamos rezar, vamos fazer oração.*

Galantes: *Que daqui a meia hora, vai chegar o Valentão.*

Banco: *Que daqui a meia hora, vai chegar o Valentão.*

Galantes: *Um Valentão afamado, que no mundo pode haver.*

Banco: *Um Valentão afamado, que no mundo pode haver.*

Galantes: *Cada susto que ele dá, a terra pega tremer.*

Banco: *Cada susto que ele dá, a terra pega tremer.*

Galantes: *Maninha, vamos andando, tu numa perna, eu noutra.*

Banco: *Maninha, vamos andando, tu numa perna, eu noutra.*

Galantes: *Chorando tua desgraça, já que a fortuna foi pouca.*

Banco: *Chorando tua desgraça, já que a fortuna foi pouca.*

Galantes: *Maninha, vamos ali, até a serra dos Martin.*

Banco: *Maninha, vamos ali, até a serra dos Martin.*

Galantes: *Vamos lavrar mandioca, fava, feijão, amendoim.*

Banco: *Vamos lavrar mandioca, fava, feijão, amendoim.*

Galantes: *Maninha, vamos rezar, vamos fazer oração.*

Banco: *Maninha, vamos rezar, vamos fazer oração.*
Galantes: *Que daqui a meia hora vai chegar o Valentão.*
Banco: *Que daqui a meia hora, vai chegar o Valentão.*

Com a chamada, o Valentão entra no terreiro para iniciar seu relato, que, na verdade, é um diálogo entre ele e os Galantes, que respondem ora como as suas filhas, ora como sua mulher. Aqui preferimos chamar de loa, ao invés de diálogo, pelo forte teor poético das falas.

Loa do Valentão com o grupo dos Galantes:
Valentão:
Sou o velho Barbaça,
Malvado de profissão.
Caso, confesso e batizo
Hoje aqui nessa pensão.
Minha irmã Sebastiana,
Minha prima Manuela,
Perna de socó,
Bunda de tanajura,
E beiço de gamela.
Menina, que fazeis por aí tão amarela,
Sentada naquela janela?
Galantes:
Não há outro canto nessa janela.
Pra quê vida boa e bela?
Valentão:
Siga tu e tua mãe,
Siga minha opinião:
Antes que eu vá embora,
Não boto mais que a benção.
Galantes:

Meu pai assim não vá embora.
Não deixe eu por cá ficar
Sem roupa pra vestir,
Sem dinheiro pra gastar.
O que vai acontecer
Se meu pai morrer por lá?
Valentão:
Não seja besta, menina,
Que por lá não hei de morrer.
Quando eu for que vier,
Um belo noivo hei e trazer.
Galantes:
Que belo noivo me trai?
Valentão:
Um belo marido cabano,
Que por lá sempre hai.
Galantes:
Deus me livre, Deus me guarde,
De casar com marido cabano.
Que a sorte não me dê
O coração de um tirano.
Valentão:
Siga tu e tua mãe,
Se assim queiram passar.
Uma bate, uma mergulha,
Outra bate a mão de dá.
Vão coser, vão fiar,
Duas filha do Diabo.

O Valentão se retira dançando, enquanto os Galantes criam uma barreira na arena.

Toada de evolução do Valentão:

Puxador: *Joaquim Nabuco, José Mariano.*

Banco: *Oi, leva madeira, pernambucano.*

Puxador: *Joaquim Nabuco, José Mariano.*

Banco: *O barulho tá formado, pernambucano.*

Em seguida, o Valentão retorna e recomeça seu confronto com o grupo dos Galantes.

Loa do Valentão com o grupo dos Galantes (cont.):

Valentão:

Menino o que fazei por ai?

Galantes:

Vim ao baile divertir.

Valentão:

Tu me leva em teu comboio?

Eu já tenho minha cara rasa.

Não há quem bote sentindo

Às honras da minha casa.

Até próprio minha mulher,

Sendo minha companheira,

Roubou minhas duas filhas.

Aquele diabo de véia alcoviteira.

Se eu pegasse elas três,

Hoje nessa travessia,

Eu cortava elas de faca,

Que nem corto a melancia.

Pois uma vez numa brigada,

E essa foi pequenininha,

Matei doze com a faca,

Trinta e seis com a bainha,

Pois queria que o Capitão visse
A carreira que eu dei,
Lá do sertão do Salgado
Pra o Pilar de Goianinha.
Carregado do jeito que eu vinha,
Com setenta cuia de fava,
Oitenta quilo de farinha,
Fiz oitenta rapadura,
Da marca pequenininha,
Pra comer na beira do fogo,
Enquanto a panela cozinha.
Quando eu vim de lá de cima,
Do meu Sertão de Monteiro,
Trazia bastante gado,
Enchia bem o terreiro.
Chegou a montar um sujeito,
Falou em gado fiado,
Me deixou muito arrasado.
Tô mais quente do que brasa!
Sou filho do Rasga Mundo,
Neto do Mata-Mata,
Primo de Cosme Leitão,
Mato por meia pataca,
Entrego por meio tostão.
Hoje, por aqui me trato Batata.

O Valentão, mais uma vez, dança no terreiro.

Toada de evolução do Valentão:

Puxador: *Joaquim Nabuco, José Mariano.*

Banco: *Oi, leva madeira, pernambucano.*

Puxador: *Joaquim Nabuco, José Mariano.*

Banco: *O barulho tá formado, pernambucano.*

O Mestre dos Galantes bate nas costas do Valentão para conversar.

Loa do Valentão com o Mestre:

Mestre:

Boa noite, seu Batata!

Valentão:

Boa noite, seu cara de alpracata!

Mestre:

Seu batata, boa noite!

Valentão:

Boa noite, cidadão!

Mestre:

Eu vim trazendo um recado.

Conte-me seu passado.

Valentão:

Quando eu sei de um recado,

Fico todo atarantado,

Não sei se eu tô em pé,

Nem de cóca, nem sentado.

Mestre:

Seus porco me destruiu,

Os gado fez-me um estrago.

Valentão:

Vá no mato, corte o pau,

Endireite seu cercado,

Caba infeliz, desgraçado.

Se o gado ainda for,

O dono será preso,

E o porco será citado.
Bate na palma da mão,
Meio cruzado.

Entra a música que serve para iniciar o embate entre o Valentão e o Mestre.

Toada de evolução do Valentão com o Mestre:
Puxador: *Joaquim Nabuco, José Mariano.*
Banco: *Oi, leva madeira, pernambucano.*
Puxador: *Joaquim Nabuco, José Mariano.*
Banco: *O barulho tá formado, pernambucano.*

Loa do Valentão com o Mestre (cont.):
Mestre: (bate nas costas do Valentão, procurando briga):
O que eu lhe devo, véio?
Dei o conselho certo,
Não devia ter lhe dado.
Não seja besta, velho,
Que a você não devo nada.
Valentão:
Churrasco, bem churrascado.
Se batermo nessa espada,
Dou-te muita caçambada.
Xique-Xique é flor de espinho,
Imburama é pau de abelha,
Coleirinha de boi é canga,
Paletó de nego é peia.
Entrei na delegacia,
Sai na mesa de renda,
Tome cuidado na vida,
Lá vai pau e se defenda.

Mestre:
Mais brabo era o faraó,
Mas se convenceu por vencido.
Sustente a espada na mão,
Se quiser brigar comigo.
Valentão:
Não seja doido, menino.
Bote o pé direito na frente,
O esquerdo atravessado.
Se eu bater nessa espada,
Te dou muita caçambada.
Bate-bate a calambreta,
Bate-bate, arreda ou puxa,
Rói do osso a carapuça,
Porco chia e a lama fuça,
Bate o pino que eu bato a bucha.
Ô, Quinquina arruma a trouxa
Que eu vou pra Cafundó.
Vou mudar de terreno,
Pra ver se vivo melhor.
Conheço o véio Felipe de Abreu.
Foi nessa que seu pai morreu.
E bate pra eu.

Entra a "Toada de luta do Valentão", na qual é executada um combate de espadas entre ele e o Mestre.

Toada de luta do Valentão:
Puxador: *Vim pra Goiana pra ficar,*
Eu tô na calma.
Banco: Vim pra Goiana pra ficar,

Eu tô na calma.

Puxador: *Seu Valentão, você se renda,*

Venha a mim, me entregue as arma.

Banco: *Seu Valentão, você se renda,*

Venha a mim, me entregue as arma.

Puxador: *Joaquim Nabuco, José Mariano.*

Banco: *Oi, leva madeira, pernambucano.*

Puxador: *Joaquim Nabuco, José Mariano.*

Banco: *O barulho tá formado, pernambucano.*

Aqui começam os duelos verbais entre o Valentão e os Galantes que é sempre alternado pelas lutas de espada.

Mestre (Parando a toada) – *Vamo brigar, seu Tintinqué!*

Valentão – *Sou home, não sou mulé! E bata Mané!*

Volta a toada e a luta.

Mestre (Parando a toada) – *Vamo lutar, seu Valentão!*

Valentão – *Com outro, comigo não! E bate o baião!*

Volta a toada e a luta.

Mestre (Parando a toada) – *Meu paizinho, deixe de briga.*

Valentão – *Vai pra casa, rapariga!*

Volta a toada e a luta.

Mestre (Parando a toada) – *Meu paizinho, deixe de luta.*

Valentão – *Vão pra casa duas puta!*

Volta a toada e a luta. No final da briga, o Valentão é preso pelos Galantes que o fecham no círculo feito por eles enquanto cantam a "Toada da prisão do Valentão". O Valentão começa a chorar. Este momento da prisão é todo cantado à capela.

Toada da prisão do Valentão:

Galantes: *Esteje preso e amarrado, seu duro, seu Valentão.*
Esteje preso e amarrado, seu duro, seu Valentão.
Seu cara de jacaré, seu dente de tubarão.
Seu cara de jacaré, seu dente de tubarão.
Esteje preso e amarrado, seu duro, seu tintinqué.
Esteje preso e amarrado, seu duro, seu tintinqué.
Seu cara de tubarão, seu dente de jacaré.
Seu cara de tubarão, seu dente de jacaré.

Finalmente, o Valentão se rende cantando a "Toada de rendição", ainda à capela.

Toada de rendição do Valentão (chorando):

Valentão: *Tão valentão que eu era,*
Acostumado a brigar.
Galantes: *Tão valentão que eu era*
Acostumado a brigar.
Valentão: *A polícia me prendeu*
Quebraram o meu patuá.
Galantes: *A polícia me prendeu,*
Quebraram o meu patuá.
Valentão: *Já fui moço, hoje sou velho,*
Nunca fui desrespeitado.
Galantes: *Já fui moço, hoje sou velho,*
Nunca fui desrespeitado.
Valentão: *Por causa de duas filha,*
Eu tô preso e amarrado.

Galantes: *Por causa de duas filha,*

Tô preso e amarrado.

Valentão: *Tô preso e amarrado,*

Com a camisa nas mão.

Galantes: *Tô preso e amarrado,*

Com a camisa nas mão.

Valentão: *Seu cara de jacaré,*

Seu dente de tubarão.

Galantes: *Seu cara de jacaré,*

Seu dente de tubarão.

Depois da "Toada de rendição do Valentão", o grupo dos Galantes cantam a "Toada de consolo para o Valentão", assumindo a figura de suas filhas.

Toada de consolo para o Valentão:

Mestre: *Não chore, papai, não chore.*

Não chore, não tenha medo.

Galantes: *Não chore, papai, não chore.*

Não chore, não tenha medo.

Mestre: *Se não soltarem papai,*

Nós saimo do brinquedo.

Galantes: *Se não soltarem papai,*

Nós saimo do brinquedo.

Mestre: *Soltai, meu senhor, papai,*

Pra dá gosto na função.

Galantes: *Soltai, meu senhor, papai,*

Pra dá gosto na função.

Mestre: *Vai pedir ao delegado*

Que me tire da prisão.

Galantes: *Vai pedir ao delegado*

Que me tire da prisão.

Mestre: *Papai, meu senhor, papai,*

Faça gosto na função.

Galantes: *Papai, meu senhor, papai,*

Faça gosto na função.

Mestre: *Que hoje é noite de festa,*

Não é noite de prisão.

Galantes: *Que hoje é noite de festa,*

Não é noite de prisão.

Os Galantes se afastam, deixando o Valentão sozinho. Ele se dá por liberto.

Loa do Valentão:

Eu não disse que aqui
Não tem home pra me prender.
Eu estando com minha mulher ao lado,
Minhas filha ao meu favor,
Mestre, afine seus instrumento,
Se caso preciso for,
Pandeiro, rebeca, ganzá,
Que a depois de cair dentro,
Muito salto tem de dá.

O Banco executa novamente a "Toada de evolução do Valentão" para que ele faça mais uma demonstração de sua dança e, em seguida, sai.

Toada de evolução do Valentão:

Puxador: *Vim pra Goiana pra ficar,*

Eu tô na calma.

Banco: Vim pra Goiana pra ficar,

Eu tô na calma.

Puxador: *Seu Valentão, você se renda,*

Venha a mim, me entregue as arma.

Banco: *Seu Valentão, você se renda,*

Venha a mim, me entregue as arma.

Puxador: *Joaquim Nabuco, José Mariano.*

Banco: *Oi, leva madeira, pernambucano.*

Puxador: *Joaquim Nabuco, José Mariano.*

Banco: *O barulho tá formado, pernambucano.*

Depois do episódio do Valentão, o grupo de Galantes se prepara para a entrada do Capitão do Cavalo Marinho, no caso, o Cavaleiro. Neste momento, o Banco executa uma "Toada solta" para animar a brincadeira. Este intervalo musical não possui execução de dança ou outro tipo de ação, servindo apenas para que o grupo dos Galantes se posicione na frente do Banco, à espera do Cavaleiro.

A entrada do Capitão é solene e sem música. Ele adentra a arena e começa a narrar seu encontro com a Pastorinha, tema de amor entre um cavaleiro e uma camponesa. Antes, este diálogo acontecia entre o Cavaleiro e a própria Pastorinha, porém, agora, é todo o grupo de Galantes, juntamente com o Banco, Mateus, Bastião e Catirina que respondem ao Capitão. Com a entrada do Cavaleiro, montado em seu cavalo, os Galantes ficam na frente do Banco, de costas para os músicos, e de frente para àquele que se posiciona no meio da arena para dialogar. Percebemos que, ao final da toada, os Galantes representam o pai da Pastorinha, que autoriza a união dos dois. Esta toada não é acompanhada de instrumentos musicais.

Foto 18 - O Cavaleiro

Toada do Cavaleiro e da Pastorinha (à capela):

Cavaleiro: *Deus vos salve vida, em seu vosso traje.*

Galantes: *Deus vos salve, mestre, oh, senhor! Em vosso cavalo.*

Cavaleiro: *Pastorinha bela, que fazeis aqui?*

Galantes: *Pastorando o gado, meu mestre, que perdi aqui.*

Cavaleiro: *O gado é alheio, não se perde não.*

O gado é alheio, não se perde não.

Se tu queres, vamos Pastorinha, lá pro meu sertão.

Galantes: *Senhor, vá embora, que eu não vou lá não.*

Senhor, vá embora, que eu não vou lá não.

Eu sou solteirinha, meu mestre, papai não quer não.

Cavaleiro: *Minha Pastorinha, vamos lá pra casa.*

Minha Pastorinha, vamos lá pra casa.

Se tu queres, vamos Pastorinha, te amonta à cavalo.

Galantes: *Senhor, vá embora, que isso é muito feio.*

Senhor, vá embora, que isso é muito feio.

Eu sou solteirinha, meu mestre, papai se arreceia.

Cavaleiro: *Sapateiro novo, fazei-me um sapato.*

Sapateiro novo, fazei-me um sapato.

Do solado fino, Pastorinha, pra dançar no salto.

Galantes: *Pra dançar no salto, dança muito bem.*

Pra dançar no salto, dança muito bem.

Já pode chamar, oh, meu mestre, marica, meu bem.

Cavaleiro: *Minha Pastorinha, anjo serafim.*

Minha Pastorinha, anjo serafim.

Dá um passo à frente, Pastorinha, te encostais a mim.

Galantes: *Leva minha filha, leva muito bem.*

Leva minha filha, leva muito bem.

Pro jardim de ouro, oh, meu mestre, pro baião também.

Em seguida, o Cavaleiro recita sua loa pedindo permissão à dona da casa para fazer sua exibição.

Loa do Cavaleiro:

Senhora, dona da casa,
Tenha isenção de Iaiá.
Sei que seu marido merece
Patente de generá.
Quero que dê licença
De meu cavalo vadiá.
Se der licença, ele brinca,
Se não der, patente de me retirá.
Pastorinha, venho praticá.

Todos:
Santos Reis do Oriente
Nós viemos festejá.

O Cavaleiro apita para que o Banco toque sua "Toada de evolução".

Toada de evolução do Cavaleiro:

Puxador: *Cavalo Marinho*

Banco: *Vem no bole-bole.*

Puxador: *Vem com as pernas*

Banco: *E os quartos mole.*

Puxador: *Cavalo Marinho*

Banco: *Como vem bonito.*

Puxador: *Todo agaloado,*

Banco: *Todo cheio de fita.*

Após a dança, o Cavaleiro ordena com seu apito que grupo de Galantes faça um cortejo em sua homenagem e comanda a evolução do grupo ao ritmo da música. Dada a ordem, o grupo dos Galantes vai em direção ao Capitão se movimentando como se estivesse cavalgando e se enfileira ao seu lado, tendo-o ao centro. Este grupo fica diametralmente em frente ao Banco, que começa a executar a toada que promove a exibição individual de cada membro da comitiva dos Galantes, além de Mateus, Bastião e Catirina.

Foto 19 - A formação dos Galantes com o Cavaleiro

Toada de evolução do Cavaleiro e dos Galantes:

Puxador: *Primeiro Galante pode chegar.*

Banco: *Primeiro Galante pode chegar.*

Puxador: *Dono da casa mandou chamar.*

Banco: *Dono da casa mandou chamar.*

Puxador: *Chega pra frente, chega pra trás.*

Banco: *Chega pra frente, chega pra trás.*

Puxador: *Dá meia volta e tá bom demais.*
Banco: *Dá meia volta e tá bom demais.*
Puxador: *Segundo Galante pode chegar.*
Banco: *Segundo Galante pode chegar.*
Puxador: *Dono da casa mandou chamar.*
Banco: *Dono da casa mandou chamar.*
Puxador: *Chega pra frente, chega pra trás.*
Banco: *Chega pra frente, chega pra trás.*
Puxador: *Dá meia volta e tá bom demais.*
Banco: *Dá meia volta e tá bom demais.*
Puxador: *Terceiro Galante pode chegar.*
Banco: *Terceiro Galante pode chegar.*
Puxador: *Dono da casa mandou chamar.*
Banco: *Dono da casa mandou chamar.*
Puxador: *Chega pra frente, chega pra trás.*
Banco: *Chega pra frente, chega pra trás.*
Puxador: *Dá meia volta e tá bom demais.*
Banco: *Dá meia volta e tá bom demais.*

O Banco chama cada Galante, a Dama, a Pastorinha, e os três negros para demonstrarem suas habilidades individuais, através de passos de dança. Estes, quando chamados pela toada, saem da fileira do Cavaleiro e se dirigem ao Banco, onde circulam Mateus e Bastião que estão próximos aos músicos. Depois, eles voltam ao lugar de origem.

A dança acaba com a chamada do Cavaleiro que se aproxima do Banco com os Galantes enfileirados. Próximos ao Banco, o Cavaleiro encerra a música com seu apito e recita uma loa seguida de um diálogo com os Galantes e Mateus.

Loa do Cavaleiro:
O sol de manhã é ouro,
Meu dia é coroado.
De tarde é falecido,

De noite é sepultado.

Diálogo entre o Cavaleiro, os Galantes e Mateus:

Cavaleiro: *Pastorinha!*

Galantes: *Senhor, meu amo?*

Cavaleiro: *Mateus, sabe o tamanho da sorte linda e maravilhosa desse lugar?*

Mateus: *Fale lá, que eu não sei adivinhar.*

Cavaleiro: *Vá em Nossa Senhora, Nossa Senhora do Ó, Nossa Senhora do Amparo, Nossa Senhora do Livramento, São Sebastião que é o padroeiro da festa, que livre nossa brincadeira do começo até o fim. E dai-nos a sorte, Mateus!*

Mateus dá o viva à festa.

Loa de Louvação de Mateus:

Viva a noite de Reis!

Por Nosso Senhor Jesus!

Por Nossa Senhora da Aclamação!

Por São Sebastião!

Viva a esse povo todo!

Este momento serve para passar o chapéu, na tentativa de que o público dê algum dinheiro. Quem se encarrega desta tarefa é Mateus, Bastião e Catirina. Se alguém da platéia dá algum dinheiro, seu nome é substituído pelo da Santa que inicia a "Toada da aguardente", como exemplificamos no final da toada.

Nesta mesma toada, há três momentos distintos no que se refere à evolução do Cavaleiro e seus Galantes: em quase toda a canção, eles dançam enfileirados tendo o Cavaleiro ao centro da fila e rodam com ele sendo o eixo, como que galopando. Na parte central da toada ("Eu já bebi, não bebo mais..."), o Cavaleiro começa a circular os Galantes que formaram um grupo no centro da arena. No momento final da música ("Tira a cangaia do cavalo, matuto..."), o Cavaleiro irrompe rodando em seu eixo em direção ao grupo dos Galantes, desfazendo o aglomerado.

Toada da aguardente:

Puxador: *Nossa Senhora Sant'Ana,*

Dona do Santo Maior.

Banco: *Nossa Senhora Sant'Ana,*

Dona do Santo Maior.

Puxador: *Quem encosta na sombra dela*

Não leva chuva nem sol.

Banco: *Quem encosta na sombra dela*

Não leva chuva nem sol.

Puxador: *Eu já bebi, não bebo mais.*

Banco: *Eu já bebi, não bebo mais.*

Puxador: *Aguardente boa, meu mano,*

Eu não vejo mais.

Banco: *Aguardente boa, meu mano,*

Eu não vejo mais.

Puxador: *Carrapateiro das Alagoa,*

Banco: *Carrapateiro das Alagoa,*

Puxador: *Procura a sorte, Pastorinha,*

Que a sorte é boa.

Banco: *Procura a sorte, Pastorinha,*

Que a sorte é boa.

Tira a cangaia do cavalo, matuto.

Tira a cangaia do cavalo, matuto.

Tira a cangaia do cavalo, matuto.

Tira a cangaia do cavalo, matuto.

Exemplo da mudança da toada para homenagear um doador.

Puxador: *O Seu Sebastião*

É um home de valor.

Banco: *O Seu Sebastião*

É um home de valor.

Puxador: *A sorte do cavalo*

Foi ele quem me tirou.

Banco: *A sorte do cavalo*

Foi ele quem me tirou.

Puxador: *Eu já bebi, não bebo mais.(...)*

O Cavaleiro não se retira do recinto. Entra o Cobrador ou Pataqueiro, que é uma figura freqüente na brincadeira, porém, o momento de sua entrada pode variar, assim como sua cobrança. Já vimos o Cobrador vir buscar o dinheiro relativo ao trabalho executado pelo Pisa Pilão, porém, vamos transcrever a cobrança que ele faz ao Cavaleiro. O Banco o chama.

Toada de chamada do Cobrador:

Puxador: *Meu Cavaleiro, olha ele.*

Banco: *O Cobrador é ligeiro.*

Puxador: *Meu Cavaleiro, olha ele.*

Banco: *O Cobrador é ligeiro.*

Como esta é uma figura sempre indesejada, Mateus o recebe dando bordoadas com sua bexiga.

Diálogo entre Mateus e o Cobrador:

Cobrador: *Nêgo, o que é isso aqui?*

Mateus: *É uma festa.*

Cobrador: *É o quê, nêgo?*

Mateus: *É uma festa.*

Cobrador: *Então, tome na testa!*

O Cobrador bate com a espada no chapéu de Mateus e se retira. Volta a sua toada para que ele retorne ao terreiro.

Toada de evolução do Cobrador:
Puxador: *Meu Cavaleiro, olha ele.*
Banco: *O Cobrador é ligeiro.*
Puxador: *Meu Cavaleiro, olha ele.*
Banco: *O Cobrador é ligeiro.*

Segue o diálogo entre o Cobrador e Mateus.

Diálogo entre Mateus e o Cobrador (cont.):
Cobrador: *Mateus, o que é isso?*
Mateus: *É uma devoção.*
Cobrador: *O quê?*
Mateus: *Uma devoção.*
Cobrador: *Então, toma no coração!*

Bate com a espada no chapéu de Mateus e se retira. Mais uma vez, o Banco executa a toada para que ele volte.

Toada de evolução do Cobrador:
Puxador: *Meu Cavaleiro, olha ele.*
Banco: *O Cobrador é ligeiro.*
Puxador: *Meu Cavaleiro, olha ele.*
Banco: *O Cobrador é ligeiro.*

O diálogo se restabelece.

Diálogo entre Mateus e o Cobrador (cont.):
Cobrador: *Nêgo, o que é isso?*

Mateus: *É uma festa.*

Cobrador: *É o quê?*

Mateus: *É uma festa.*

Cobrador: *Se for uma festa, eu sou Santo. Que desde que eu cheguei aqui é um 'tígi', 'tígi', tígi', parece um bocado de fogos.*

Mateus: *É pra Santos Reis do Oriente.*

Cobrador: *Ô, nêgo, tu conhece a casa do Capitão dos cavalo?*

Mateus: *Quem?*

Cobrador: *Capitão dos cavalo.*

Mateus: *Capitão dos cavalos? Ah, conheço, conheço. Tu qué o quê com o Capitão dos cavalo?*

Cobrador: *Ah, nêgo, eu tenho um assunto pra resolver com ele. Não tá me conhecendo não, nêgo? Sou Bronzo.*

Mateus: *É Bronzo?*

Cobrador: *Sou. Ô nêgo, tu me ensina onde é a casa do Capitão dos cavalo? Quando for de manhã tem, óia a tuia pra tu!* (Faz gesto de dinheiro.)

Mateus: *Mas tu dá mesmo?*

Cobrador: *O dinheiro, dou.*

Mateus: *Mas, Capitão tá viajando.*

Cobrador: *Mas, como é que eu faço pra chegar na casa dele, nêgo?*

Mateus: *Óia, é longe...Tu tá vendo aquela beira de estrada? Tu vai por ali até não sei aonde, droba à direita, na outra rua tu vira à esquerda, aí tu chega lá.*

Cobrador: *Eu vou lá, agora.*

Mateus: *Ó, tu chega perto do cavalo, aí tu faz igualzinho como eu tô dizendo.* (Bate palma.) *Capitão, alô? Capitão, alô?*

Cobrador (imitando): *Capitão, alô?*

Mateus: *Diga: Capitão, alô!*

Cobrador: *Diga: Capitão, alô!*

Mateus: *Não, rapaz, é assim.*

Cobrador: *Não, rapaz, é assim.*

Mateus: *Eita, que home burro! É pra tu chamar o Capitão.*

Cobrador: *Capitão, alô?*
Capitão (respondendo do seu lugar): *Alô.*
Mateus: *Óia, aí. É assim!*

O Cobrador volta a fazer sua evolução pelo terreiro.

Toada de evolução do Cobrador:
Puxador: *Meu Cavaleiro, olha ele.*
Banco: *O Cobrador é ligeiro.*
Puxador: *Meu Cavaleiro, olha ele.*
Banco: *O Cobrador é ligeiro.*

Logo em seguida, o Cobrador encontra o Capitão.

Diálogo entre o Capitão e o Cobrador:
Cobrador: *Capitão, tá bem amontado? Bem trajado? Bem vestido?*
Capitão: *No que é meu!*
Cobrador (se referindo ao cavalo): *Capitão, esse é São Brante?*
Capitão: *É São Brante.*
Cobrador: *São Brante, meu?*
Capitão: *Seu intrigado!*
Cobrador: *Mas, Capitão! Esse não é São Brante meu, não?*
Capitão: *É São Brante meu.*
Cobrador: *Não, é São Brante meu.*
Capitão: *É seu intrigado!*
Cobrador: *O Capitão não se lembra, não, da troca que fez comigo? O Capitão ficou de me voltar dinheiro no cavalo. Capitão disse que não tinha dinheiro ali. Aí eu disse: Mas não tem nada, não. O Capitão não viaja toda semana do sertão pra Goiana? O capitão disse: Viajo. Toda semana eu tô aqui. E até hoje o Capitão nunca mais passou. Chegou o dia de cobrar o Cavalo.*
Capitão: *Eu não lhe devo.*

Cobrador: *O Capitão me deve!*

Capitão: *Eu não devo!*

Cobrador: *O Capitão tá devendo. Não tem vergonha? São Brante tava tão bonito na minha mão. Eu tava dando banho lá na lavagem de Aruaé, quando o Capitão veio com uma burra véia, manca, com oreia de pilão 'bufti', 'bufu', cheia de mosca véia. E Capitão não tem vergonha? Até hoje eu espero pela troca. Capitão, quem tem vergonha, não faz vergonha! Eu vou lhe dizer no cochicho quanto é que o senhor me deve!* (Gritado.) *Capitão! Você me deve uma pataca!*

Capitão: *Eu não lhe devo porque eu nunca nem lhe vi.*

Cobrador: *Capitão, o senhor me deve uma pataca!*

Capitão: *Mas seu Bronzo...Faz vergonha. O senhor no meio da população vir me cobrar uma pataca? Coisa que eu não lhe devo.*

Cobrador: *Se eu vim cobrar é porque o Capitão deve! Capitão, paga ou não paga?*

Capitão: *Eu não pago, não, que eu não vou pagar sem dever!*

Cobrador: *Ô, Capitão, se não pagar aqui, paga ali, paga na lata, paga na tapa, paga na faca, paga na capoeira, paga na rasteira, paga na peixeira, paga meu dinheiro ou não paga, flor de Teixeira?*

Capitão: *Não pago, não!*

Entra a "Toada de luta do Cobrador", que executa uma briga com o Capitão.

Toada de luta do Cobrador:

Puxador: *Paga ou não paga, paga não!*

Banco: *Paga a pataca do valentão!*

Puxador: *Paga ou não paga, pagador!*

Banco: *Paga o dinheiro do cobrador!*

Depois da briga dos dois, se restaura o diálogo.

Diálogo entre o Capitão e o Cobrador (cont.):

Capitão: *Seu Bronzo, o senhor não tá dizendo que é São Brante seu? Mateus todo dia dá milho pra ele comer.*

Mateus tira o chapéu e o põe na boca do cavalo, para alimentá-lo. O cavalo, maneirando, se alimenta.

Mateus: *Né seu? Então vá dá milho pra ele comer!*

Cobrador (Tira o chapéu para alimentar o cavalo): *São Brante! São Brante !* (O cavalo derruba o chapéu do Cobrador no chão. O Cobrador se assusta.) *Capitão! São Brante na minha mão era tão mansinho, tão viçoso! O senhor deixou ele desse jeito?*

Entra a "Toada de luta do Cobrador", que volta a executar a briga com o Capitão.

Toada de luta do Cobrador:

Puxador: *Paga ou não paga, paga não!*

Banco: *Paga a pataca do valentão!*

Puxador: *Paga ou não paga, pagador!*

Banco: *Paga o dinheiro do cobrador!*

Mais uma vez, os dois voltam à conversação.

Diálogo entre o Capitão e o Cobrador (cont.):

Capitão: *Seu Bronzo, o senhor não tá dizendo que é São Brante seu? O Mateus todo dia se amonta na garupa dele.*

Mateus (subindo no Cavalo.): *O cavalo né seu? Se amonte nele.*

O Cobrador tenta montar no cavalo, mas leva um coice e cai.

Cobrador: *Capitão! São Brante na minha mão era tão mansinho, tão viçoso! O senhor deixou ele desse jeito?*

Entra, novamente, a "Toada de luta do Cobrador", que briga com o Capitão. Por fim, aquele se retira do recinto ao ouvir sua toada de despedida.

Toada de saída do Cobrador:

Puxador: *Seu Cobrador caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Puxador: *Seu Cobrador caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Em seguida, a estrutura da brincadeira é reaquecida pela entrada do assustador Babau, anunciado pelo Banco.

Foto 20 - O Babau avança

Toada de chamada do Babau:

Puxador: *Bicho comedor: Babau!*

Banco: *Bicho comedor: Babau!*

Ou

Puxador: *Ai, comedor, Babau!*

Banco: *Ai, comedor, Babau!*

Este chega assustando o público e desfazendo o círculo de espectadores com evoluções circulares e ágeis, sempre batendo a queixada de crânio de boi que o figureiro

segura nas mãos. A evolução é interropida pelo apito do mestre para que se estabeleça o diálogo entre ele e o Babau, com interferências de Mateus. O Babau responde a cada pergunta do Capitão e do negro sem falar, apenas batendo sua queixada.

Diálogo entre Capitão, Babau e Mateus:
Mateus: *Seu Babau!*
Capitão: Ô Seu Babau, senhor come as mandioca? as madeira? O senhor tá disposto! Come os pau? Come os trabalhador? Come a dos trabalhador? Tá disposto!

Volta a ação do Babau que persegue os presentes.

Toada de ação do Babau:
Puxador: *Bicho comedor,*
Banco: *Babau!*
Puxador: *Bicho comedor,*
Banco: *Babau!*

Diálogo entre Capitão, Babau e Mateus (cont.):
Capitão: *Ô, Seu Babau, o senhor come Reginaldo? Come a casa dele? As vaca dele, lá? Come ele de novo? O senhor come seu Inácio? A casa dele? O boi dele? A cabeça do boi? O resto do boi? Come Agnaldo?*
Mateus: *Seu Babau! Você come uma vaca? Uma pedra? Um pedaço de pau?*

Como observamos, as perguntas ao Babau são sempre cheias de duplo sentido, o que torna o momento bastante descontraído. Não há quantidade exata de repetições de ação e diálogo com o Babau, dependendo do horário e da motivação da figura com a platéia. A grande parte do público corre do Babau que não poupa esforços para atingir as pessoas com suas mordidas. O Babau se despede da brincadeira fugindo do terreiro.

Toada de saída do Babau:
Puxador: *Seu Babau caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*
Puxador: *Seu Babau caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Seguindo a seqüência da entrada das figuras, chega a vez do Caboclo d'Arubá, que adentra o terreiro sempre por volta das duas ou três horas da manhã. É ele próprio que desenvolve sua toada, acompanhado pelo Banco. É outro momento solene, ritual e religioso da brincadeira, porém, não mais voltado para o catolicismo, mas para o culto afro-ameríndio da Jurema, o que fica evidente tanto na figura do Caboclo, como na sua corporeidade e no seu canto.

Outro dado importante é que a "Toada de evolução" executada pelo Caboclo é, sobretudo, feita em improviso e, devido a isso, se modifica bastante enquanto verso, mantendo a estrutura melódica. Aqui, registramos alguns dos versos coletados. Tal toada possui duas partes distintas: o canto lamentoso do Caboclo d'Arubá e a resposta do Banco que, chegando na parte ("Olê, olê..."), ganha fôlego e um ritmo mais pulsante, porém, não há dança no início, somente Mateus e Bastião dançam batendo suas bexigas. Depois de algumas estrofes, o Caboclo d'Arubá começa a dançar durante a execução do Banco.

Foto 21 - O Caboclo d'Arubá

Toada de evolução do Caboclo d'Arubá:

C. d'Arubá: *Boa noite, Jesus amado,*
Nosso Pai Celestiá.
Banco: *Boa noite, Jesus amado,*
Nosso Pai Celestiá.
C. d'Arubá: *É com o poder divino*
que eu venho me apresentar.
Banco: *Olê, olê, olê, olê, olá.*
Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.
Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.
Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.
Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.
C. d'Arubá: *Boa noite, povo todo,*
Boa noite, pessoá.
Banco: *Boa noite, povo todo,*
Boa noite,pessoá.
C. d'Arubá: *Boa noite, excelência,*
Sou Cabôco d'Arubá.
Banco: *Olê, olê, olê, olê, olá.*
Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.
Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.
Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.
Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.
C. d'Arubá: *Eu entrei nessa alegria,*
Com minha flecha na mão.
Banco: *Eu entrei nessa alegria,*
Com minha flecha na mão.
C. d'Arubá: *Pra eu aqui me apresentar,*
eu não quero permissão.
Banco: *Olê, olê, olê, olê, olá.*

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.
Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.
Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.
Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

C. d'Arubá: *As menina lá de casa*
São um pouco cavilosa.

Banco: *As meninas lá de casa*
São um pouco cavilosa.

C. d'Arubá: *Planta rosa e nasce cravo,*
Planta cravo e nasce rosa.

Banco: *Olê, olê, olê, olê, olá.*
Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.
Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.
Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.
Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

C. d'Arubá: *Cabôco de minha terra*
Não toma água em coité.

Banco: *Cabôco de minha terra*
Não toma água em coité.

C. d'Arubá: *Quero me livrar das flechas*
Do cabôco canidé.

Banco: *Olê, olê, olê, olê, olá.*
Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.
Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.
Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.
Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

C. d'Arubá: *Você diz que eu sou Cabôco.*
Cabôco assim não é.

Banco: *Você diz que eu sou Cabôco.*
Cabôco assim não é.

C. d'Arubá: *Sou um cabôco de pena,*

sou cabôco canidé.

Banco: *Olê, olê, olê, olê, olá.*

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.

Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.

Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

C. d'Arubá: *Menino, eu vou pra frente,*

Que eu não posso demorar.

Banco: *Menino, eu vou pra frente,*

Que eu não posso demorar.

C. d'Arubá: *Que nessa noite de festa*

O cabôco vai sambar.

Banco: *Olê, olê, olê, olê, olá.*

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.

Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.

Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

C. d'Arubá: *Em cima daquela serra*

Tem uma onça amoitada.

Banco: *Em cima daquela serra*

Tem uma onça amoitada.

C. d'Arubá: *Se um dia eu fosse lá,*

Eu matava aquela marvada.

Banco: *Olê, olê, olê, olê, olá.*

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.

Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.

Eu vi pular o Caboco d'Arubá.

C. d'Arubá: *Em cima daquela serra*

Canta duas patativa.

Banco: *Em cima daquela serra*

Canta duas patativa.

C. d'Arubá: *Uma grita, outra responde,*

E o dono da casa avia.

Banco: *Olê, olê, olê, olê, olá.*

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.

Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.

Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

C. d'Arubá: *Minha gente, eu pergunto:*

Me diga que horas são.

Banco: *Minha gente, eu pergunto:*

Me diga que horas são.

C. d'Arubá: *Eu não posso demorar,*

Pois eu tenho obrigação.

Banco: *Olê, olê, olê, olê, olá.*

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.

Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

Eu vi passar o Cabôco d'Arubá.

Eu vi pular o Cabôco d'Arubá.

O Caboclo d'Arubá utiliza a sua "Toada de evolução" com dois objetivos bem claros. O primeiro é atrair a atenção dos espectadores para a roda, pois, se houver alguém disperso ou longe do terreiro, o figureiro, consciente da simpatia e curiosidade que o Caboclo possui perante a audiência, trabalha seus versos no sentido de captar o interesse e aglomerar o máximo de público. Isto não é à toa: há um momento específico em que o Caboclo d'Arubá, em sua toada, pede a contribuição financeira dos presentes.

O outro objetivo é o de narrar todas as etapas do ritual da dança sobre os vidros quebrados. Desde a preparação da própria figura (descalçar-se, tirar a parte superior da vestimenta, etc.), ao trabalho de Mateus e Bastião que são os responsáveis por quebrar as garrafas na frente do público. Em seguida, o Caboclo se prepara espiritualmente com sua "Toada de proteção" que é executada pelo Banco. É nesta toada que o Caboclo d'Arubá

dança sobre os vidros pisados, primeiramente com os pés, depois com o rosto, com o ventre e com as costas.

Toada de proteção do Caboco d'Arubá:

Puxador: *Estrela amazona, fulô mangerona.*

Banco: *Estrela amazona, fulô mangerona.*

Puxador: *Chuva chovia, trovão trovejava.*

Banco: *Chuva chovia, trovão trovejava.*

Puxador: *No alto da serra as estrelas encruzava.*

Banco: *No alto da serra as estrelas encruzava.*

Nos are armei meu balanço.

Nos are eu me abalançava.

Nos are armei meu balanço.

Nos are eu me abalançava.

Puxador: *Arreia Cabôco, pra me ajudar.*

Banco: *Arreia Cabôco, pra me ajudar.*

Puxador: *Cabôco da mata, nagô, juremá.*

Banco: *Cabôco da mata, nagô, juremá.*

Puxador: *Chuva chovia, trovão trovejava.*

Banco: *Chuva chovia, trovão trovejava.*

Puxador: *No alto da serra as estrelas encruzava.*

Banco: *No alto da serra as estrelas encruzava.*

Nos are armei meu balanço.

Nos are eu me abalançava.

Nos are armei meu balanço.

Nos are eu me abalançava.

Depois da exibição que prende a atenção de todos os presentes, principalmente pelo grau de perigo que há em sua execução, o Caboclo d'Arubá agradece às entidades da natureza pela proteção recebida.

Toada de agradecimento do Caboco d'Arubá:

C. d'Arubá: *Malunguinho é rei da mata.*

Rei da mata é malunguinho.

Banco: *Malunguinho é rei da mata.*

Rei da mata é malunguinho.

C. d'Arubá: *Com minha flecha na mão*

Atirando nos passarinho, reiá.

Banco: *Reiá, reiá, reia Cabôco, reiá.*

Reia Cabôco, reiá.

Reia Cabôco, reiá.

C. d'Arubá: *Buriti é pau da mata.*

Pau da mata é buriti.

Banco: *Buriti é pau da mata.*

Pau da mata é buriti.

C. d'Arubá: *Com minha flecha na mão*

Atirando nos bem-te-vi, reiá.

Banco: *Reiá, reiá, reia Cabôco, reiá.*

Reia Cabôco, reiá.

Reia Cabôco, reiá.

C. d'Arubá: *Tô subindo uma rampa,*

Mas não desço a ladeira.

Banco: *Tô subindo uma rampa,*

Mas não desço a ladeira.

C. d'Arubá: *Com meu passinho bonito*

Na fonte das lavadeira, reiá.

Banco: *Reiá, reiá, reia Cabôco, reiá.*

Reia Cabôco, reiá.

Reia Cabôco, reiá.

C. d'Arubá: *Agora eu sou pequenino.*

Com paciência de Jó.

Banco: *Agora eu sou pequenino.*

Com paciência de Jó.

C. d'Arubá: *Eu pulei na lavadeira*

E buli no meu curió, reiá.

Banco: *Reiá, reiá, reia Cabôco, reiá.*

Reia Cabôco, reiá.

Reia Cabôco, reiá.

Depois dos agradecimentos, o brincador da figura do Caboclo d'Arubá se retira do terreiro, demonstrando um certo enlevo, como se separasse de uma concentração especial para voltar às atividades inerentes à brincadeira. Tal figura só é vivida, neste Cavalo Marinho, pelo mestre Biu Alexandre. Após se recuperar do esforço e do estado em que se encontrava, o mestre volta ao terreiro para se despedir do público.

Toada de saída do Caboco d'Arubá:

C. d'Arubá: *Minha gente, adeus, adeus,*

Todos queiram desculpar.

Banco: *Minha gente, adeus, adeus,*

Todos queiram desculpar.

C. d'Arubá: *Que hoje eu vou fazer partida.*

Saudade eu vou levar.

Vou deixando pra vocês

Um adeus e até lá.

Quero ver queimar carvão,

Quero ver carvão queimar.

É o próprio mestre Biu Alexandre quem indica a toada que vai separar o episódio do restante da brincadeira. Em seu último verso, ele indica a "Toada do carvão" para que o Banco execute e ele saia definitivamente do recinto para trocar de roupa. Durante a "Toada do carvão", é comum ver alguns componentes da brincadeira evoluir na roda, assim como alguns espectadores.

Toada do carvão:

Puxador: *Eu quero ver queimar carvão,*

Banco: *Quero ver carvão queimar.*

Puxador: *Quero ver levantar pêia,*

Banco: *Quero ver pêia voar.*

Depois da toada que finda o episódio do Caboclo d'Arubá, é o momento de entrar mais uma figura: a Ema, que é o pássaro do sertão, muito conhecido dos habitantes desta região nordestina.

Foto 22 - A Ema chega à roda

Toada de chamada da Ema:

Puxador: *Lá vem a Ema.*

Banco: *Passarinho do sertão.*

Puxador: *Todo passo canta.*

Banco: *Só a Ema não.*

Puxador: *Lá vem a Ema.*

Banco: *Passarinho do sertão.*

Puxador: *Todo passo avoa.*

Banco: *Só a Ema não.*

A Ema entra na roda fazendo evoluções e perseguindo brincadores e público. Após um tempo de brincadeira acontece o improviso entre o Capitão e Mateus sobre a Ema.

Improviso entre o Capitão e Mateus:

Capitão: *Ô, Mateus! Essa ema é de quem?*

Mateus: *Eu não sei, não, Capitão. Ela apareceu por aqui.*

Capitão: *Mas, Mateus, esse bicho deve ter dono.*

Mateus: *É, né, Capitão?*

Capitão: *E então. Se o dono aparecer procurando vai dizer que você roubou...*

Mateus: *Eu não, Capitão! Ela que veio pro lado de cá...*

Capitão: *E ela veio fazer o quê, Mateus?*

Mateus: *Ela veio botar ovo, Capitão!* (Mateus brinca fazendo de sua bexiga o ovo que a Ema choca.) *Olha a lapa de ovo que ela botou, Capitão!!!*

Capitão: *Mateus, Mateus, é melhor se desfazer desse bicho, antes que o dono apareça.*

Mateus: *É mesmo, Capitão...*

O banco volta a executar a toada para a Ema evoluir no terreiro. Neste momento, ela finge pôr um ovo e o choca.

Toada de evolução da Ema:

Puxador: *Lá vem a Ema.*

Banco: *Passarinho do sertão.*

Puxador: *Todo passo canta.*

Banco: *Só a Ema não.*

O Capitão apita e o Banco pára a toada para mais uma conversação.

Improviso entre o Capitão, Mateus e Bastião:

Capitão: *Ô, Mateus, que négócio é esse que essa Ema fez aí?*

Mateus (Fingindo que sua bexiga é um ovo): *A Ema botou ovo, Capitão?*

Capitão: *Que ovo grande da moléstia!*

Bastião: *É o ovo de seu Benedito, que tá inchado.*

Mateus: *E ele vai ficar sem ovo?*

Bastião: *Ele fica só com um!*

O Capitão apita para o Banco executar a "Toada de saída da Ema". Ela sai da roda fazendo evoluções.

Toada de saída da Ema:
Puxador: *Ema véia caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*
Puxador: *Ema veia caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Em seguida, é a vez da dona da Ema entrar na roda para procurar seu pássaro que desapareceu. Esta é uma das figuras mais esperadas da brincadeira: a Véia do Bambu. Ela tem uma característica marcante que agrada bastante a audiência: sua avidez por sexo. Mas seu episódio inclui temáticas muito mais profundas, como a relação com a morte, a perda de um entre querido, e os universos católico, na figura do Padre, e demoníaco, com a entrada do Diabo que vem levar todos para o inferno.

Foto 23 - A Véia do Bambu e o Véio Joaquim

Toada de chamada da Véia do Bambu:
Puxador: *Cruzeiro maior do Sul.*
Banco: *Olha a Véia do Bambu.*
Puxador: *Cruzeiro maior do Sul.*

Banco: *Olha a Véia do Bambu.*

Durante a "Toada de chamada da Véia do Bambu", ela comanda a execução do Banco: quando ela cobre alguém com sua saia, o Banco pára de tocar, só recomeçando quando ela indica. Ela também põe as mãos embaixo da saia e dá para as pessoas cheirarem. É de sua responsabilidade a improvisação com as pessoas neste momento.

Improviso da Véia do Bambu (com Mateus, Bastião, o Banco, ou até mesmo com o público)**:**
V. do Bambu: *Ô, Mateus, que calor danado!*
Mateus: *Tá com calor, é Véia?*
V. do Bambu: *Tô, Mateus! Ai, que calor!*
Mateus: *Isso é uma véia safada!*
V. do Bambu: *É não, Mateus, é um calor, uma agonia danada!*

A toada reinicia e a Véia do Bambu recomeça sua dança, abanando a saia e dando umbigada em Mateus e em Bastião, até cobrir novamente alguma pessoa. Quando a Véia pára em algum lugar, ela sempre fica com as pernas abertas, como se fosse abrir escala.

Toada de evolução da Véia do Bambu:
Puxador: *Cruzeiro maior do Sul.*
Banco: *Olha a Véia do Bambu.*
Puxador: *Cruzeiro maior do Sul.*
Banco: *Olha a Véia do Bambu.*

A Véia sempre corre para alguém e o agarra. A graça maior é quando a pessoa é pega desprevinida. 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.

Improviso da Véia do Bambu:

V. do Bambu (pegando de surpresa alguém da platéia): *Ô, que calor! Ô, moço, assopre aqui, vá...* (indica embaixo da saia. Alvoroço e gargalhadas por parte do público. A Velha solta o rapaz e reinicia sua toada.)

Toada de evolução da Véia do Bambu:

Puxador: *Cruzeiro maior do Sul.*

Banco: *Olha a Véia do Bambu.*

Puxador: *Cruzeiro maior do Sul.*

Banco: *Olha a Véia do Bambu.*

Após várias seqüências em que a Véia do Bambu agarra alguém na tentativa de conseguir alguma conquista, Mateus põe fim à situação e conduz a Véia ao episódio dos presentes que são trazidos da Europa por seu marido.

Diálogo entre a Véia do Bambu e Mateus:

V. do Bambu: *Mateus, ô Mateus! Tu não enxergou um passo por aqui, não? Porque o meu passo desapareceu, já faz muito tempo que eu tô procurando por ele.*

Mateus: *Ô Sinhá Véia! Seu passo chegou aqui, já faz oito anos, e até pôs, chocou e foi embora.*

V. do Bambu: *Foi mesmo, Mateus?*

Mateus: *E então...*

V. do Bambu: *E o que é isso aqui, Mateus?*

Mateus: *É a festa do Capitão, Véia.*

V. do Bambu: *Eu tô doidinha para dançar, Mateus...*

Mateus: *Isso é uma Véia assanhada mesmo! Tu não é casada, Véia?*

Veia: *Sou não, Mateuzinho.*

Mateus: *Véia,tu é casada, véia safada! É melhor cantar tua toada, Véia.*

O Banco inicia a "Toada de ação da Véia do Bambu". A cada presente que o Banco diz ter sido comprado por seu marido, a Véia, num misto de improviso e diálogo, gaba-se junto aos brincadores.

Toada de ação da Véia do Bambu:

Banco: *Sinhá Véia, sinhá Véia,*
Seu marido vai chegar.
V. do Bambu: *Vai dizendo, meu netinho,*
Aonde visse ele passar.
Banco: *Ele passou em Rei de França,*
Reinado de Portugá.
V. do Bambu: *Vai dizendo, meu netinho,*
O que visse ele comprar.
Banco: *Comprou um cordão de ouro*
Pra sinhá Véia usar.

Improviso da Véia do Bambu:

V. do Bambu: *Óia, Mateus! Vou ganhar um trancelim de ouro. Eu vou ficar é bonita...*
Mateus: *Vai nada Véia, tu é muito feia!*
V. do Bambu: *Eu vou botar meu trancelin de ouro e pá-pá-rá-pá.*

No momento do "pá-pá-rá-pá", a Véia dá umbigada em Mateus. O Banco recomeça sua toada. Há outra versão desta toada que é da seguinte maneira:

Toada de ação da Véia do Bambu (cont.):

Banco: *Sinhá Véia, sinhá moça,*
Seu marido vivo está.
V. do Bambu: *Vai dizendo, meu netinho,*
Aonde visse ele passar.
Banco: *Ele passou em Rei de França,*
Reinado de Portugá.

V. do Bambu: *Vai dizer mais uma vez*

O que visse ele comprar.

Banco: *Comprou um vestido novo*

Pra sinhá Véia usar.

Improviso da Véia do Bambu:

V. do Bambu: *Óia, Mateus! Vou ganhar um vestido novo... Eu vou ficar é bonita...*

Mateus: *Eita, Véia, tu vai!*

V. do Bambu: *Eu vou até tirar esse vestido pra poder botar o outro.*

Mateus: *Não, Véia! Tu tá doida, é?Tu vai ficar nua?*

V. do Bambu: *Eu vou botar meu vestido novo e pá-pá-rá-pá.*

Toada de ação da Véia do Bambu (cont.):

Banco: *Sinhá Véia, sinhá Véia,*

Seu marido vai chegar.

V. do Bambu: *Vai dizendo, meu netinho,*

Aonde visse ele passar.

Banco: *Ele passou em Rei de França,*

Reinado de Portugá.

V. do Bambu: *Vai dizer mais uma vez*

O que visse ele comprar.

Banco: *Comprou um sutiã novo*

Pra sinhá Véia usar.

Improviso da Véia do Bambu:

V. do Bambu: *Óia, Mateus! Vou ganhar um sutiã novo... Eu vou ficar é bonita...*

Mateus: *Eita, Véia, tu precisa segurar esses peito mole, mesmo!!*

V. do Bambu: *É Mateus! E é bonito o sutiã?*

Mateus: *É bonito, Véia.*

V. do Bambu: *Eu vou botar meu sutiã novo e pá-pá-rá-pá.*

Esta situação acontece várias vezes utilizando várias peças de roupa, com variações nos diálogos improvisados, porém, podemos considerar que a essência se encontra nos exemplos dados aqui. Em seguida entra o Véio Joaquim procurando a sua Véia. Ele chega se arrastando por causa de uma ferida na perna enrolada num pano e trazendo um saco. Mateus e Bastião, sem piedade, dão bexigadas na sua perna.

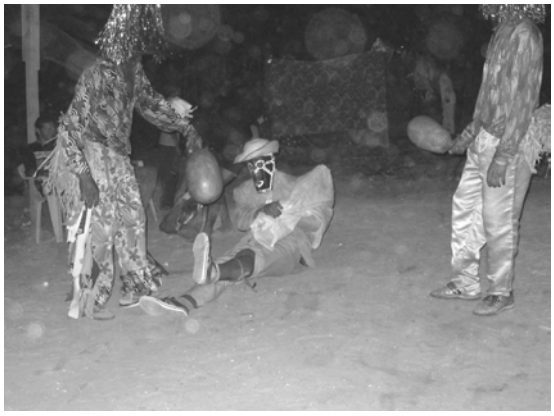


Foto 24 - O Véio Joaquim com sua perna doente

Toada de chamada do Véio Joaquim:

Puxador: *Lá vem o Véio por detrás da moita,*

Banco: *Estirando uma perna e encolhendo a outra.*

Puxador: *Lá vem o Véio por detrás da moita,*

Banco: *Estirando uma perna e encolhendo a outra.*

A Véia do Bambu se agacha em algum canto do terreiro e o Véio Joaquim não a vê. O Véio Joaquim procura os negros para saber de sua esposa.

Diálogo entre o Véio Joaquim, Mateus e Bastião:

V. Joaquim: *Ô, Mateus, ajuda aqui, ajuda aqui. Já faz dez ano que eu tô com essa ferida...*

Mateus continua dando bexigada na perna do Véio.

V. Joaquim (Mostrando o saco que traz consigo): *Ô,Mateus, pega aqui na minha trouxa.*

Mateus: *Eu não!*

V. Joaquim: *Pega aqui, Bastião.*

Bastião: *Tá doido!*

V. Joaquim: *Ô, Mateus, me ajuda a levantar.*

Mateus ajuda, mas o Véio continua caindo.

V. Joaquim: *Ô, Mateus, me diz uma coisa: minha Véia tá por onde?*

Mateus: *Dê uma chamada por ela.*

V. Joaquim (se agacha e solta um grito agudo): *Uuuuuuuuuuu!*

V. do Bambu (solta um gemido de resposta): *rrruuuruuuruuuurrr!*

V. Joaquim: *Óia, Mateus! Eu escutei, eu escutei! Eu conheço e é pelo cheiro, é pelo cheiro.*

O Velho volta a soltar o grito que é novamente respondido pela Véia. Finalmente os dois se encontram e, como Mateus e Bastião no começo da brincadeira, entrelaçam as pernas sentados no chão. A diferença é que o casal de velhos simula o ato sexual. Em seguida, vão em direção ao Banco para o Véio Joaquim recitar sua loa.

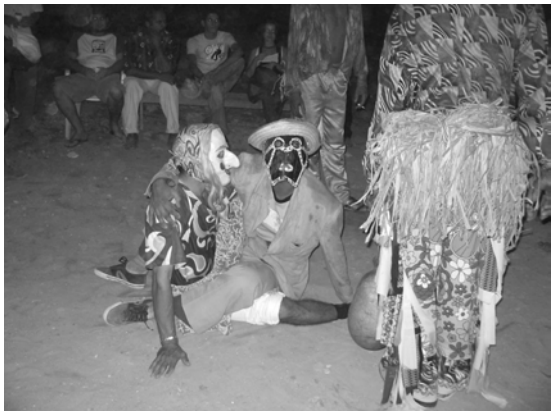


Foto 25 - O coito dos véios

Diálogo da Véia do Bambu com o Véio Joaquim:

V. Joaquim: *Minha Véia! Tava por onde?*

V. do Bambu: *Tava aqui...*

V. Joaquim: *A tempo que eu te procuro, Véia.*

V. do Bambu: *Eu tava procurando a Ema.*

A "Toada do Véio Joaquim" é dividida em dois momentos: o primeiro é o recitativo, acompanhado pelo Banco e o segundo é a parte ("Ê, bambu...), na qual o Véio e a Véia, abraçados, evoluem pelo espaço recuando no ritmo da música e simulando o ato sexual em pé. Em seguida, eles voltam para o Banco para dar prosseguimento à toada. Em alguns momentos, a Véia simula o ato sexual com outra pessoa, geralmente Mateus ou Bastião.

Toada do Véio Joaquim:

V. Joaquim: *Um ano e catorze mês*
Que eu desci do meu sertão.
Banco: *Um ano e catorze mês*
Que eu desci do meu sertão.
V. Joaquim: *Vim encontrar minha Véia*
Na roda do Capitão.
Puxador: *Ê, bambu.*
Olha o sapo cururu.
Banco: *Ê, bambu.*
Olha o sapo cururu.
Há-há-há-há-há.
Há-há-há-há-há.
V. Joaquim: *Eu tava na beira do fogo,*
Torrando minha pipoca.
Banco: *Eu tava na beira do fogo,*
Torrando minha pipoca.
V. Joaquim: *Quando eu olhei pra trás*
A Véia tava de cóca.
Puxador: *Ê, bambu.*
Olha o sapo cururu.
Banco: *Ê, bambu,*

Olha o sapo cururu.

Há-há-há-há-há,

Há-há-há-há-há.

Puxador: *Minha Véia forre a cama,*

Que eu quero me deitar.

Banco: *Minha Véia forre a cama,*

Que eu quero me deitar.

Puxador: *A danada dessa Véia*

Não me deixa descansar.

Puxador: *Ê, bambu,*

Olha o sapo cururu.

Banco: *Ê, bambu,*

Olha o sapo cururu.

Há-há-há-há-há,

Há-há-há-há-há.

V. Joaquim: *Eu queria ver a Morte,*

Que eu ia perguntar.

Banco: *Eu queria ver a Morte,*

Que eu ia perguntar.

V. Joaquim: *Se a comadre Morte*

Vai pra algum lugar.

Puxador: *Ê, bambu.*

Olha o sapo cururu.

Banco: *Ê, bambu.*

Olha o sapo cururu.

Há-há-há-há-há.

Há-há-há-há-há.

V. Joaquim: *Eu vi a morte pescando*

No rio de siriji.

Banco: *Eu vi a morte pescando*

No rio de siriji.

V. Joaquim: *Pegando pedra por pedra,*

Dizendo que era siri.

Puxador: *Ê, bambu.*

Olha o sapo cururu.

Banco: *Ê, bambu.*

Olha o sapo cururu.

Há-há-há-há-há.

Há-há-há-há-há.

V. Joaquim: *As água do mar são verde,*

As branca são ventania.

Banco: *As água do mar são verde,*

As branca são ventania.

V. Joaquim: *Eu só vejo o meu amor*

Só de hoje a oito dia.

Puxador: *Ê, bambu.*

Olha o sapo cururu.

Banco: *Ê, bambu.*

Olha o sapo cururu.

Há-há-há-há-há.

Há-há-há-há-há.

V. Joaquim: *Com tanta morte no mundo,*

Matando quem quer viver.

Bamco: *Com tanta morte no mundo,*

Matando quem quer viver.

V. Joaquim: *Matou o Véio Joaquim,*

É ele quem vai morrer.

Neste momento, a Morte, que estava a rondar a arena com sua foice, golpeia o Velho Joaquim que cai morto. A Morte foge em seguida. O Banco executa uma toada animada e a Véia do Bambu dança no terreiro.

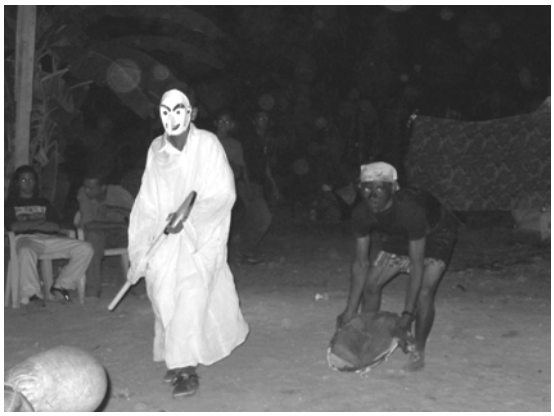


Foto 26 - Entra a Morte com sua foice

Toada de evolução da Véia do Bambu:

Puxador: *Solta essa Véia, que o couro come.*

Banco: *Solta essa Véia, que o couro come.*

Puxador: *Solta essa Véia, que o couro come.*

Puxador: *Solta essa Véia, que o couro come.*

Mateus a interrompe.

Diálogo entre Mateus e a Véia do Bambu:

Mateus: *Ô, Véia, o Véio morreu. Ele morreu foi de gaia.*

V. do Bambu: *Ele tá dormindo, Mateus.*

Mateus: *Mentira sua Véia safada! Você matou seu marido de gaia.*

Mateus, Bastião, Catirina e a Velha do Bambu circulam o corpo do defunto, põem uma vela acessa nos pés do morto.

V. do Bambu: *Ô, Mateus, eu vou pegar na cabeça dele.* (pega no pé do defunto e suspende.) *Eu vou pegar nas perna dele.*(Pega na cabeça.) *Ô, Mateus, isso é o dedo dele, é?* (Apontando para o sexo do defunto.)

Mateus: *É não. Isso aí não é dedo, não.*

Bastião: *A senhora não sabe o que é isso não, é?*

Mateus: *A gente vai ter que rezar uma incelença pra alma dele. Pega uma vela pra o defunto! Acende uma vela.* (Bastião acende a vela.)

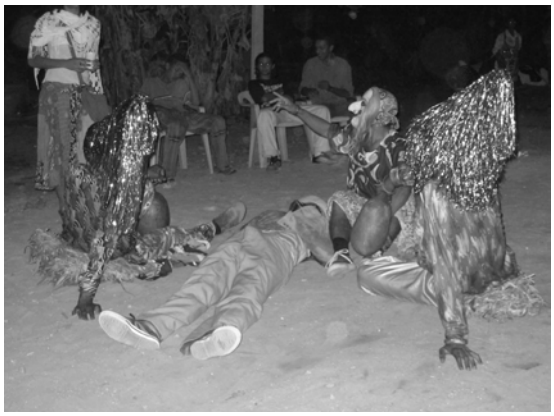


Foto 27 - O Véio Joaquim morre

Incelença de Mateus e Bastião:

Mateus:

O Véio da Véia morreu,
A Véia pegou a chorar,
Passando a mão
Em outro lugar.

Bastião:

Desceu dois anjo do céu
Com dois saco de feijão,
Com dois saco de carne
Pra Mateus e Bastião.

Mateus:

O Véio da Véia morreu
Na roda do Capitão.
Enquanto o povo chorava,
A Véia passava a mão.

A Véia do Bambu aproveita para ficar alisando seu Véio. Mateus resolve chamar o Padre para encomendar a alma do morto.

Mateus: *Ô Seu Padre! Seu Padre! Tem um morto aqui, Seu Padre!*

Toada de chamada do Padre:
Puxador: *Lá vem o Padre capelão.*
Banco: *Pra fazer confissão.*
Puxador: Lá vem o Padre capelão.
Banco: *Pra fazer confissão.*

Entra o Padre. A Véia do Bambu corre pra cima dele e começa a assediá-lo.

Mateus*: Seu Padre, o senhor tem que confessar o corpo, Seu Padre! Que esse corpo tá morto aí, Seu Padre. O senhor tem que confessar!*

O Padre, com muito esforço, se livra da Véia e vai para junto do defundo, para encomendar sua alma. Porém, ela não pára de agarrá-lo. Às vezes, o Padre também aproveita da situação, agarrando a Véia e se embolando com ela pelo chão.

Mateus: *Seu Padre! Seu Padre!...Amaldiçoa essa Véia, Seu Padre. Amaldiçoa essa Véia, Seu Padre!*
Padre: *Vou amaldiçoar essa Véia numa jumenta.*
V. do Bambu (Imitando um jumento): *Inhon, Inhon, Seu Padre...*

Corre em direção ao Padre e continua o assédio.

Mateus: *Seu Padre, o senhor vai perder a batina, Seu Padre!*

O Padre corre da Véia e vai confessar o corpo. A Véia o agarra novamente.

Mateus: *Seu Padre, o senhor vai perder essa batina, Seu Padre! Amaldiçoa essa Véia, Seu Padre!*
Padre: *Vou amaldiçoar essa Véia numa cachorra.*
V. do Bambu (imitando um cachorro): *Au, au, au, au...Seu Padre...*

Corre em direção ao Padre e continua o assédio.

Padre: *Ah, assim não vai dá, não! Vou chamar o Diabo!*
Mateus (Tentando separar a Véia que continua encangada no Padre): *Haja Diabo!! Haja Diabo! Haja Diabo!! Haja Diabo!! Se não se ajeitar, Véia, eu chamo o Diabo!* (A Véia continua.) *Haja Diabo!!!! Haja Diabo!!!*

O Banco executa a toada que traz o Diabo para o terreiro.

Toada de chamada do Diabo:
Puxador: *Lá vem o Diabo, lá vem o cão.*
Banco: *Levar o corpo que ta no chão.*
Puxador: *Lá vem o Diabo, lá vem o cão.*
Banco: *Pegar o corpo que tá no chão.*

O Diabo entra cuspindo fogo e leva o Véio, a Véia e o Padre para o inferno. Entra uma "Toada solta" para diluir o episódio. Em seguida, entra o Pisa Pilão.

Toada de chamada do Pisa Pilão:
Puxador: *Lá vem o Pisa Pilão.*
Banco: *Com seu cacete na mão.*
Puxador: *Lá vem o Pisa Pilão.*
Banco: *Com seu cacete na mão.*

O Pisa Pilão dirige-se ao Capitão.

Diálogo entre o Capitão e o Pisa Pilão:

P. Pilão: *Bom dia, Capitão.*

Capitão: *Bom dia.*

P. Pilão: *Capitão, boa tarde.*

Capitão: *Boa tarde.*

P. Pilão: *Capitão, boa noite.*

Capitão: *Boa noite*.

P. Pilão: *Capitão, por que mandou me chamar?*

Capitão: *É que eu tô precisando de alguém pra pisar uns milho, umas mandioca, uns feijão, uns arroz que eu tenho aqui. Como eu sei que o senhor é um bom pisador, eu mandei lhe chamar.*

P. Pilão: Q*uanto o Capitão quer pra pisar os grão?*

Capitão: *Se eu pisasse, eu não mandava lhe chamar. Por quanto o senhor faz?*

P. Pilão: *Eu faço por doze, rededoze, vinte e quatro, nada, nadinha e uma beirada de samba. Tá valido?*

Capitão: *Tá valido.*

O Banco inicia a "Toada de evolução do Pisa Pilão", para que ele desenvolva sua dança pelo terreiro.

Toada de evolução do Pisa Pilão:

Puxador: *Entrei na varanda, saindo mamão.*

Banco: *Eu vou tirar licença pro Pisa Pilão.*

Puxador: *Entrei na varanda, sai no mamão.*

Banco: *Eu vou tirar licença pro Pisa Pilão.*

Em seguida, o Banco toca sua "Toada de ação", para que pise os grãos, o que ele faz simulando a batida de sua vara de Bambu no chão, ao ritmo da toada.

Toada de ação do Pisa Pilão:

Puxador: *Leleô, Pisa-Pilão.*

Banco: *O milho tá pisado,*

O xerém tá no chão.

Puxador: *Leleô, mói de lá.*

Banco: *O milho tá pisado,*

Tá bom de cessar.

A cada pisada da figura, vem um diálogo com o Capitão sobre o serviço.

Diálogo entre o Capitão, o Pisa Pilão e Mateus:

P. Pilão: *Capitão, como é que tá? Tá tudo pronto? Tá tudo pisado?*

Capitão: *Mateus! Bastião! Vão ver se tá tudo bem pisado.*

Mateus (pegando grãos fictícios no chão): *Ah! Ainda tem muita coisa pra ele pisar. Falta muita coisa.*

O Pisa Pilão volta a trabalhar.

Toada de ação do Pisa Pilão:

Puxador: *Leleô, Pisa-Pilão.*

Banco: *O milho tá pisado,*

O xerém tá no chão.

Puxador: *Leleô, mói de lá.*

Banco: *O milho tá pisado,*

Tá bom de cessar.

O Pisa Pilão retorna ao Capitão.

Diálogo entre o Capitão, o Pisa Pilão e Mateus (cont.):

P. Pilão: *Capitão, como é que tá? Tá tudo pronto? Tá tudo pisado?*

Capitão: *Mateus! Bastião! Vão ver se tá tudo bem pisado.*

Mateus (pegando grãos fictícios no chão): *Capitão, ainda não. Tem que pisar mais um pouquinho.*

O Pisa Pilão retorna ao trabalho.

Toada de ação do Pisa Pilão:

Puxador: *Leleô, Pisa-Pilão.*

Banco: *O milho tá pisado,*

O xerém tá no chão.

Puxador: *Leleô, mói de lá.*

Banco: *O milho tá pisado,*

Tá bom de cessar.

Repete-se o diálogo.

Diálogo entre o Capitão, o Pisa Pilão, e Mateus (cont.):

P. Pilão: *Capitão, como é que tá? Tá tudo pronto? Tá tudo pisado?*

Capitão: *Mateus! Bastião! Vão ver se tá tudo bem pisado.*

Mateus (pegando grãos fictícios no chão): *Capitão, agora tá. Agora, tá tudo pisado.*

Após o trabalho executado, o Pisa Pilão alterna suas loas com sua toada de ação, agora desenvolvendo sua dança pelo terreiro como que comemorando seu trabalho.

Loa do Pisa Pilão:

Plantei o meu milho

Na beira do serrote.

Comi todo verde

Tomado garrote.

Toada de ação do Pisa Pilão:

Puxador: *Leleô, Pisa-Pilão.*

Banco: *O milho tá pisado,*

O xerém tá no chão.

Puxador: *Leleô, mói de lá.*
Banco: O milho tá pisado,
Tá bom de cessar.

Loa do Pisa Pilão:
Cruzeiro do Norte,
Cruzeiro do Sul.
Isso é a pisada
De Chico Mandú.

Após esta seqüência, o Pisa Pilão vai embora. Lembramos que, às vezes, o Cobrador entra na brincadeira depois do Pisa Pilão, para cobrar seu trabalho. A estrutura é, praticamente, a mesma da cobrança do Cavalo, porém, adaptada ao serviço deste.

Toada de saída do Pisa Pilão:
Puxador: *Pisa Pilão caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*
Puxador: *Pisa Pilão caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Uma outra figura possível de entrar neste momento é o vigia do sítio que é contratado pelo Capitão.

Toada de chamada de Mana Negra:
Banco: *Ê, Mana Negra.*
Puxador: *Nego Véio tá chegando de verdade.*
Banco: *Ê, Mana Negra.*
Puxador: *Nego Véio tá chegando de verdade.*

Mana Negra se dirige ao Capitão.

Diálogo entre o Capitão e Mana Negra:

M. Negra: *Capitão, bom dia.*

Capitão: *Bom dia.*

M. Negra: *Boa tarde.*

Capitão: *Boa tarde.*

M. Negra: *Boa noite.*

Capitão: *Boa noite.*

M. Negra: *Capitão, como?*

Capitão: *...vai...*

M. Negra: *Capitão, por que mandou me chamar?*

Capitão: *É que eu tenho um sítio e tô precisando de alguém pra tomar conta. Me disseram que o senhor é bom vigia.*

M. Negra: *Capitão, eu tomo conta e não dou conta.*

Capitão: *Não. É pra tomar conta e dá conta!*

M. Negra: *Eu tomo conta e não dou conta, Capitão.*

Capitão: *Por quanto o senhor faz o serviço?*

M. Negra: *Capitão, eu faço por doze, dois, catorze, zero, nada, nadinha e uma sambada. Tá valido, Capitão?*

Capitão: *Tá valido. Mas é pra tomar conta e dar conta.*

M. Negra: *Tá certo, Capitão, eu tomo conta e dou conta.*

Capitão: *Posso confiar?*

M. Negra: *Eu vou ficar trabalhando.*

Mana Negra se dirige à frente do Banco e senta em um tamborete para vigiar o sítio do Capitão. Neste instante, o Banco executa a "Toada de ação de Mana Negra" para que, de um em um, os Galantes cheguem e tentem enganá-lo para entrar no sítio.

Toada de ação de Mana Negra:

Puxador: *Êh, Mana Negra.*

Banco: *Nêgo véio tá trabalhando de verdade.*

Puxador: *Êh, Mana Negra.*

Banco: *Nêgo véio tá vigiando de verdade.*

Um Galante se aproxima de Mana Negra durante a toada, tentando entrar no sítio.

Diálogo entre Mana Negra e os Galantes:

M. Negra: *Êh,êh! Vai pra onde?*

Galante: *Vou pra ali, vou pra festa.*

M. Negra: *Vai passar por aqui?*

Galante: *É por aqui.*

M. Negra: *Capitão não quer. Eu tô vigiando isso aqui...Mas por cinco mil réis...Capitão só deixa passar por cinco mil reis. Trouxesse?*

Galante: *Não.*

M. Negra: *Então, não passa, não.*

Galante: *Mas, nêgo véio, na festa é tão bom. A pessoa dança...Eu te ensino a dançar. Se tu deixar eu passar, eu te ensino a dançar.*

M. Negra: *Tu me ensina a dançar?*

Galante: *Te ensino, Véio.*

O Galante consegue convencer Mana Negra a passar pelo sítio em troca de ensiná-lo a dançar. E é dançando a toada do velho que ele passa a porteira e some no meio do sítio.

Toada de ação de Mana Negra:

Puxador: *Êh, Mana Negra.*

Banco: *Nêgo véio tá trabalhando de verdade.*

Puxador: *Êh, Mana Negra.*

Banco: *Nêgo véio tá vigiando de verdade.*

Quando o Galante despista e passa pelo sítio, os instrumentistas gozam da ingenuidade de Mana Negra.

Improviso entre o Banco e Mana Negra:

Banco: *Passou, nêgo véio!*

M. Negra: *Aqui? Aqui não passou ninguém.*

Banco: *Passou, véio besta!*

M. Negra: *Êh,êh...Eu não vi...*

Usando de várias artimanhas, vários Galantes atravessam o sítio. Por fim, chega o Capitão para tirar satisfação com o vigia.

Diálogo entre o Capitão e Mana Negra:

Capitão: *Ô, nêgo véio!*

M. Negra: *Pronto, Capitão. Às orde.*

Capitão: *Ói, o negócio tá desmantelado.*

M. Negra: *Porque, Capitão?*

Capitão: *Eu mandei você ficar tomando conta do sítio, você não tomou conta de nada. Entraram e acabaram com o sítio, comeram todas as fruta. E você vai embora e não vai ganhar nada. Não vou lhe pagar, não.*

M. Negra: *Não vai pagar nada, Capitão?*

Capitão: *Não. Não pago nada. Você não trabalhou bem.*

M. Negra: *Mas, nem um realzinho, Capitão? Nem uma pataquinha?*

Capitão: *Não, senhor. Não tem jeito, não.*

Mana Negra se resigna e o Banco entoa sua saída.

Toada de saída de Mana Negra:

Puxador: *Mana Negra caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Puxador: *Mana Negra caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Às vezes, acontece de ser executada uma "Toada solta" entre estas seqüências de figuras, porém, é algo imprevisível. Uma outra figura que pode entrar neste momento é o Vila Nova, o varredor das cidades.

Foto 28 - Chega o Vila Nova

Toada de chamada do Vila Nova:

Puxador: *Na varge da Paraíba*

Plantei meu pé de fulô.

Banco: *Acocha prima rebeca,*

Mandei chamar varredô.

Vila Nova se dirige ao Capitão.

Diálogo entre o Capitão e Vila Nova:

Capitão: *Seu freguês!*

V. Nova: *Capitão, já fui, já vim, já voltei. Só vou dizer adeus pra dá uma tapa na boca de Mateus.*

O Banco toca a "Toada de evolução de Vila Nova" para sua exibição no terreiro.

Toada de evolução de Vila Nova:

Puxador: *Na varge da Paraíba*

Plantei meu pé de fulô.

Banco: *Acocha prima rebeca,*
Mandei chamar varredô.

Vila Nova volta ao Capitão.

Diálogo entre o Capitão e Vila Nova (cont.):
Capitão: *Seu freguês!*
V. Nova: *Capitão, já fui, já vim, já voltei. Cheguei sem permissão pra dá uma pancada na boca do Bastião.*

Volta a toada e a dança de Vila Nova.

Toada de evolução de Vila Nova:
Puxador: *Na varge da Paraíba*
Plantei meu pé de fulô.
Banco: *Acocha prima rebeca,*
Mandei chamar varredô.

Recomeça o diálogo.

Diálogo entre o Capitão e Vila Nova (cont.):
Capitão: *Seu freguês!*
V. Nova: *Capitão, já fui, já vim, já voltei. Cheguei bem otimista, pra Mateus dá uma tapa, na boca do rabequista. Capitão, como?*
Capitão:...*Vai...*
V. Nova: *Capitão, pra quê mandou me chamar?*
Capitão: *Não, é porque tem umas cidades aqui, uns beco, umas vila pra o senhor barrer. Fiquei sabendo que o senhor é um bom barredor e mandei lhe chamar.*

Vila Nova entoa sua "Toada de ação" que é dividida em duas partes: na primeira, ele mesmo canta e sua estrofe é repetida pelo Banco (que acompanha com voz e rabeca),

sendo a estrofe finalizada pelo próprio Vila Nova. Em seguida, o Banco canta e toca o término da estrutura musical ("Tá por barrer...") enquanto a figura dança, varrendo o terreiro.

Toada de ação de Vila Nova:

V. Nova: *Não, não, não, seu Capitão,*
Isso assim não pode ser.
Banco: *Não, não, não, seu Capitão,*
Isso assim não pode ser.
V. Nova: *Quero que me dê licença*
Pra minha vila eu barrer.
Banco: *Tá por barrer, tá por barrer.*
Pra minha vila eu barrer.
Oi, que cidade bela.
Oi, que Vila Nova, cidade.
Tá por barrer cidade.
Oi, que Vila Nova, cidade.
Tá por barrer cidade.

Volta o diálogo entre o Vila Nova e o Capitão.

Diálogo entre o Capitão e Vila Nova (cont.):

V. Nova: *Capitão, tem alguém que pode me mostrar isso aí?*
Capitão: *Ô, Mateus! Mostra as rua pra seu Barre-cidade limpar!*
Mateus: *Sim, sinhô, Capitão! Ô, seu Vila Nova, venha cá comigo.* (levando Vila Nova pelo círculo feito pela platéia) *Ó, esse beco aí, tá cheio de mijo! Aquela rua também, óia. Tá tudo sujo. Tem que limpar tudinho.*
V. Nova: *Capitão, já vi. Quanto o senhor quer pra ficar barrido, Capitão?*
Capitão: *Se fosse pra eu barrer, eu não mandava lhe chamar, eu mesmo barria. Por quanto o senhor faz?*

V. Nova: *Capitão, faço por cinco, oito, nada, um bode e uma buchada. A cabeça é sua, o olho e a rabada é minha.*
Capitão: *Nada disso, a rabada é minha.*
V. Nova: *Tá certo, Capitão. Tá valido?*
Capitão: *Tá valido.*

Vila Nova começa sua toada, que desfila uma seqüência de rimas que combinam com as cidades que ele se propõe a varrer. Ele varre o círculo com um arco enfeitado de fitas (o mesmo dos Galantes). Este momento varia de duração e de cidade, a depender do tempo disponível e do local em que a brincadeira acontece. Aqui registramos alguns dos versos e o verso final de retirada.

Toada de ação de Vila Nova:
V. Nova: *Bozó se chama bozó,*
Mas o nome certo é dado.
Banco: *Bozó se chama bozó,*
Mas o nome certo é dado.
V. Nova: *Eu vou começar barrendo*
A cidade do Condado.
Banco: *Olha a cidade, olha a cidade.*
Agora eu vou barrer Condado.
Oi, que cidade bela.
Oi, que Vila Nova, cidade.
Tá por barrer cidade.
Oi, que Vila Nova, cidade.
Tá por barrer cidade.
V. Nova: *Escute seu Capitão,*
Desse jeito não vai ser.
Banco: *Escute seu Capitão,*
Desse jeito não vai ser.
V. Nova: *Eu já barri foi Condado,*

Agora vou pra Magugê.

Banco: *Tá por barrer, tá por barrer.*

Agora eu vou pra Magugê.

Oi, que cidade bela.

Oi, que Vila Nova, cidade.

Tá por barrer cidade.

Oi, que Vila Nova, cidade.

Tá por barrer cidade.

V. Nova: *Na lagoa tem um sapo,*

Se chama suga-neném.

Banco: *Na lagoa tem um sapo,*

Se chama suga-neném.

V. Nova: *Já barri muita cidade*

Agora vou a Tracunhaém.

Banco: *Olha a cidade, olha a cidade.*

Agora eu vou a Tracunhaém.

Oi, que cidade bela.

Oi, que Vila Nova, cidade.

Tá por barrer cidade.

Oi, que Vila Nova, cidade.

Tá por barrer cidade.

V. Nova: *Só gosto de samba quente,*

Dinheiro, jogo e mulher.

Banco: *Só gosto de samba quente,*

Dinheiro, jogo e mulher.

V. Nova: *Tô barrendo as cidade,*

Também vou pra Itambé.

Banco: *Tá por barrer, tá por barrer.*

Também vou pra Itambé.

Oi, que cidade bela.

Oi, que Vila Nova, cidade.

Tá por barrer cidade.

Oi, que Vila Nova, cidade.

Tá por barrer cidade.

V. Nova: *Conheço duas menina,*

Uma é Ana, outra é Luana.

Banco: *Conheço duas menina,*

Uma é Ana, outra é Luana.

V. Nova: *Sou barredor de cidade,*

Também vou barrer Goiana.

Banco: *Tá por barrer, olha o barrer.*

Também vou barrer Goiana.

Oi, que cidade bela.

Oi, que Vila Nova, cidade,

Tá por barrer cidade.

Oi, que Vila Nova, cidade

Tá por barrer cidade

V. Nova: *As menina do Condado,*

Veja só que coisa linda.

Banco: *As menina do Condado,*

Veja só que coisa linda.

V. Nova: *Tô barrendo as cidade,*

Não esqueço de Olinda.

Banco: *Eu vou barrer, olha o barrer.*

Agora eu vou barrer Olinda.

Oi, cidade bela.

Ê, Vila Nova, cidade.

Tá por barrer cidade.

Ê, Vila Nova, cidade.

Por barrer cidade.

V. Nova: *As cidade tão varrida*

E eu vou me aretirar.

Banco: *As cidade tão varrida*

E eu vou me aretirar.

V. Nova: *Quem gostou espalha fava,*

Se achou ruim, agüente lá.

Banco: *Olha a cidade, olha a cidade.*

Se achou ruim, agüente lá.

Oi, que cidade bela.

O verso de despedida de Vila Nova é concluído com a sua "Toada de saída".

Toada de saída de Vila Nova:

Puxador: *Seu Vila Nova caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Puxador: *Seu Vila Nova caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Geralmente, acontece mais uma "Toada solta" antes de entrar outra figura. Seguimos, então, com a entrada do Mané do Motor.

Toada de chamada do Mané do Motor:

Puxador: *Lá vem Mané do Motor.*

Com seu motor pra vender.

Banco: *Lá vem Mané do Motor.*

Fazer motor pra vender.

Ou

Puxador: *Lá vem Mané do Motor.*

Ainda não assentou.

Banco: *Lá vem Mané do Motor.*

Ainda não assentou.

Mané do Motor se dirige ao Capitão.

M. do Motor – *Capitão, bom dia.*

Capitão – *Bom dia.*

M. do Motor – *Capitão, boa tarde.*

Capitão – *Boa tarde.*

M. do Motor – *Capitão, boa noite.*

Capitão – *Boa noite.*

M. do Motor – *Capitão, pra quê mandou me chamar?*

Capitão – *Seu Mané do Motor, eu mandei lhe chamar porque meu engenho quebrou, tá uma desgraceira danada: os bicho com fome, os grão pra moer...eu soube que o senhor é um bom motorneiro.*

M. do Motor – *Ô, Capitão, e quanto o senhor quer pra fazer esse serviço?*

Capitão – *E se eu fizesse, eu mandava lhe chamar Seu Mané?Por quanto o senhor faz?*

Mane do Motor – *Capitão, eu faço por vinte, quarenta, nada. Um bode e uma buxada. Tá valido?*

Capitão – *Não, Seu Mané, tá caro.*

M. do Motor – *Capitão é pirangueiro que é danado! Capitão, faço por doze, rededoze, oito e seis, catorze, nada, nadinha, e uma beirinha de samba. Tá valido?*

Capitão – *Tá valido! Agora, Seu Mané do Motor, o senhor trabalhe rápido, que as hora tão passada.*

M. do Motor – *Certo, Capitão.*

Quando Mané do Motor do começa a entoar seus versos, acompanhado pelo Banco, ele desenvolve uma ação na arena que é a seguinte: senta-se em um tamborete no meio da roda e, na parte da toada executada pelo Banco, gira sentado com a ajuda dos pés, simbolizando o motor que está funcionando. Os Galantes participam deste momento, porém, representando os burros de carga que fazem o motor girar. Para isso, eles se arrumam em círculo ao redor do Mané do Motor, girando sempre em sentido contrário a ele.

As versificações ditas por esta figura são várias, mas, registramos apenas aquelas que presenciamos, pois, nas vezes que a vimos se apresentar, ela teve sua participação

condensada por causa do horário. Geralmente, a temática de seus versos se refere à relação patrão/empregado (senhor de engenho/cortadores e moedores de safras) ou a costumes das mulheres. Mas, através do improviso, pode abordar outros assuntos.

Toada de ação do Mané do Motor:

M. do Motor: *Senhor de engenho, hoje em dia,*
Deve tá muito contente.
Que a cana tá no mato
E o lambu canta no dente, fôuniii.
Banco: *É pra rodar, motor.*
É pra rodar, motor.
É pra rodar, motor.
É pra rodar, motor.
M. do Motor: *Moça véia, hoje em dia,*
Quando vai se confessar.
Passa o dedo no imbigo
E dá ao Padre prá cheirar, fôuniii.
Banco: *É pra rodar, motor.*
É pra rodar, motor.
É pra rodar, motor.
É pra rodar, motor.
M. do Motor: *Senhor de engenho tá no inferno,*
Lavrador ta nas profunda.
Cambiteiro vai atrás
Com os cambito na cacunda, fôuniiii.
Banco: *É pra rodar, motor.*
É pra rodar, motor.
É pra rodar, motor.
É pra rodar, motor.

Após a seqüência de versos e toadas, o Mané do Motor se dirige ao Capitão.

Diálogo entre o Capitão e Mané do Motor:

M. do Motor: *Ô, Capitão, o serviço tá feito?*

Capitão: *Tá feito, Seu Mané. O motor já tá funcionando.*

M. do Motor: *E o senhor gostou do trabalho, Capitão?*

Capitão: *O trabalho tá bem feito...*

M. do Motor: *Então, Capitão, pague o que me deve.*

Capitão: *O senhor quer receber, Seu Mané?*

M. do Motor: *Quero, Capitão.*

Capitão: *Então, Seu Mané, passe amanhã na casa de Seu Biu que ele lhe paga.* (Seu Biu é um possível espectador conhecido.)

M. do Motor – *Ah! É pra ir na casa de Seu Biu, é?*

Capitão – *É, Seu Mané.*

M. do Motor – *Seu Biu, amanhã eu passo lá, viu?*

O Capitão apita e Mané do Motor se retira ao som de sua toada.

Toada de saída do Mané do Motor:

Puxador: *Motorneiro caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Puxador: *Motorneiro caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Em seguida, adentra a arena mais uma figura. Na ordem que estabelecemos, é a Margarida, uma boneca gigante e loura, que é manipulada por um figureiro escondido em sua longa saia estampada. Ela não fala, apenas responde às perguntas movendo o corpo para frente e para trás, no caso de afirmação, e para os lados, quando resposta negativa.

Toada de chamada de Margarida:

Puxador: *Lá vem Margarida no seu Caritó.*

Banco: *Cintura fina cheia de nó.*

Puxador: *Lá vem Margarida no seu Caritó.*
Banco: *Cintura fina cheia de nó.*

Mateus trava um pequeno diálogo com Margarida.

Diálogo entre o Banco, Mateus e Margarida:
Banco: *Ô, Mateus, conversa com essa moça que ela tá perdida.*
Mateus: *Eu já conheço essa moça. É Margarida. Ô, Margarida, minha galega, tu tá perdida?* (Ela acena que não.)
Mateus – *Tu viesse pro baile do Capitão, foi?* (Ela acena que sim.) *Então, tu qué dançar, né?* (Ela acena que sim. Mateus fala com o Banco.) *A lourinha tá doida pra dançar. Toca pra ela.*

O Banco inicia sua toada.

Toada de evolução de Margarida:
Puxador: *Lá vem Margarida no seu Caritó.*
Banco: *Cintura fina cheia de nó.*
Puxador: *Lá vem Margarida no seu Caritó.*
Banco: *Cintura fina cheia de nó.*

O Capitão apita e o Banco pára. Mateus vai conversar novamente com Margarida.

Diálogo entre o Banco, Mateus e Margarida:
Mateus (Para o Banco): *Eu acho que ela tá atrás de namorar...*
Banco: *Pergunta se ela quer namorar contigo, Mateus.*
Mateus: *Comigo, não. Ela é muito alta.* (Para Margarida) *Ô, Margarida, tu é casada?* (Ela acena que não.) *Tu é viúva?* (Ela acena que não.) *Tu é amigada?* (Ela acena que não.) *Tu é solteira?* (Ela acena que sim.) *Ah, então, tu pode brincar.*

O Capitão apita para mais uma evolução de Margarida.

Toada de evolução de Margarida:
Puxador: *Lá vem Margarida no seu Caritó.*
Banco: *Cintura fina cheia de nó.*
Puxador: *Lá vem Margarida no seu Caritó.*
Banco: *Cintura fina cheia de nó.*

O Banco, indicado pelo Capitão, inicia a toada para que o amigo de Margarida entre no terreiro. Ele se chama Mané Pequenino, mas, contrariamente ao nome, é um boneco gigante que articula os braços, dando pancada no público e nos brincadores quando rodopia.

Toada de chamada de Mané Pequenino:
Puxador: *Lá vem Mané Pequenino rente com o chão.*
Banco: *Se quizer que ele cresça, puxe o cordão.*
Puxador: *Oi, Mané Pequenino rente com o chão.*
Banco: *Se quizer que ele cresça, puxe o cordão.*

Mateus volta a dialogar com Margarida.

Diálogo entre o Banco, Mateus e Margarida:
Mateus: *Ô, margarida, tu não disse que era solteira? E esse não é teu marido?* (Ela acena negativamente.) *É não? E é o quê? É teu amigo, é?* (Ela acena positivamente.) *Ah, é só amigo.*

O Banco executa a "Toada de evolução de Mané Pequenino".

Toada de evolução de Mané Pequenino:
Puxador: *Lá vem Mané Pequenino rente com o chão.*
Banco: *Se quizer que ele cresça, puxe o cordão.*

Puxador: *Oi, Mané Pequenino rente com o chão.*
Banco: *Se quizer que ele cresça, puxe o cordão.*

Margarida e Mané Pequenino saem da roda quando o Banco entoa a respectiva toada.

Toada de saída de Mané Pequenino e Margarida:
Puxador: *Seu Mané Pequenino caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*
Puxador: *Dona Margarida caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Geralmente, acontece mais uma "Toada solta" e, em seguida, entra mais uma figura, neste caso, o Sardanha.

Toada de chamada do Sardanha:
Puxador: *Seu Sardanha, Seu Sardanha,*
Banco: *Mata o porco e tira a banha.*
Puxador: *Seu Sardanha, Seu Sardanha,*
Banco: *Vem de Abreu de Alemanha.*

Se estabelece o diálogo entre o Capitão e Seu Sardanha.

Diálogo entre o Capitão e o Sardanha:
Sardanha: *Capitão, pra que mandou me chamar?*
Capitão: *Pra assediar os nêgo.*
Sardanha: *Capitão, pra quê?*
Capitão: *Pra assediar os nêgo.*
Sardanha: *Capitão, não me fale em nêgo, que eu não gosto de nêgo nem que seja meu parente. Nêgo tem o costume de fazer vergonha à gente.*

Toada de evolução de Sardanha:

Puxador: *Seu Sardanha, Seu Sardanha,*

Banco: *Mata o porco e tira a banha.*

Puxador: *Seu Sardanha, Seu Sardanha,*

Banco: *Vem de Abreu de Alemanha.*

Diálogo entre o Capitão e Sardanha:

Sardanha: *Capitão, pra quê mandou me chamar?*

Capitão: *Pra assediar os nêgo.*

Sardanha: *Pra quê, Capitão?*

Capitão: *Pra assediar os nêgo!*

Sardanha: *Capitão, não me fale em nêgo, que passo preto é anum, que tem bico rombudo. De todo nêgo ser beiçudo.*

Toada de evolução de Sardanha:

Puxador: *Seu Sardanha, Seu Sardanha,*

Banco: *Mata o porco e tira a banha.*

Puxador: *Seu Sardanha, Seu Sardanha,*

Banco: *Vem de Abreu de Alemanha.*

Diálogo entre o Capitão e Sardanha:

Sardanha: *Capitão, pra quê mandou me chamar?*

Capitão: *Pra assediar os nêgo.*

Sardanha: *Pra quê, Capitão?*

Capitão: *Pra assediar os nêgo!*

Sardanha: *Capitão, não me fale de nêgo, que branco é feito de barro, mulato é feito de pedra, cabôco é feito de peido e nêgo é feito de merda.*

Toada de evolução de Sardanha:

Puxador: *Seu Sardanha, Seu Sardanha,*

Banco: *Mata o porco e tira a banha.*

Puxador: *Seu Sardanha, Seu Sardanha,*
Banco: *Vem de Abreu de Alemanha.*

Diálogo entre o Capitão e Sardanha:
Sardanha: *Capitão, pra quê mandou me chamar?*
Capitão: *Pra assediar os nêgo.*
Sardanha: *Pra quê, Capitão?*
Capitão: *Pra assediar os nêgo.*
Sardanha: *Capitão, não me fale de nêgo, que branco é feito de ouro, mulato é senhor, cabôco é bufa de peido e nêgo o diabo cagou.*

Durante a execução da "Toada de evolução", Sardanha vai dar rasteiras nos Galantes, numa luta em forma de dança.

Toada de saída de Sardanha:
Puxador: *Seu Sardanha caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*
Puxador: *Seu Sardanha caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Naturalmente, como nos outros casos, pode haver uma "Toada livre" antes da entrada de mais outra figura, ou não. Seguimos com a chegada do Matuto da goma.

Toada de chamada do Matuto da goma:
Puxador: *Mané Matuto que vem ver?*
Banco: *Vai trazer a goma pra vender.*
Puxador: *Mané Matuto que vem ver?*
Banco: *Vai trazer a goma pra vender.*

O Capitão encerra a toada. O Matuto da goma se dirige a ele.

Diálogo entre o Capitão e o Matuto da goma:

Capitão: *Seu Matuto! Seu Matuto!*

Matuto: *Às orde, Capitão!*

Capitão: *O que anda fazendo?*

Matuto: *Comprando e vendendo.*

Capitão: *O quê?*

Matuto: *Goma de araruta. Boa, maneira e enxuta. Pego no peso. Da bruta. Abra a brocuta!*

O Capitão apita indicando ao Banco a execução da "Toada de evolução do Matuto da goma". Este evolui pelo terreiro.

Toada de evolução do Matuto da goma:

Puxador: *Mané Matuto que vem ver?*

Banco: *Vai trazer a goma pra vender.*

Puxador: *Mané Matuto que vem ver?*

Banco: *Vai trazer a goma pra vender.*

O diálogo se restabelece.

Diálogo entre o Capitão e o Matuto:

Capitão: *Seu Matuto, já vendeu a goma toda?*

Matuto: *Capitão, eu trouxe noventa e nove, já vendi oitenta, ainda tem dezenove. Tô já terminando...*

O Capitão apita mais uma vez, para o Matuto evoluir na arena.

Toada de evolução do Matuto:

Puxador: *Mané Matuto que vem ver?*

Banco: *Vai trazer a goma pra vender.*

Puxador: *Mané Matuto que vem ver?*

Banco: *Vai trazer a goma pra vender.*

Em seguida, mais uma conversação entre os dois.

Diálogo entre o Capitão e o Matuto:

Capitão: *Seu Matuto, já vendeu a goma toda?*

Matuto: *Capitão, eu trouxe noventa e nove e já vendi tudinho.*

Capitão: *Seu Matuto, o senhor muito viajado aí, pelas estrada...num tem uma história pra me contar, não? O senhor vê muita coisa...num tem aí uma história pra me contar, não?*

Matuto: *Capitão, não tenho não! Minha cabeça é oca, oca, oca...Me lembrei de uma agora! No apressado da hora, vinha um bicho preto, vucutuco, vucutuco, vucutico, Minha Nossa Senhora...Pra dentro e pra trás, pra dentro e pra trás, um de um lado e outro de outro...eu fiquei muito assombrado sem saber o que era...*

Capitão: *Ô, seu Matuto, se eu diser, o senhor não se espanta, não?*

Matuto: *Ô, Capitão, não me espanta, não, que eu desejo saber.*

Capitão: *Era o vapor, seu Matuto!*

Matuto: *Vapor do inferno, cachorro da molésta!*

O Matuto da goma pode contar várias histórias de suas viagens e, aqui, registramos uma delas. O teor consiste no assombro da figura com algo que ela não conhece, fazendo disso um grande causo. No final, o Capitão revela o que seria, como um automóvel, uma motocicleta, etc. Em seguida, o Capitão indica sua saída.

Toada de saída do Matuto:

Puxador: *Seu Matuto caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Puxador: *Seu Matuto caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Uma das figuras que pode entrar em seguida é o Mestre Domingo. Ele não possui diálogo e é, segundo o meste Biu Alexandre, uma espécie de poeta, que vem fazer rima com o Banco. Eis, aqui, um apanhado de versos cantados por ele, com o acompanhamento

dos músicos. A toada para o Mestre Domingo é composta pela pergunta inicial e sua resposta. Em seguida, o Banco canta e a figura dança no terreiro.

Toada de evolução Mestre Domingo:

Puxador: *Mestre Domingo, de onde você vem?*

Banco: *Mestre Domingo, de onde você vem?*

M. Domingo: *Da casa da mãe, isso eu não nego a ninguém, reiá, reiá.*

Banco: A*bre o caminho pra Domingo passar, reiá, reiá.*

Abre o caminha pra Domingo passar.

Puxador: *Mestre Domingo, pra onde você vai?*

Banco: *Mestre Domingo, pra onde você vai?*

M. Domingo: *Da casa da mãe, pra casa do pai, reiá, reiá.*

Banco: *Abre caminho pra Domingo passar, reiá, reiá.*

Abre caminho pra Domingo passar.

Puxador: *Mestre Domingo, de onde você vem?*

Banco: *Mestre Domingo, de onde você vem?*

M. Domingo: *Da casa do pai, pra casa de meu bem, reiá, reiá.*

Banco: *Abre o caminho pra Domingo passar, reiá, reiá.*

Abre o caminho pra Domingo passar.

Puxador: *Mestre Domingo, cadê seu chapéu?*

Banco: *Mestre Domingo, cadê seu chapéu?*

M. Domingo: *Deixei lá em cima, coberto com um véu, reiá, reiá.*

Banco: *Abre o caminho pra Domingo passar, reiá, reiá.*

Abre o caminho pra Domingo passar.

Puxador: *Mestre Domingo, cadê sua luva?*

Banco: *Mestre Domingo, cadê sua luva?*

M. Domingo: *Deixei lá em cima, na casa da viúva, reiá, reiá.*

Banco: *Abre o caminho pra Domingo passar, reiá, reiá.*

Abre o caminho pra Domingo passar.

Puxador: *Mestre Domingo, cadê sua meia?*

Banco: *Mestre Domingo, cadê sua meia?*

M. Domingo: *Gosto da bonita e não gosto da feia, reiá, reiá.*

Banco: *Abre o caminho pra Domingo passar, reiá, reiá.*

Abre o caminho pra Domingo passar.

Puxador: *Mestre Domingo, cadê sua calça?*

Banco: *Mestre Domingo, cadê sua calça?*

M. Domingo: *Fui lavar roupa hoje, veio uma desgraça, reiá, reiá.*

Banco: *Abre o caminho pra Domingo passar, reiá, reiá.*

Abre o caminho pra Domingo passar.

Puxador: *Mestre Domingo, cadê seu sapato?*

Banco: *Mestre Domingo, cadê seu sapato?*

M. Domingo: *Do solado bem fino e do salto bem alto, reiá, reiá.*

Banco: *Abre caminho pra Domingo passar, reiá, reiá.*

Abre caminho pra Domingo passar.

Depois de cantar sua toada, Mestre Domingos se despede.

Toada de saída do Mestre Domingo:

Puxador: *Mestre Domingo caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Puxador: *Mestre Domingo caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

A depender do dia e da hora em que o espetáculo se encontra, é possível haver uma "Toada solta" de uma figura para outra, neste momento. A próxima figura a entrar é o Mané Taião.

Foto 29 - Mané Taião procura algo na roda

Toada de chamada de Mané Taião:

Puxador: *Mané Taíão, Mané Taião.*

Banco: *Dá com o pé e dá com a mão.*

Puxador: *Mané Taíão, Mané Taião.*

Banco: *Dá com o pé e dá com a mão.*

Mané Taião adentra o círculo e começa a catar lixo, brincar com Mateus, com Bastião, com o público, sempre pegando alguma coisa do chão e observando atentamente. Às vezes, ele pega alguma coisa de alguém da platéia. Em seguida, Mateus o chama para conversar através de bexigadas.

Diálogo entre o Capitão, Mateus e Mané Taião:

Mateus: *Seu Mané, ô, Seu Mané! Capitão lhe chama.*

M. Taião: *Eu só queria achar... Eu só queria achar...*

Bastião: *Seu Mané! Seu Mané! Capitão lhe chama.*

Mané Taião se dirige ao Capitão , conduzido por Mateus.

M. Taião: *É...é... é... é eu, é?*

Capitão: *É o senhor mesmo. Ô, Seu Mané, o que é que o senhor faz nesse pagode?*

M. Taião: *Soltando as cabra e amarrando os bode.*

O Banco aciona a toada para a dança de Mané Taião.

Toada de evolução de Mané Taião:

Puxador: *Mané Taíão, Mané Taião.*

Banco: *Dá com o pé e dá com a mão.*

Puxador: *Mané Taíão, Mané Taião.*

Banco: *Dá com o pé e dá com a mão.*

Volta o diálogo, sempre na mesma estrutura.

Diálogo entre o Capitão, Mateus e Mané Taião (cont.):

Mateus: *Seu Mané, Capitão lhe chama. Seu Mané, Capitão lhe chama.*

M. Taião: *Eu só queria achar...*

Mateus: *Vai procurar com o Capitão, abestalhado.*

Mané Taião se dirige ao Capitão.

M. Taião: *É...é...é...é...é eu, é?*

Capitão: *É o Senhor mesmo. Ô, seu Mané, o senhor tem pai?*

M. Taião: *Não. Tenho paia.*

Capitão: *Então, toque fogo.*

Mais uma evolução da figura.

Toada de evolução de Mané Taião:

Puxador: *Mané Taíão, Mané Taião.*

Banco: *Dá com o pé e dá com a mão.*

Puxador: *Mané Taíão, Mané Taião.*

Banco: *Dá com o pé e dá com a mão.*

Continua o diálogo.

Diálogo entre o Capitão, Mateus e Mané Taião (cont.):

Mateus: *Seu Mané, Capitão lhe chama. Ô, Seu Mané, Capitão lhe chama.*

Mané Taião se dirige ao Capitão.

M. Taião: *É...é...é...é...é eu, é?*

Capitão: *É o senhor mesmo. O senhor tem mãe?*

M. Taião: *Não. Tenho manha.*

Capitão: *Então, tire na espora.*

O Banco volta a tocar e Mané Taião dança no terreiro.

Toada de evolução de Mané Taião:

Puxador: *Mané Taíão, Mané Taião.*

Banco: *Dá com o pé e dá com a mão.*

Puxador: *Mané Taíão, Mané Taião.*

Banco: *Dá com o pé e dá com a mão.*

Mateus interrompe Mané Taião, para que ele fale com o Capitão.

Diálogo entre o Capitão, Mateus e Mané Taião (cont.):

Mateus: *Seu Mané, Capitão lhe chama. Seu Mané, Capitão lhe chama.*

Mané Taião se dirige ao Capitão.

M. Taião: *É...é...é...é...é eu, é?*

Capitão: *É o senhor mesmo. O senhor tem filho?*

M. Taião: *Eu fiz. Um balaio, um jereré, um cesto, um samburá...Olha a barriga...Da mãe!*

Mateus e Bastião dão bexigadas em Mané Taião, que sai sob sua toada.

Toada de saída de Mané Taião:

Puxador: *Mané Taião caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Puxador: *Mané Taião caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Mané Chorão é uma figura que pode aparecer pelo recinto neste momento.

Toada de chamada de Mané Chorão:

Puxador: *Mané Chorão, não chore, não.*

Banco: *Quem robou, não paga não.*

Puxador: *Mané Chorão, não chore, não.*

Banco: *Quem robou, não paga não.*

Mané Chorão corre e deita-se aos pés do Banco, sempre chorando. Mateus se dirige a ele.

Diálogo entre Mateus e Mané Chorão:

Mateus: *Ô, Seu Mané, por que chora, Seu Mané?*

M. Chorão: *Porque roubaram a saia da minha mãe.*

Mateus: *Chore não, Seu Mané, que o Capitão dá outra.*

O Capitão apita e o Banco volta a executar a toada de Mané Chorão. Este se levanta e começa a dançar. Ao final da toada, ele cai novamente aos pés do Banco.

Toada de evolução de Mané Chorão:

Puxador: *Mané Chorão, não chore, não.*

Banco: *Quem robou, não paga não.*

Puxador: *Mané Chorão, não chore, não.*

Banco: *Quem robou, não paga não.*

Volta o diálogo.

Diálogo entre Mateus e Mané Chorão (cont.):

Mateus: *Ô, Seu Mané, por que chora, Seu Mané?*

M. Chorão: *Porque roubaram a faca de meu pai.*

Mateus: *Chore não, Seu Mané, que o rabequista dá outra.*

A toada e os diálogos se repetem algumas vezes, até que o Capitão indique a saída da figura.

Toada de saída de Mané Chorão:

Puxador: *Mané Chorão caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Puxador: *Mané Chorão caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Podemos acompanhar a próxima figura: o Bicheiro. Este adentra o terreiro com seu caderninho de notas e um graveto representando uma caneta. Ele faz jogo com os brincadores e com a platéia.

Toada de chamada do Bicheiro:

Puxador: *Oi, Bicheiro que joga bicho,*

Banco: *Na banca de Nazaré.*

Puxador: *Aqui não se joga bicho,*

Banco: *Que minha mulé não quer.*

O Bicheiro se dirige dançando ao Banco e pára a toada. Em seguida, aborda as pessoas para fazer seu jogo do dia.

Improviso entre o Bicheiro e a audiência:

Bicheiro: *Quem vai jogar hoje?*

Banco (alguns dos músicos): *Eu, Seu Bicheiro. Bote aí, dez no viado.*

Bicheiro: *Aqui não tem esse bicho não, rapaz...Quem joga?*

Mateus: *Seu Bicheiro, bote dois no galo.*

Bicheiro: *Co-có-ró-có, Mateus! Tome dois do galo! Quem joga mais?*

Depois de interagir com várias pessoas, o Bicheiro dá o resultado do jogo.

Improviso entre o Bicheiro e a audiência:

Bicheiro: *Pronto, minha gente, agora vou ver qual o bicho que deu.*

P. Galante: *Foi o meu, Seu Bicheiro.*

Bicheiro: *Cala a boca que eu ainda não disse.*

Público: *Eu que vou ganhar, Seu Bicheiro.*

Bicheiro: *Mais vai mesmo...*

Mateus: *Vai ter que dar cobra, Seu Bicheiro.*

Bicheiro: *Só se for pra tu, nêgo safado. O bicho foi o escorpião.*

Mateus: *E tem esse?*

Bicheiro: *E não tem, nêgo?*

Bastião: *Esse bicho é novo, Mateus.*

Mateus: *E esse bicheiro é um safado.*

Mateus e Bastião dão bexigadas no Bicheiro, que sai ao som de sua toada.

Toada de saída do Bicheiro:

Puxador: *Seu Bicheiro caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Puxador: *Seu Bicheiro caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Em seguida, entra Mané da Burra. A figura dá caçambada nos presentes, dá coice, corre atrás dos brincadores e do público, etc. Em algumas brincadeiras, esta figura é

responsável por trazer o Boi para o terreiro, porém, nas vezes que a presenciamos no Cavalo Marinho do mestre Biu Alexandre, seu papel se resumiu a evoluir no espaço.

Toada de chamada de Mané da Burra:

Puxador: *Que vem ver, Mané?*

Banco: *Que vem ver, Mané?*

Boiada de boi

Pra vender, Mané.

Enquanto a burra faz sua evolução pelo terreiro, Mateus e Bastião tentam montá-la, o que desmoraliza o Mané da Burra, caso eles consigam. Após um tempo, o Capitão indica a "Toada de saída" do bicho.

Toada de saída de Mané da Burra:

Puxador: *Mané da Burra caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Puxador: *Mané da Burra caia fora.*

Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Depois de Mané da Burra, chega a hora da Onça Pintada entrar no terreiro aterrorizando a todos. Sua participação na brincadeira consiste em tentar derrubar ou dar chicotadas com seu rabo nas pessoas. Mateus e Bastião aproveitam para enfiar o rabo da Onça no buraco que ela tem em seu traseiro e isto é o jogo entre eles e o animal. Os dois negros também conseguem dominá-la.

Toada de chamada da Onça:

Puxador: *Onça pintada, onça pintada.*

Banco: *O touro tá na maiada.*

Puxador: *Onça pintada, onça pintada.*

Banco: *O touro tá na maiada.*

Após várias investidas sobre a platéia e os brincadores e de receber muitas bexigadas de Mateus e Bastião, a Onça vai embora com sua "Toada de saída".

Toada de saída da Onça:
Puxador: *Onça véia caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*
Puxador: *Onça véia caia fora.*
Banco: *Dê um passo e vá embora.*

Após a Onça, chega a vez da penúltima figura a se apresentar: o Vaqueiro, que vem vender o Boi para o Capitão.

Toada de chamada do Vaqueiro:
Puxador: *Seu Libão, seu Libão.*
Banco: *Vaqueiro véio do sertão.*
Puxador: *Seu Libão, seu Libão.*
Banco: *Vaqueiro véio do sertão.*

Apesar da enorme importância dessa figura que antecede ao Boi, não tivemos condições de registrar toda sua performance na roda. Mas, devido a sua importância capital para a saída do Boi, faremos um resumo de sua atuação: Como já sinalizamos, o Vaqueiro vem vender o Boi ao Capitão, mas o animal é de sua filha, o que lhe causa um certo problema, pois a menina fica sabendo da transação do pai e se entristece. Suas loas versam sobre a vida no sertão e o trato com o gado. Assim termina seu diálogo de venda com o Capitão:

Diálogo entre o Capitão e o Vaqueiro:
Vaqueiro: *O Capitão garante?*
Capitão: *Garanto! Ga-a, ga-e, ga-i, ga-o, ga-u.*
Vaqueiro: *Se tá pronto pra lá, eu vou buscar.*

Capitão: *Zebu!*

Entre as loas do Vaqueiro, apresentamos as seguintes:

Loa do Vaqueiro:
Eu vou embora pra sua casa,
Prima sertaneja.
Embora não tenha nada,
Mas a boca cheira a queijo.

O Vaqueiro também evolui na roda com sua "Toada de evolução".

Toada de evolução do Vaqueiro:
Puxador: *Vaqueiro, não vá na serra,*
Que na serra tem um touro.
Banco: *Sertaneja tá ensinando*
Que a mala já tá no couro.
Puxador: *Vaqueiro, não vá na serra,*
Que o touro tá na malhada.
Puxador: *A danada da sertaneja,*
A mala tá encourada.

Ao descobrir que o Capitão comentou sobre a venda secreta, o Vaqueiro vai tirar satisfação com ele:

Diálogo entre o Capitão e o Vaqueiro (cont.):
Vaqueiro: *Capitão! Capitão não disse que não falava!? Eu tava em casa deitado, Maria chegou chorando, me chamando e dizendo que o Capitão tava falando. Eu duvidei com Maria, que o Capitão não tava falando. Ela perguntou por que o Capitão tava falando nela.*

E se defende perante o público.

Vaqueiro: *Ah, minha filha, já vendi, tá vendido. Vendi ao Capitão. Ele tava precisando de um boi, eu não tinha, vendi o seu.*

Evolui mais algumas vezes ao som de sua toada.

Toada de evolução do Vaqueiro:

Puxador: *Vaqueiro não vá na serra,*
Que o touro tá na malhada.
Banco: *Na casa da sertaneja,*
Só come queijo e coalhada.

Tudo acertado, o Vaqueiro se retira. Chega a vez da última figura a adentrar no terreiro: o Boi. Ele entra e se posiciona no meio da roda, sentado, ouvindo a toada. Os Galantes cantam rodeando o Boi, mas, quando este se levanta, todos se afastam para não serem chifrados. Somente Mateus e Bastião, como no caso da Onça, conseguem domar o bicho.

Foto 30 - O Boi escuta sua toada

Toada de chamada do Boi:

Capitão: *Nas horas de Deus, da Virgem Maria.*
Todos: *Nas horas de Deus, da Virgem Maria.*
Capitão: *Senhora Santana, meu boi, seja nossa guia.*

Todos: *Senhora Santana, meu boi, seja nossa guia.*

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá.

Capitão: *Sapo cururu, na beira do rio.*

Todos: *Sapo cururu, na beira do rio.*

Capitão: *Quando a chuva chove, ô Santana, cururu tem frio.*

Todos: *Quando a chuva chove, ô Santana, cururu tem frio.*

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá.

Capitão: *Sá dona da casa, barra seu terreiro.*

Todos: *Sá dona da casa, barra seus terreiro.*

Capitão: *Pra meu boi brincar, ô sá dona, mais o seu vaqueiro.*

Todos: *Pra meu boi brincar, ô sá dona, mais o seu vaqueiro.*

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá.

Capitão: *No Domingo, mana, vamos para a missa.*

Todos: *No Domingo, mana, vamos para a missa.*

Capitão: *Feche a porta bem, ô sá dona, lá vem a polícia.*

Todos: *Feche a porta bem, ô sá dona, lá vem a polícia.*

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá.

Capitão: *Quem tiver, me dê, um vintém por dois.*

Todos: *Quem tiver, me dê, um vintém por dois.*

Capitão: *Pra comprar de fita, ô Santana, pra enfeitar meu boi.*

Todos: *Pra comprar de fita, ô Santana, pra enfeitar meu boi.*

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá.

Capitão: *Meu vaqueiro é, é bom cavaleiro.*

Todos: *Meu vaqueiro é, é bom cavaleiro.*

Capitão: *Traga seu garrote, ô sá dona, solte no terreiro.*

Todos: *Traga seu garrote, ô sá dona, solte no terreiro.*

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá,

Ê, boi, panamá, panamá.

Foto 31 - Mestre Biu Alexandre puxa as toadas para o Boi

A "Toada de chamada do Boi" é substituída pela "Toada de evolução", que é dividida em duas partes diferentes, tanto em estrutura melódica e rítmica, como em ação do animal. Nas partes mais aboiadas ("Meu boi bonito...") o Boi permanece parado de frente ao Banco. No momento mais ritmado ("Panamá, Panamá..."), ele levanta-se e faz sua evolução. Neste segundo momento também acontece o desafio ao Boi, no qual alguns Galantes dançam na frente do Boi tentando evitar serem chifrados por ele.

É interessante observar que o canto é uma espécie de relação com o animal, seja de conforto, pois, ele se torna dócil quando a toada é cantada, ou de excitação, quando é o ritmo da segunda parte que o induz a evoluir pelo espaço.

Toada de evolução do Boi:

Capitão: *Meu boi bonito, que vem do Ceará.*

Todos: *Meu boi bonito que vem do Ceará.*

Capitão: *Sambando ele vem, ô meu boi, deitar no pé do ganzá.*

Todos: *Ôôôôôô*

Sambando ele vem, ô meu boi, deitar no pé do ganzá.

Ôôôôôô

Panamá, panamá, panamá, panamá,

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Banco: *Olha má, olha má, olha má, olha má.*

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Capitão: *Meu boi bonito, que vem de Muribeca.*

Todos: *Meu boi bonito, que vem de Muribeca.*

Capitão: *Sambando ele vem, ô meu boi, deitar no pé da rebeca.*

Todos: *Ôôôôôô*

Sambando ele vem, ô meu boi, deitar no pé da rebeca.

Ôôôôôô

Panamá, panamá, panamá, panamá,

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Banco: *Olha má, olha má, olha má, olha má.*

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Capitão: *Meu boi pintado, meu boi é brasileiro.*

Todos: *Meu boi pintado, meu boi é brasileiro.*

Capitão: *Se eu chamo e ele vem, ô meu boi, deitar no pé do pandeiro.*

Todos: *Ôôôôôô*

Se eu chamo e ele vem, ô meu boi, deitar no pé do pandeiro.

Ôôôôôô

Panamá, panamá, panamá, panamá,

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Banco: *Olha má, olha má, olha má, olha má.*

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Capitão: *Meu boi bonito que vem de Engenho Novo.*

Todos: *Meu boi bonito que vem de Engenho Novo.*

Capitão: *Eu chamo e ele vem, ô meu boi, espalhar esse povo.*

Todos: *Ôôôôôô*

Eu chamo e ele vem, ô meu boi, espalhar esse povo.

Ôôôôôô

Panamá, panamá, panamá, panamá,

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Banco: *Olha má, olha má, olha má, olha má.*

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Capitão: *Meu boi pernambucano, que vai pra outro Estado.*

Todos: *Meu boi pernambucano, que vai pra outro Estado.*

Capitão: *Chamando ele vem, ô meu boi, deixar o povo espalhado.*

Todos: *Ôôôôôô*

Chamando ele vem, ô meu boi, deixar o povo espalhado.

Ôôôôôô

Panamá, panamá, panamá, panamá,

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Banco: *Olha má, olha má, olha má, olha má.*

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Capitão: *Meu boi bonito, meu boi é brasileiro.*

Todos: *Meu boi bonito, meu boi é brasileiro.*

Capitão: *Eu chamando ele vem, ô meu boi, sambar aqui no terreiro.*

Todos: *Ôôôôôô*

Eu chamando ele vem, ô meu boi, sambar aqui no terreiro.

Ôôôôôô

Panamá, panamá, panamá, panamá,

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Banco: *Olha má, olha má, olha má, olha má.*

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Capitão: *Meu boi pintado, que vem misterioso,*

Todos: *Meu boi pintado, que vem misterioso.*

Capitão: *Eu chamando ele vem, ô meu boi, saldar esse povo.*

Todos: *Ôôôôôô*

Eu chamando ele vem, ô meu boi, saldar esse povo.

Ôôôôôô

Panamá, panamá, panamá, panamá,

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Banco: *Olha má, olha má, olha má, olha má.*

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Capitão: *Meu boi pintado, que vem de outro lugar.*

Todos: *Meu boi pintado, que vem de outro lugar.*

Capitão: *Eu chamo e ele vem, ô Sá dona, para o povo espalhar.*

Todos: *Ôôôôôô*

Eu chamo e ele vem, ô Sá dona, para o povo espalhar.

Ôôôôôô

Panamá, panamá, panamá, panamá,

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar.*

Banco: *Olha má, olha má, olha má, olha má.*

Puxador: *Solta esse boi, deixa o boi vadiar*

O momento de evolução do Boi é substituído por sua "Toada de ação", no qual o Boi corre para cima de todos os presentes, chifrando e derrubando o que encontra pela frente. A função de Mateus e Bastião é dominar o Boi pelo chifre. É importante salientar que, neste momento, o boi sobe no banco, tomando o lugar dos músicos que se levantaram para não serem atingidos. É a única figura que se posiciona neste lugar.

Foto 32 - O Boi corre atrás do povo

Na verdade, antes de sua "Toada de ação", há sua morte e ressureição, que gera a entrada de vários outros personagens, como o Doutro do Boi, o seu Assistente, o Urubu, o Guarda, etc., porém, nunca vimos, durante nossa pesquisa de campo, este episódio em nenhum dos grupos que acompanhamos a apresentação. É possível ter acesso a ele através do trabalho, já citado, de Alicio do Amaral Mello Júnior e Juliana Teles Pardo. A "Toada de ação do Boi" é feita de improviso pelo Capitão.

Toada de ação Boi:

Banco: *Ô, meu boi capim-capim,*
Ô, meu boi capim-capá.
Capitão: *Ô, menino, abre caminho*
Que é pra esse boi passar.
Banco: *Ô, meu boi capim-capim,*
Ô, meu boi capim-capá.
Capitão: *Minha gente, arreda um pouco*
Que é pro meu boi vadiar.
Banco: *Ô, meu boi capim-capim,*
Ô, meu boi capim-capá.

O Boi se despede, sendo, sempre que aparece, a última figura a entrar no terreiro. Em seguida, temos o momento final do espetáculo: os agradecimentos, chamado de "Viva!" pelos participantes. O Banco se levanta e vai para o meio do terreiro, junto ao Capitão e aos brincadores.

Foto 33 - O grupo se junta para o viva!

Loa do Viva:

Capitão: *E viva a esse povo, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *Viva o prefeito da cidade, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *E viva o padre, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *Viva o vigário, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *Viva a brincadeira, Senhor!*

Todos: *Viva!*

O Banco toca algumas toadas que se intercalam com os vivas.

Toada de Nininha:

Puxador: *Ô, Lilia, ô Lilia,*

A mulher que eu mais amava.

Puxador: *Nos cabelos de Lilia,*

Onde eu me balançava.

Puxador: *Ô, Lilia, ô Lilia,*

A mulher que eu mais amei,

Banco: *Nos cabelos de Lilia,*

Onde eu me balancei.

Loa do Viva (cont.):

Capitão: *Viva o rabequeiro, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *Viva o pandeirista, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *Viva o bagista, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *Viva o mineirista, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *Viva os agaloados, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *Viva Mateus e Bastião, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Toada de Nininha:

Puxador: *Ô, Lilia, ô Nilia,*

A mulher que eu mais amava.

Banco: *Nos cabelos de Lilia,*

Onde eu me balançava.

Puxador: *Ô, Lilia, ô Lilia,*

A mulher que eu mais amei,

Banco: *Nos cabelos de Lilia,*

Onde eu me balancei.

Loa do Viva (cont.):

Capitão: *E viva a quem tá aniversariando, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *E viva a quem foi batizado, Senhor!*

Todos: *Viva!*

Capitão: *E viva ao povo dessa cidade, Senhor!*

Toada pra cortar cana:

Todos: *Eu corto cana, amarro cana,*

Dou três nó de amarradinha.

Foi você quem me ensinou

Namorar que eu não sabia.

Corto cana, amarro cana,

Dou três nó de amarrar.

Foi você que me ensinou,

Meu benzinho a namorar.

Na seqüência, entra a "Toada de saída" que finaliza a brincadeira.

Toada da saída:

Banco: *Oi, lá se vai, lá se vai.*

Puxador: *De parede arriba ninguém vai.*

Banco: *Oi, mamãe do céu me ajudai.*

Puxador: *De parede arriba ninguém vai.*

Os músicos vão tocando e cantando a última toada da noite, caminhando pelo espaço e rodeando o banco. Ainda cantando se distanciam acompanhados por todos os integrantes do Cavalo Marinho. O banco fica vazio, silencioso e quieto. O sol começa a mostrar seus primeiros raios, iluminando mais um dia que começa, mais um ciclo que se renova.

Foto 34 - A festa acaba ao amanhecer do dia.

CONCLUSÃO: A RODA CONTINUA A GIRAR

O boi ressurge para os seus pastores
Para os seus primeiros e leais pastores,
Que viram no alto rebrilhando a luz
Da Estrela Nova que surgiu no céu
Anunciando que nasceu Jesus.

O boi ressurge para o chão celeste,
Onde deitado ficará,no chão,
Ruminando a palha de antigos sonhos,
Na luz, na graça da ressurreição.

(*De uma noite de festa,* de Joaquim Cardozo)

Esta pesquisa foi pensada, elaborada e transformada por diversas vezes e de várias maneiras. A própria estrutura (o corpo) da tese contemplou o caminhar da prática e pesquisa em campo e o assimilou como sendo um processo de vida, sujeito a mudanças constantes.

O que, no início, se configurou como algo arriscado, vulnerável e impreciso, se mostrou, logo em seguida, como a essência da atividade. E essa nova percepção foi apreendida através do diálogo entre os campos teórico e prático, pois, um alimentou e inspirou o outro, promovendo uma maior compreensão dos fatos, fornecendo ferramentas para a criação de um encaminhamento mais autoral.

Um dos momentos mais importantes foi a descoberta do lugar de onde se olha, de forma consciente, isto é, a experiência de situar-se enquanto ser no mundo, com algum tipo de conhecimento e informação elaborados, além de uma maneira específica de percepção, que provém de uma experiência profissional numa determinada área.

Trabalhar no sentido de não deixar que toda esta carga de vida, induzisse completa e cegamente a forma de olhar, analisar e compreender o outro, ou engessasse algo tão amplo e multifacetado como são as atividades humanas num conjunto de conceitos e preconceitos, foi o grande desafio enquanto pesquisador, artista e pessoa que faz parte desta roda viva, plena de interseções e trânsitos que é a humanidade.

Estabelecido de onde se via, tornou-se mais fácil perceber o como se apreendia e o porquê se compreendia de uma determinada forma. Porém, o importante foi ter clareza de que absolver outros olhares é tarefa imprescindível ao se mergulhar no mundo do outro.

Em nosso caso, especificamente, o contato com algumas disciplinas que tratam de questões nucleares em relação à cultura e às suas muitas práticas espetaculares, ao homem e suas distintas maneiras de se perceber e agir no mundo, construindo relações e formulando processos de reflexão, integração e coletivização, nos instrumentalizou na direção da diversidade como característica inerente ao ser humano.

No trato direto com o Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, a Etnocenologia nos serviu como um eixo aglutinador de procedimentos e instrumentos que agem de forma confluente no sentido de discutir o homem em suas atividades lúdicas, festivas e artísticas, com a consciência de que há uma gama de atividades, comportamentos e conhecimentos elaborados, que extrapolam a noção de cena, compreendida pelo viés ocidental.

Para isso, todo o percurso em direção aos fazedores e realizadores da brincadeira foi essencial, pois, saímos prática e corporalmente do teatro para entrarmos na roda.

Saímos, portanto, de uma estrutura claramente estabelecida e fortificada por uma história milenar que criou formulações teóricas, regras estéticas e conceitos artísticos, para descobrirmos um outro tipo de estrutura que opera com princípios semelhantes, mas que se relaciona com tais matérias e mecanismos de maneira diferente.

Esta percepção nos fez encaminhar um tipo de procedimento, que tinha o objetivo de se familiarizar e integrar uma prática e reflexão específica ao universo acadêmico, passando, inevitavelmente, por uma tradução dos modelos, mas tentando conservar a presença forte e significante dos homens e mulheres que sustentam os alicerces de suas culturas.

Neste processo, pudemos construir algumas categorias de análise que serviram para tal aproximação entre o Cavalo Marinho e as artes cênicas, a antropologia, a etnografia, a história, a etnocenologia, etc., sendo estas categorias próprias da dinâmica da pesquisa, pois, foram definidas e desenvolvidas a partir do contato e da relação cotidiana com o fenômeno em questão.

Como resultado, pudemos apreciar, descrever, refletir e compreender mais profundamente a prática espetacular dos brincadores do Cavalo Marinho pernambucano, e, perceber de que forma tal evento se relaciona com a vida dos mesmos, construindo e reforçando valores e identidades.

Também nos foi possível responder duas questões importantes deste trabalho, sendo a primeira relativa a uma possível estrutura que compõe o espetáculo, o que chegamos à conclusão de que se pode evidenciá-la, porém, com um alto grau de flexibilidade.

A segunda questão diz respeito às diferenças e similaridades entre o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho, ficando claro que ambos provêm de uma estrutura maior que é a festa, o jogo e a necessidade do riso e do relaxamento, traços necessários para o equilíbrio social.

Porém, observando sempre que tais questões, categorias e formas de análise partem de um ponto muito concreto: nossa maneira particular de ver e viver o mundo.

No mundo que vemos e vivemos, nos percebemos e nos situamos nele como artistas, pesquisadores e especialistas da cena e de tudo o que dela conflui. E é com este olhar que percebemos o outro que, como todos, se expressa, brinca, canta, dança e

perpetua um complexo sistema de crenças e conhecimentos a respeito de seu universo e da vida como um todo.

Nessa dinâmica de encontros e descobertas, vislumbramos experiências que em muito se assemelham à nossa prática, mas também que em muito se diferencia dela. É neste trânsito, que acreditamos poder dialogar, refletir e construir cadeias de conhecimentos e comportamentos que se completam.

Em busca de um processo que não tenha um caráter excludente ou valorativo, que enxergue as demais manifestações artísticas como indispensáveis formas de se estar no mundo, nos localizamos como uma parte deste todo festivo e espetacular, na busca de uma compreensão mais ampla da importância que o homem atribui aos aspectos e valores, que transcendem e alimentam seu desejo de se perceber integrado, pertencente e comum, no sentido mais coletivo do termo: aquele que comunga com os outros, que se integra ao coletivo e universal, para além das diferenças.

Nossa pesquisa, ao tempo que termina aqui, não se conclui, pois faz parte da vida mesma que não cansa de se refazer, de se recriar. Da vida que continua a rodar.

BIBLIOGRAFIA:

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AMORIM, Maria Alice e BENJAMIN, Roberto. **Carnaval: cortejos e improvisos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

ANDRADE, Ludovico. **De Goianinha ao Condado: Aspectos Históricos, Crônicas, Biografias**. Recife: Centro de Estudos de História Municipal – Coleção Tempo Municipal, 1993.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alvarenga. 2 edição. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

_____. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Círculo do Livro S. A., s/d.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. **FESTAS: Máscaras do tempo – Entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUSTERMANN, Jurandy Ferreira. **A força dramática e comunicativa do folguedo Bumba-meu-boi**. Recife: UFPE, 1986. (Especialização em Artes Cênicas do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística.)

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil, perspectiva de análise**. 2ª ed. São Paulo: Eitora Ática, 1995.

BACELAR, Jeferson. **Etnicidade. Ser negro em Salvador**. Salvador: Editora Ianamá, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

_____ e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: HUCITEC, 1995.

BARRETO, Luiz Antônio. **Um novo entendimento do folclore**. Recife: FUNDAJ, 1998.

BASTIDE, Roger. **Images du Nordeste mystique en noir et blanc**. Paris : Pandora Éditions, 1978.

BELTAME, Valmor. **Teatro de Bonecos no Boi-de-mamão: festa e drama dos homens do Litoral de Santa Catarina**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BENJAMIM, Roberto. **Espetaularização da cultura e refuncionalidade dos grupos folclóricos**. In: Folclore. Nº 290 – jul/2002. Revista da Fundação Joaquim Nabuco – Recife: Instituto de Pesquisas Sociais.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do Bumba-meu-boi**. 2ª edição. Recife: Editora Guararapes, 1982.

_____. **Espetáculos populares do Nordeste**. São Paulo: DESA. Coleção Buriti, 1966.

_____. **Diálogo do encenador**. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht, A Estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRAGA, Célia Maria Leal. **A etnometodologia como recurso metodológico na análise sociológica**. Revista Ciência e Cultura. Nº 40. Outubro, 1998.

BRAGA, Júlio. **Ancestralidade afro-brasileira; o culto de babá egum**. Salvador: CEAO/Ianamá, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. **Estudos de Brecht**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CAILLOIS, Roger. **Les jeux et les hommes: le masque et le vertige**. Paris: Éditions Gallimard, 1967.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste**. Recife: Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, 2001.

CAMARGO, Roberto Gill. **Som e cena**. Sorocaba: TCM – Comunicação, 2001.

CARDOZO, Joaquim. **O coronel de Macambira**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1963.

_____. **De uma noite de festa**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1971.

_____. **Os anjos e demônios de Deus**. Rio de Janeiro: Diagraphis Editora, 1973.

_____. **O capataz de Salema, Antônio Conselheiro, Marechal, boi de carro**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1975.

_____. **O coronel de Macambira**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001.

_____. **De uma noite de Festa**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001.

_____. **Marechal, boi de carro**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001.

_____. **Os Anjos e os Demônios de Deus**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001.

_____. **O capataz de Salema e Antônio Conselheiro**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARVALHO, Maria Cecília Maringoni de (org.). **Construindo o saber – Metodologia científica: Fundamentos e técnicas**. 10ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2000.

CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1972.

_____. **Geografia dos mitos brasileiros**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

CAVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 1986

CHEVALIER, Claude-Alain. **Théâtre comique du Moyen Âge**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973.

COHEN, Gustave. **Le théâtre en France au Mayen Âge**. Paris: Les Éditions Rieder, 1931.

_____. **Histoire de la mise enscène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge**. Paris: Librairie Honoré Champion, 1926.

COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S/A., 1998.

CRUZ, Valéria Álvares. **A simbólica dos Animais – bestiário e outros textos**. Vol. 1. São Paulo: Fiúza Editores, 2001.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. **Joaquim Cardozo – Ensaio Biográfico**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

DUFOURNET, Jean et LACHET, Claude. **La littérature française du Moyen Age II: Théâtre et Poésie**. Paris : Éditions Flammarion, 2003.

DUVIGNAUD, Jean **Festas e civilizações**. Trad. de L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. 14ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

FERREIRA, Ascenso. **O maracatu, presépios e pastoris e o bumba-meu-boi – ensaios folclóricos**. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco – DSE/Departamento de Cultura, 1986.

FONSECA, Genivaldo de G. M. da. **Uma memória...para memória: a luta pela emancipação e eleições subseqüentes (o que não foi contado)**. Condado – PE: Edição do autor, 2002.

FRAPIER, Jean et GROSSART, A. M. **Le théâtre comique au Moyen Âge**. Paris: Librairie Larousse, 1972.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste : aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil**. 6ª ed.Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

GAFFIOT, Félix et FLOBERT, Pierre. **Le grand Gaffiot – dictionaire Latin-Français**. Paris: Hacchette-Livre, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Nrobel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Música e movimento no Cavalo-marinho de Pernambuco**. 2001. Monografia (Especialização em Etnomusicologia) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HEERS, Jacques. **Festas de loucos e carnavais**. Trad. Carlos Porto. 6ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

HÉLIO, Mário e BRUSCKY, Paulo. **Vida, arte, palavra, perfis de Luís Jardim**. Recife: FUNDARPE, 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

JACSÓ, István e KANTOR, Iris (org.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa.** Volume I. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

LAPLANTINE, François. **La description ethnografique**. Paris : Nathan, 1996.

LE BOSSU, Adam. **Le jeu de la feillée et le jeu de Robin et Marion**. Trad. et Introd. par Ernest Langlois. Paris: E. de Boccard Éditeur, 1923.

LECHTE, John. **Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade**. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

LEITE, João Denys Araújo. **UM TEATRO DA MORTE – Transfiguração Poética do Bumba-meu-boi e Desvelamento Sociocultural na Dramaturgia de Joaquim Cardozo**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2001. (Dissertação de Mestrado)

LIMA, Cláudia. **Evoé: história do carnaval – das tradições mitológicas ao trio elétrico**. 2ª ed. Recife: Raízes Brasileiras, 2001.

LIMA, Marcondes Gomes. **A arte do brincante no mamulengo e no bumba-meu-boi**. 2001. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador

LIMA, Rossini Tavares de. **A Ciência do Folclore (segundo diretrizes da Escola de Folclore)**. 2ª ed. São Paulo: Record, 1978.

LOBO, Lenora. **Teatro do Movimento: um método para um intérprete criador**. Brasília: LGE Editora, 2003.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria. **Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas**. Trad. Eduardo Molina. México: Nueva Imagem, 1978.

LÜDKE, Menga e ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagem qualitativa**. São Paulo: E.P.U., 1986.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: EDUFBA, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **L'ombre de Dionysos**. Paris: Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985.

_____. **O conhecimento comum: compêndio de Sociologia Compreensiva**. Trad. Aluízio Ramos Trinta. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

MARCELINO, Doreide Medeiros. **Bioenergia e criação artística: algumas considerações sobre o personagem Mateus do Bumba-meu-boi**. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2004 (Monografia de especialização em Ensino de História das Artes e das Religiões.)

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Menória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MATTOSO, Kátia de Queirós e MUZART, Idelette. **Mattériaux pour une histoire culturelle du Brésil: objets, voix et mémoires**. Paris: L'Harmattan, 1999.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Trad. Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU, 1974.

MELLO JÚNIOR, Alício do Amaral e PARDO, Juliana Teles. **O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco**. Brasília: Ministério da Educação/Programa Bolsa Vitae, 2003.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Henrique Dias: governador dos crioulos, negros e mulatos do Brasil**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1988.

MINAYO, Maria Cecília. **O desafio do conhecimento. Pesquisa qualitativa em saúde**. 5ª ed. São Paulo: HUCITEC; Rio de Janeiro: ABRASCO, 1998.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MURPHY, John Patrick. **O Cavalo-Marinho pernambucano**. 1994. Tese (Ph D em Etnomusicologia) – Escola Graduada de Ciências e Artes de Nova York, Columbia University, Nova York.

NÍDIA, M. L. Lubisco e VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2003,

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **Antônio Conselheiro: Intertextualidade poética na dramaturgia de Joaquim Cardozo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

PAVIS, Pavis. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Confluences – le dialogue des cultures dans les spectacles contemporans – essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld**. Paris: Saint-Cyr L'École, s/d.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Boi de Reis**. João Pessoa: Governo da Paraíba, 2004.

RABETTI, Beti. **Teatro e Cultura: ideários de ruptura e de reelaboração frente a tradição e a universalidade**. Palestra datilografada proferida no Simpósio Globalização da Cultura: Folclore e Identidade Regional. S/local e data.

REIS, José Ribamar Souza dos. **Bumba-meu-boi – o maior espetáculo popular do Maranhão**. 2ª edição. Recife: Editora Massangana, 1984.

ROBERT, Paul. **Le Petit Robert – dictionaire de la langue française**. Paris: Dictionaires le Robert, 1996.

ROLAND, Pascal. **Danse et imaginaire – Étude sócio-antropologique de l'univers chorégraphique contemporain**. Paris: EME, 2005.

RONY, Jean. **Le jeu de la feuillée – texte et traduction**. Paris: Les Éditions Bordas, 1969.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTOS, Adailton Silva dos. **Nos pequenos mundos da Bahia: uma aproximação entre a obra de Nelson de Araújo e a Etnocenologia**. 1998. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1999.

SERRA, Ordep. **Rumores de Festa: o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1999.

SILVA, José Cláudio da. **Tratos da Arte de Pernambuco**. Recife: Governo do Estado, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1984.

SOARES, Karina de Melo et al. **Espetácuos populares de Pernambuco**. 2ª ed. Recife: CEPE, 1998.

SOUTO MAIOR, Mário e LÓSSIO, Rúbia. **Dicionário de folclore para estudantes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2004.

_____ e VALENTE, Waldemar (org.). **Antologia pernambucana do Folclore**. Recife: FJN, Editora Massangana, 2001.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 3ª ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1992.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SUSSEKIND, Flora. **O negro como arlequim: teatro e discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé/Cocii, 1982.

TENDERINE, Helena. **Na pisada do galope – Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade**. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

VELOSO, Jorge das Graças. **Benedito e o teatro gestual: Estudo de uma encenação não verbal baseada em elementos espetaculares do Interior do Estado de Goiás**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador,

WAGNER, Fernando. **Teoria e Técnica Teatral**. Coimbra: Livraria Almeidina, 1978.

WEISZ, Gabriel. **El juego viviente**. 2ª ed. Madri: Siglo Veintiuno Editores, 1993.

YOURCENAR, Marguerite. **Mémoires d'Hadrien**. Paris: Édition Gallimard, 1974.

ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

ANAIS do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo – 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000.

DICTIONAIRE de l'Académie Française. Paris: Éditons Julliard, 1994.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998 (Dicionário Michaelis).

PERIÓDICOS:

ANDRADE, Ludovico. **A Igreja do Pilar**. In: Jornal A Voz do Cidadão. Ano V. Nº 34. Condado: Mar/2001.

ARAÚJO, Enemerson Muniz de. **Sinais dos tempos**. In: Jornal A Voz do Cidadão. Ano V. Nº 33. Condado: Mar/2001.

_____. **Goianinha Eterna**. In: Jornal A Voz do Cidadão. Ano V. Nº 40. Condado: Nov/2001.

_____. **Velhos Carnavais**. In: Jornal A Voz do Cidadão. Ano VI. Nº 43. Condado: Abr/Mai/2002.

_____. **Velhos Carnavais**. In: Jornal A Voz do Cidadão. Ano VI. Nº 44. Condado: Jun/2002.

_____. **Ôxente, Natal no São João?** In: A Província. Caderno Opinião. Goiana, dez/2002.

BARRETO, Luiz Antônio. **Um novo entendimento do folclore**. In: Semana do Folclore. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

BIÃO, Armindo. **A metáfora teatral e a arte de viver em sociedade**. In: Caderno CRH. Nº 15. Salvador: Jul./dez., 1991, p. 104/110.

_____. **Le jouir du jouer**. In: Societés: Revue des Sciences Humaines et Sociales – Corps-Sexualité. Nº 27. Paris: Dunod, 1990, p. 21/24.

BOCCIA, Leonardo V. **Apontamentos e reflexões sobre musicologia, etnomusicologia e etnocenologia**. In: Cadernos do GIPE-CIT. Nª 6. Universidade Federal da Bahia: Salvador, Junho/1999.

BULHÕES, Marcos. **Os perigos do folclore**. In: Revista Continente Multicultural. Ano II. Nº 14. Recife: Companhia Editora de Pernambuco-CEPE, fev/2002.

GONÇALVES, Gustavo Vilar. **A "brincadeira" de Cavalo Marinho em Pernambuco**. VIVÊNCIA. UFRN/CCHLA. V. 1, nº 1. jan/jun 1983. Natal: UFRN. 1983. Semestral. Nº 27, 2004.

MASSI, Augusto. **Uma palavra instável**. Primeira Leitura. Folha de São Paulo. Domingo, 27 de agosto de 1995.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: organização e ideologia**. Cadernos de Opinião. Nº 12. São Paulo: Julho, 1979.

PEREIRA da Costa – 150 anos de história. Suplemento Cultural. Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Ano XVI. Fevereiro de 2002.

PRADIER, Jean-Marie. **L'economie de la dépense**. In: Revue Bouffonneries. Nº 16/16. Paris: Juin, 1987.

VALENTE, Valdemar. **Cultura e meio geográfico**. Revista de Cultura – Ciências, Artes e Letras. Nº 1 – outubro de 1947. Recife

ANDRADE, Manoel Correia de. **Atualidade de Pereira da Costa**. In: Suplemento Cultural. Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Ano XVI. Fevereiro de 2002. Pereira da Costa – 150 anos de história.

VALENTE, Valdemar. **Cultura e meio geográfico**. In: Revista de Cultura – Ciências, Artes e Letras. Nº 1. Ano 1. Recife: Outubro de 1947.

KHAZNADAR, Chérif. **Les arts traditionnels**. In: Revue Internationale de l'Imaginaire – nouvelle série: Les Spectacles des Autres – questions d'ethnoscénologie II. Nº 5. Paris: Maison des Cultures du Monde/BABEL, 2001.

ZILÁ, Bernd e MIGOZZI, Jacques. **Fronteiras do Literário: literatura oral e popular**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995.

CAHIERS de littérature oral. **Fêtes**. Nº 37. Paris: Publications Langues, 1995.

INTERNATIONALE de l'Imaginaire – nouvelle série: **Les Spectacles des Autres – questions d'ethnoscénologie** II. Nº 5. Paris: Maison des Cultures du Monde/BABEL, 2001.

MEMÓRIA ABRACE – Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – São Paulo 15 a 17 de setembro de 1999. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2000.

O PERCEVEJO: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11. Nº 12. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

REPERTÓRIO – Teatro & Dança. Ano 1, nº 1 – 1998.2. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

REPERTÓRIO – Teatro & Dança. Ano 2, nº 2 – 1999.2. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

REPERTÓRIO – Teatro & Dança. Ano 3. Nº 4. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2000.