

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA
REGIONAL - MESTRADO

FRANK SOSTHENES DA SILVA SOUTO MAIOR JUNIOR



DA BOCA DA NOITE À BARRA DO DIA
As representações do Cavalo Marinho: O caso do Boi Ventania de Feira
Nova - PE

Recife
2014

FRANK SOSTHENES DA SILVA SOUTO MAIOR JUNIOR



**DA BOCA DA NOITE À BARRA DO DIA:
As representações do Cavalo Marinho. O caso do Boi Ventania de Feira
Nova - PE**

Trabalho dissertativo apresentado à
banca do Programa de Pós-
graduação em História Social da
Cultura da Universidade Federal
Rural de Pernambuco.
Orientadora: Dra. Maria Ângela de
Faria Grillo.

Recife
2014

Ficha Catalográfica

M227d Maior Júnior, Frank Sósthene da Silva Souto
 Da boca da noite à barra do dia: as representações do
 cavalo marinho: o caso do boi ventania de Feira Nova – PE /
 Frank Sósthene da Silva Souto Maior Júnior. – Recife,
 2014.
 231 f. : il.

 Orientadora: Maria Ângela de Faria Grillo.
 Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura
 Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco,
 Departamento de História, Recife, 2014.
 Inclui referências, apêndice(s) e anexo(s).

 1. Cavalo marinho 2. História 3. Cultura 4. Representação
 I. Grillo, Maria Ângela de Faria, orientadora II. Título

CDD 981.3



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA REGIONAL**

DA BOCA DA NOITE À BARRA DO DIA. As representações do Cavalo Marinho: o caso do Boi Ventania de Feira Nova-PE.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR

FRANK SÓSTHENES DA SILVA SOUTO MAIOR JÚNIOR

APROVADA EM 31 /07 /2014

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Maria Ângela de Faria Grillo
Orientadora – Programa Pós-Graduação em História - UFRPE

Prof^ª Dr^ª Isabel Cristina Martins Guillen
Programa Pós-Graduação em História – UFPE

Dr^ª Sylvania Costa Couceiro
Fundação Joaquim Nabuco

Prof^º Dr^º Carlos Sandroni
Departamento de Música - UFPE

Dedico este trabalho a Sanae Souto Shibata (em memória) por quase dez anos de vida compartilhada, pelas andanças e pelo trabalho conjunto com os mestres e brincadores de Cavalo Marinho. Juntos produzimos projetos, eventos e sonhos!

AGRADECIMENTOS

São tantas as forças e as pessoas queridas que incentivaram e apoiaram este trabalho. Sem o estímulo necessário, esta pesquisa não teria saído do campo das ideias e dos sonhos. Agradeço primeiramente às forças do cosmo e da imaterialidade que com sua energia faz a terra mover e da luz à vida. Em seguida, agradeço a todas as pessoas queridas (de carne, osso e afeto) que com seus olhos, ouvidos, boca, gestos, sorrisos e opiniões influenciaram diretamente no resultado final do que está e, do que não está contido neste trabalho. A minha mãe querida, D. Emília, que questionou, cobrou e reclamou, com toda pertinência e autoridade materna, a conclusão deste trabalho. A meus irmãos, Hugo, Bela, Renata e Chico pelo apoio presente e ausente, e a Lana, a sobrinha mais doce e delicada deste meu mundo. A meu pai, Sr Frank, que além de tudo, pôs arte neste trabalho com seus desenhos presentes em nossas vidas desde antes do meu nascimento. A Fátima por toda atenção, carinho e cuidado na leitura preciosa e correções textuais deste trabalho. A Anne Costa que surgiu na minha vida para recompor o amor, a amizade e o companheirismo. A Tia Riso, Herick, Allan e Victor por toda hospitalidade. À professora Ângela Grillo por muitos ensinamentos na vida acadêmica e na vida social. Igualmente a Sílvia Couceiro, Isabel Guillen, Carlos Sandroni por terem aceitado o convite de compor a banca, pela avaliação cuidadosa e pelas observações atentas desde a qualificação. A todos os professores do Departamento de História da UFRPE que, desde a graduação são profissionais da minha referencia: Alcileide Cabral, Ana Nascimento, Suely Luna, Elcia Bandeira, Fabiana Bruce, Lúcia Falcão, Marcília Gama, Giselda Brito, Suely Almeida, Vicentina Ramirez, Osvaldo Girão, Ricardo Pacheco, Paulo Donizeti Siepinski, Tiago de Melo, Wellington Barbosa, Robson Costa. A todos os membros do GEHISC representados por Rozélia Bezerra, Rômulo Almeida e Humberto Miranda. A meus companheiros de Graduação e de Pós-Graduação, tantos nomes que não caberia neste breve espaço de agradecimento. A Joaquina pela elaboração do Abstract. A Manuel Ricardo pela parceria nas filmagens, edição e montagem do filme documentário em anexo. Aproveito para agradecer aos pais de Manuel, Ricardo e Dayse, pela acolhida durante o processo de edição e montagem do filme. A Jorge Acioly pela companhia e parceria em viagens ao campo de pesquisa. Aos amigos amantes do Bosque Sagrado que me ouviram falar sobre o Cavalo Marinho. A Diego Leon, Danilo Mota, Daniel Pereira, Luis Silva, Danilo do Vale, Marcelo Angoleiro, Flavio Felipe e tantos outros que se relacionam a estes mencionados. Aos meus companheiros de arte, música e dança Rodrigo Samico, Uana Mahin, Thiago Martins, Ju Valença, Rodrigo Felix e Juana Silvestre do Sagaranna. Ao povo do Boi Marinho, em especial a Helder Vasconcelos e Laura Tamiana. Aos artistas e pesquisadores que me espelharam no trabalho sobre o Cavalo Marinho: Rafa da Rabeca, Joaley Almeida, Gustavo Vilar, Murilo Silva, Leandro, Nylber, Zé Mário, Ricardo, Maria Acselrad, Edval Marinho, Beatriz Brusantin, Lineu Guaraldo, Alicio Amaral, Juliana Pardo, Carolina Laranjeiras, Rosely Tavares, Erico Oliveira, Claudio Rabeca, Siba, Clarisse Kubrusly. A todos os mestres e brincadores de Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte e Agreste Pernambucano e da Mata Sul Paraibana com quem tive a sorte de ouvir suas vozes, seus cantos, suas loas e suas histórias de vida: Duda Bilau (em

memória), Mané Pereira (em memória), Mario de Prancha (em memória), Pimenta (em memória), Biu Roque (em memória), Mestre Salu (em memória), Mestre Araújo, Mestre Antonio Teles, Mestre Biu Alexandre, Mestre Inácio Lucindo, Mestre Mariano Teles, Nice Teles, Seu Luiz Paixão, Agnaldo Silva, Tindara, Dezinho Inácio, Mestre Antonio Caju, Mestre Borges Lucas, Generino, Mané Barros, Biu Campo, Mestre Zé de Bibi, Biu de Quilara, Amaro Rato Luiz Preto, Zé de Nininha, Mestre Mongol, Mané Roque, Martelo, Inácio Nobreza, Mestre Zé Duda, Biu do Coco, Zeca do Bode, Antonio e José Carlos Arara, Porfírio. Em especial ao Mestre João Pissica e a sua filha Dona Rosa que me acolheram como a um filho adotivo na comunidade do Loteamento Jacaré em Feira Nova. Aos demais familiares do Mestre (esposa, filhas, netas, bisnetas) D Maria, D Rosa, D Zefinha, Cileide, Cilene, D Nega, Nalva, Adriana, Tacia, Manuel, Amanda, Tamires, Cica, Claudiane, Orlando, Bel, Wila, Bigo, Jeferson, Biuzinho. Aos brincadores do Cavalo Marinho Boi Ventania: Biu de Dóia, Mestre Borges, Mané Barros, Luís Preto; Biu Campo, Generino, Amauri, Tio, Seu Loia, Mané Paulo, Seu Dionisio; Margarida Verão, Cátia, Nalva, Claudiane, Bel, Tácia e Manuel; Aos moradores da comunidade do Loteamento Jacaré, em especial a Jorginho, Chico, Rivaldo, Crislaine, Jenifer, Neguinha, João Paulo, Danilo, Leriano; A todas as pessoas que colaboram direta e indiretamente para a realização deste trabalho; a UFRPE e ao PPGH por todo apoio e a CAPES pelo incentivo financeiro.

Muito Obrigado!

“Cavallo-marinho
Vai para a escola
Aprender a lêr
E a tocar viola”.

Sylvio Roméro. *Cantos Populares do Brasil*. 1897.

RESUMO

Este trabalho busca entender as diferentes representações do Cavalo Marinho, através de publicações acadêmicas, bibliografia folclórica e das narrativas dos próprios atores sociais. O Cavalo Marinho, objeto desta dissertação, é uma manifestação artística de tradição oral que contém música, dança, poesia e encenação de figuras. A partir destas múltiplas linguagens, acreditamos ser possível extrair significados diversos e colidentes sobre a história da região e das pessoas que habitam as cidades do Agreste Setentrional e Zona da Mata Norte, região onde se realiza a forma de expressão Cavalo Marinho de Bombo. Com aporte teórico centrado na História Social e Cultural, a partir de autores como E. P. Thompson e Roger Chartier, entendemos a cultura como uma arena de conflitos em que há sempre uma troca entre o dominante e o subordinado, entre o escrito e o oral. Por outro lado, percebemos que o estudo sobre a Cultura Popular nos possibilita compreender como diferentes realidades históricas são construídas, pensadas e representadas por seus atores sociais em diferentes tempos e lugares. Para isso, realizamos um levantamento bibliográfico (livros, teses, dissertações e monografias), iconográfico e audiovisual sobre o Cavalo Marinho e fomos ao encontro dos atores sociais em diferentes municípios das regiões mencionadas, com ênfase nos municípios de Feira Nova, Glória do Goitá e Lagoa do Itaenga. Os encontros foram realizados a através de entrevistas filmadas, participação em brincadeiras e festas de Cavalo Marinho com os integrantes do Boi Ventania e demais atores do Cavalo Marinho de Bombo desta região. Por fim, apresentamos uma versão textual com ilustrações do repertório de Cavalo Marinho de Bombo. Por fim, compreendo que este estudo nos possibilitou não somente articular diferentes teóricos para construção textual, mas a compreensão dos elementos artísticos da brincadeira, como toadas, loas e passos, como também a História e a cultura da região estudada a partir das narrativas de memória dos atores sociais.

Palavra-chave: Cavalo Marinho, História, Cultura, Representação.

ABSTRACT

This work aims to understand the different representations of the “Cavalo Marinho”, through academic publications, folk literature and the narratives of social actors themselves. The Cavalo Marinho, object of this dissertation, is an artistic manifestation based on oral tradition which contains music, dance, poetry and the staging of figures. From these multiple languages we believe we can extract multiple, although conflicting, meanings: whether about the Agreste and the Zona da Mata’s regions - places where the “Cavalo Marinho de Bombo” happen as a form of expression; whether about the inhabitants of these places. According to a theoretical approach centered on Social and Cultural History, and based in authors such as E. P. Thompson and Roger Chartier, we understand culture as an arena of conflict in which there is always an interchange between the dominant and the subordinate, between the written and the oral. On the other hand, we realize that the study of popular culture enables us to understand how different historical realities are constructed, designed and represented by their social actors in different times and places. From bibliographical (books, theses, dissertations and monographs), iconographic and audio-visual surveys on the “Cavalo Marinho”, we went to meet the social actors in Northern Agreste and in the municipalities of North Zona da Mata, with an emphasis in Feira Nova, Lagoa do Goitá and Itaenga for conducting and recording interviews with members of the “Cavalo Marinho Boi Ventania” and other actors of the “Cavalo Marinho de Bombo” from this region. This study enabled us to not only to grasp the tunes, the “loas”, the steps of memories and narratives of these historical subjects, but also the history and culture of the region studied. The encounter between theory and practice results understanding of the Cavalo Marinho as Form of Expression, unlike other studies that present our object as a folk dancing, a vehicle information, or a play, among other insights.

Keywords: Cavalo Marinho, History, Culture, Representation.

Lista de Ilustrações

Mapa: localização da área de atuação da pesquisa	78
---	----

Lista de Desenho

Desenho 1: O Trabalho	84
Desenho 2: A casa de morada	87
Desenho 3: O Banco dos Tocadores	115
Desenho 4: O Caroca	116
Desenho 5: O Liberá	126
Desenho 6: O Cara Branca	129
Desenho 7: O Galante	131
Desenho 8: A Baiana	131
Desenho 9: Mororó e Machado	138
Desenho 10: O Quebra Pedra e o Marreteiro	164
Desenho 11: O Saltador	165
Desenho 12: Mané da Guiada e o Cavaleiro	175
Desenho 13: O Caboclo de Pena	205
Desenho 14: O Boi	212
Desenho 15: Os Urubus	215

Lista de Fotografias

Fotografia 1: D Rosa em seu Peji de Jurema Branca	89
Fotografia 2: Mestre João Pissica fumando Cachimbo	89
Fotografia 3: Mestre João Pissica	98

Fotografia 4: Mestre Borges Lucas	102
Fotografia 5: Mestre Zé de Bibi	105
Fotografia 5: Generino	107
Fotografia 7: Biu Campo	109
Fotografia 8: Margarida Verão	111
Fotografia 9: Entrevista do Mestre João Pissica a TV Globo	225
Fotografia 10: Banco do Boi Ventania com Biu de Dóia, Luis Preto e Mané Barros	225
Fotografia 11: Roda do Mergulhão	225
Fotografia 12: Mestre João Pissica e Generino	225
Fotografia 13: Brincadores e integrantes do Boi Ventania na “Barra do Dia”	226
Fotografia 14: Margarida Verão	226
Fotografia 15: Mestre João Pissica	226
Fotografia 16: Nalva	226
Fotografia 17: Jogo de baralho	227
Fotografia 18: Rua de vendas	227
Fotografia 19: Jogo de bozó	227
Fotografia 20: Detalhe da vendedora	227
Fotografia 21: O banco	228
Fotografia 22: O Banco	228
Fotografia 23: Filho do mestre Borges de Caboclo de Pena	228
Fotografia 24: Tio de Cavaleiro	228
Fotografia 25: A roda do público	229
Fotografia 26: O Banco de Tocadores	229
Fotografia 27: O Mestre de Baile em cena	229

Fotografia 28: Ora Viva em cena	229
Fotografia 29: Entrevista com Mané Barros na sede do seu Maracatu Leão das Cordilherinhas em Lagoa do Itaenga	230
Fotografia 30: Retorno das filmagens na casa de Dona Rosa com Mestre João Pissica em Feira Nova	230
Fotografia 31: Entrevista com Mestre Zé de Bibi no Sítio Malícia em Glória do Goitá	230
Fotografia 32: Visita na casa do rabequeiro Biu de Dóia cm Mestre João Pissica	230
Fotografia 33/34/35/36: Paisagens e ruas do Loteamento Jacaré	231
Fotografia 37: Mestre Zé de Bibi consertando o forno da Casa de Farinha	232
Fotografia 38: Mestre Zé de Bibi e suas filhas e neta na cede do Cavalo Marinho Boi Tira Teima	232
Fotografia 39: O Banco formado pelas filhas do mestre Zé de Bibi	232
Fotografia 40: Conversa do mestre Zé de Bibi com Generino	232
Fotografia 41/42/43/44: Conversa com Mestre João Pissica nas margens da Barragem Carpina	233

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAP.1: HISTÓRIA, CULTURA E FONTES ORAIS: OS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DESTA DISSERTAÇÃO	28
1.1. Popular: um conceito polêmico	31
1.2. Representação: breve discussão conceitual	37
1.3. Discussão metodológica: História Oral, um caminho a seguir	41
CAP. 2: AS REPRESENTAÇÕES DO CAVALO MARINHO SEGUNDO OS PESQUISADORES	48
2.1. Cavallo Marinho: entre o folclore e a cultura popular	48
2.2. Cavallo Marinho: entre a dominação e a resistência	61
2.3. Cavallo Marinho: entre o trabalho e a brincadeira	66
2.4. O Cavallo Marinho no campo das artes	71
2.5. Cavallo Marinho: um bem cultural.....	76
CAP. 3: O CAVALO MARINHO DE BOMBO E OS ATORES SOCIAIS NO SEU CONTEXTO SOCIAL, HISTÓRICO E GEOGRÁFICO	78
3.1. Área de atuação da pesquisa	78
3.2. Feira Nova, Passira, Glória do Goitá e Lagoa de Itaenga	79
3.3. Trabalho.....	84
3.4. Condições de Vida.....	87
3.5. Religião	89
3.6. A organização Social do Cavallo Marinho de Bombo	90
3.7. A História de Vida de alguns Brincadores do Cavallo Marinho de Bombo.....	98
3.7.1. Mestre João Pissica	100
3.7.2. Mestre Borges Lucas.....	103

3.7.3. Mestre Zé de Bibi	103
3.7.4. Generino	107
3.7.5. Biu Campo	109
3.7.6. Margarida Verão	110
3.7.7. Amaro Rato	110
CAP. 4: “DA BOCA DA NOITE À BARRA DO DIA: AS FIGURAS DO CAVALO MARINHO”	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	218
REFERÊNCIAS	221
ANEXOS	225

ABREVIATURAS

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior

CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

EREH N/NE – Encontro Regional dos Estudantes de História do Norte e Nordeste

FGV – Fundação Getúlio Vargas

FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais

INCRA - Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

MINC – Ministério da Cultura

SESC – Serviço Social do Comércio

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Introdução

Esta dissertação surge do encontro entre dois universos, aparentemente distintos, o da Academia e o da Cultura Popular. A partir desse encontro, buscamos entender como as práticas da Cultura Popular, que por sua vez têm a dizer sobre a História e a cultura de um grupo social, contribuem para o universo acadêmico.

Este encontro se tornou possível através de algumas escolhas teóricas e procedimentos metodológicos que possibilitaram a imersão no campo de estudo surgido a partir da experiência com os atores sociais e com o lugar e o objeto desta dissertação, o Cavalinho de Bombo. No nosso entendimento, o Cavalinho de Bombo é uma forma de expressão cultural que integra diferentes linguagens artísticas como música, dança, poesia e encenação, realizado, em sua maioria, por famílias de trabalhadores rurais, ex-moradores de sítios que migraram para as periferias das cidades da Zona da Mata e Agreste de Pernambuco. Recebe o nome de Cavalinho de Bombo por causa da presença do instrumento *bombo*¹, também conhecido por *tambor* ou *zabumba* em grande parte do estado de Pernambuco, Alagoas e Paraíba. No passado recente, os folcloristas e alguns dos atores sociais mais antigos² denominavam esta expressão de *bumba-meu-boi*. Em decorrência do uso e de fatores externos, como pesquisadores, produtores culturais e gestores públicos, os próprios atores sociais passaram a utilizar o termo Cavalinho de Bombo. Embora sendo reconhecida como uma denominação antiga, a expressão *bumba-meu-boi*³ se encontra em desuso para este tipo de expressão.

Nossa pesquisa de campo realizada entre os anos de 2013-2014, fixou residência no município de Feira Nova, no Agreste Setentrional de Pernambuco. A partir deste lugar, visitamos os municípios vizinhos para

¹ Ver fotografia 22, O Banco, no anexo desta dissertação, na página 226.

² Em algumas conversas com alguns dos mestres de Cavalinho ouvimos a expressão *bumba-meu-boi* em referência às brincadeiras do passado. As brincadeiras que ocorrem no presente são compreendidas pelo termo Cavalinho.

³ Seu sentido é pertinente por relatar a presença do bombo ou zabumba que “bumba”, “toca” ou ainda, da expressão para dar início à música e a dança das figuras, “zabumba meu boi”. O Boi uma cabeça de boi armada e fixada numa estrutura de madeira, pintada e coberta com tecidos e fitas coloridas, tendo um homem que dá vida e dança ao boi, denominado de Alma ou Miolo do Boi.

realização de entrevistas e registros audiovisuais e fotográficos e, vivenciar a brincadeira do Cavalo Marinho em Glória do Goitá, Lagoa do Itaenga, Passira, Vitória de Santo Antão, Recife e Olinda.

O diálogo estabelecido entre teoria e prática nos possibilitou, de um lado, uma vivência na cultura do *Cavalo Marinho de Bombo*, com o aprendizado na música, na dança e na poesia; de outro, desenvolver uma técnica de pesquisa com registro sonoro e audiovisual de entrevistas utilizando a metodologia da História Oral. As entrevistas foram realizadas com foco na História de vida e na História temática de diferentes atores sociais com destaque para o Mestre João Pissica, Mestre Borges Lucas, Mestre Zé de Bibi, Generino, Biu de Dóia, Biu Campo, Dona Rosa, Margarida, Amaro Rato e Biu de Quilara integrantes dos grupos Boi Ventania de Feira Nova, Boi Tira Teima de Glória do Goitá e Boi Teimoso de Lagoa do Itaenga, grupos de Cavalo Marinho de Bombo.

De modo geral, os trabalhos acadêmicos desenvolvidos até então sobre o Cavalo Marinho analisaram grupos e atores sociais da Mata Norte Pernambucana e do Sul da Paraíba, desconhecendo ou negando a existência de grupos de Cavalo Marinho em outras regiões. Os grupos e os atores escolhidos para esta pesquisa apresentaram uma versão de Cavalo Marinho do Agreste Setentrional e municípios da Mata Norte ainda não contemplada nos estudos acadêmicos realizados até então.

O recorte cronológico da Dissertação se estabeleceu entre os anos de 1950 e 1963, uma vez que este período marca a saída de milhares de famílias dos sítios para as “ruas” das cidades, num processo denominado por Lygia Sigaud⁴, Antônio Montenegro⁵ e Christine Dabat⁶ como de ruptura da relação de morada⁷. A data de 1963 foi escolhida como limite do recorte cronológico

4 SIGAUD, L. Os clandestinos e os direitos: estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

5 MONTENEGRO, Antonio Torres. História Oral: a Cultura Popular revisitada. São Paulo: Contexto, 1992.

6 DABAT, C. R. MORADORES DE ENGENHO: Estudo sobre as relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a Academia e os próprios atores sociais. Recife, 2003. 730 folhas. Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-Graduação em História.

7 Relação de morada é o termo atribuído para uma relação de trabalho agrário estabelecida na Zona da Mata após a abolição da escravidão e estendida para outras regiões, na qual o trabalhador livre na condição de morador deve pagar com trabalho o uso da terra, da casa e demais recursos e equipamentos disponíveis na propriedade de seu patrão. Esta relação

por coincidir com um momento da vida do Mestre João Pissica, João Laurentino da Silva, 78 anos, o principal personagem da nossa trama histórica: a saída de sua família das terras da propriedade Palmeirinha, de Feira Nova, como uma manobra do proprietário Sr. Nito Bezerra. Suas narrativas contam uma versão peculiar sobre o movimento das Ligas Camponesas do Engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, município limítrofe com Feira Nova.

O aporte teórico se estabelece entre a História Cultural e a História Social, a partir de Chartier, que busca “Identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler por seus atores sociais”⁸. Algumas ideias desenvolvidas por E. P. Thompson também são utilizadas, pois nos oferecem o entendimento da “cultura como um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca, entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, como uma arena de elementos conflitivos”⁹

Assim, pretendemos historiar o Cavalo Marinho Boi Ventania, compreendendo e analisando os significados que os gestos, as palavras, os sons e as narrativas orais têm a nos dizer sobre a história de vida dos atores sociais, da expressão cultural do Cavalo Marinho de Bombo e sobre a cultura da região.

Observaremos as *figuras* do grupo e dos atores escolhidos, buscando compreender como os gestos, os diálogos e as loas das *figuras* foram construídos, qual o seu sentido dentro da brincadeira, sem, contudo, perder de vista o sentido que os atores sociais querem transmitir, qual é a memória que eles querem registrar para o futuro.

A noção de Representação é pertinente neste estudo, visto que se “trata de esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, tornar-se inteligível e o espaço possível de ser decifrado”¹⁰. De acordo com Chartier “não podemos perder de vista que a percepção e a apreciação do *real* que são determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam, pois o discurso traz a posição de quem o proferiu”¹¹.

também foi vivenciada pelo mestre de Cavalo Marinho objeto deste estudo durante grande parte de sua vida, quando residiu em sítios na zona rural de Glória do Goitá e Feira Nova.

8 CHARTIER, Roger. 1990. Op. cit., p. 17

9 THOMPSON, E. P. 1998. Op. cit., p. 17

10 CHARTIER, Roger. p.17.

11 Idem, p.17.

Acreditamos que a aplicação do conceito de representação associado à metodologia da História Oral nos possibilita o “entendimento das posições, interesses e descrições da sociedade à revelia de seus atores sociais”¹². Por outro lado, nos possibilita pensar a Cultura Popular como um espaço de reivindicação, com seus mecanismos para “romper com determinados padrões, valores e contratos sociais impostos por uma classe dominante”¹³.

Entre brincante e pesquisador: uma breve trajetória da nossa experiência.

Meu primeiro contato com o universo festivo da Zona da Mata Norte de Pernambuco se deu ainda na infância, quando visitava, durante feriados e férias escolares, a casa de Tia Riso no município de Vicência. A cidade da Mata Norte ainda hoje tem forte participação popular no carnaval e, deste período, está vívido em minha memória os badalos dos chocalhos dos caboclos de lança caminhando pela cidade durante a madrugada, os frevos de rua e as brincadeiras de mela-mela durante o dia, com sol a pino, nas ruas de Vicência. À noite, acompanhava meus primos Herick, Hallan e Victor que tocavam e estudavam flauta transversa, saxofone e clarinete na Banda centenária 15 de Novembro, na época regida pelo maestro Joaquim Ferreira Filho, substituto do reconhecido maestro Áureo Cisneiro Luna, o Mestre Aurinho. Tio Papito, pai de Herick, Hallan e Victor era o presidente benfeitor da Banda 15 de Novembro.

O convívio com os diferentes músicos desta época possibilitou os primeiros contatos não somente com o frevo, mas também com as emboladas de coco e os sambas de maracatu cantados por brincadeira nas horas vagas por alguns músicos, dentre os quais me recordo de Sandro: músico ritmista e soprista de piston nas orquestras de ciranda e maracatu. Era uma grande alegria passar as férias e os feriados na casa de Tia Riso.

Com a separação dos meus pais no início nos anos 90, fui morar com minha mãe e meus dois irmãos no Bairro de Piedade, Jaboatão dos Guararapes-PE, onde iniciei uma nova fase da minha vida. Nesta época, conheci a capoeira regional do grupo Capoeira Malê do Mestre Mulatinho e do

12 Idem, p.19.

13 CERTEAU. Michael de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2008. Op. cit., p 79.

Professor Quadrado. Rapidamente adquiri desenvoltura, ginga, ritmo e o jogo das pernadas da capoeira. Frequentei assiduamente a praia para treinar saltos soltos, jogar futebol e surfar. Parte da minha memória corporal e dos movimentos de dança que hoje pratico tem origem neste momento da minha vida com a Capoeira. Também aprendi a tocar alguns instrumentos de percussão, como pandeiro e atabaque, além de cantar corridos e ladainhas.

Quando completei 13 anos de idade em 1997, fui morar com meu pai no Bairro da Tamarineira, passei por outra mudança na vida. Com um estilo de vida mais urbano, e longe do mar, passei a residir na Vila dos Comerciantes, um bairro popular em uma área de custo de vida elevado e de grande especulação imobiliária em Recife. Na Vila, os moradores que convivi se orgulhavam da existência de um antigo cinema, onde Jackson do Pandeiro teria visitado e cantado e da Banda Ave Sangria ter surgido a partir de músicos que moravam ali, formadores da banda Tamarineira Village, que originou a Ave Sangria. A Vila ainda reserva um estilo de vida próprio, um misto entre popular e elite, que se diferencia do estilo de vida dos moradores dos arranha-céus e casarões do bairro da Tamarineira e Parnamirim e das comunidades periféricas da Zona Norte recifense. Na vila, formamos uma banda chamada Nova Tamarineira Village, onde aprendi um pouco mais sobre percussão. Aos 16 anos de idade, retomei a Capoeira Regional com o grupo Escola Pernambucana de Capoeira com o professor Grafiti e o contra-mestre Arapinha no Bairro da Torre. Na sequência, treinei capoeira por mais dois anos no Museu da Abolição com o professor Allan, até integrar o grupo Pernambucar em 2002.

O Pernambucar era um grupo de música percussiva e danças populares, liderado pelo mestre Naná de Galeria e pelo dançarino Limão. Neste grupo, integrava a parte da dança onde aprendi e apresentei durante quatro anos de minha vida os passos de diferentes expressões corporais, desde o frevo ao maracatu, cavalo marinho, coco, caboclinho, ciranda, xaxado, samba de roda, afro, maculelê e afoxé. Os ensaios aconteciam no Alto José do Pinho e no Morro da Conceição, na quadra da Escola de Samba Galeria do Ritmo, com música ao vivo, reforçando a memorização destes ritmos musicais. Entre os instrumentos que pude praticar e desenvolver, o pandeiro foi o que melhor me

adapte. O que por sua vez me possibilitou entender os demais instrumentos da percussão popular.

Em 2003, passei no vestibular para o curso de licenciatura em História. No ano seguinte, recitava poesia de cordel e tocava pandeiro e gaita nos ônibus a caminho da universidade. Por conta disso, Humberto Miranda, um amigo da graduação e do Diretório Acadêmico de História da UFRPE, hoje doutor e professor da mesma universidade, me incentivou a estudar a cultura popular com a professora Dra. Ângela Grillo.

Ainda no primeiro semestre da graduação em História, numa viagem de ida para o EREH N/NE no Ceará, conhecemos Rafa da Rabeca com seu violino rústico, suas cantorias e o gosto pela cachaça. Rafa da Rabeca¹⁴ era um estudante de História da UPE de Nazaré da Mata, e já havia incorporado à sua personalidade o *habitus* de músico popular decorrente do convívio com os artistas da Zona da Mata Norte. A partir da amizade com Rafa, o interesse pela cultura artística e o universo festivo da Mata Norte de Pernambuco¹⁵, especialmente sobre o Cavalo Marinho, mudaram o rumo da minha vida, possibilitando uma nova reflexão sobre minha identidade cultural e origens familiares¹⁶.

Entre o final do primeiro e o início do segundo semestre de 2005, conheci Grimário, Mestre do Cavalo Marinho Boi Pintado de Aliança, que ministrava um curso/oficina de Cavalo Marinho durante três meses no Sítio da Trindade pela Prefeitura do Recife. A participação na oficina do mestre Grimário impulsionou as primeiras visitas às sambadas de Cavalo Marinho do interior, o que me deixou entusiasmado com a possibilidade de estudar esta

14 Iniciamos uma relação de amizade e alguns meses depois formamos um grupo de música, chamado Forró de Cana. O Forró de Cana era um grupo formado por jovens de Recife e Olinda que tinham em comum o gosto pela música com raízes na Cultura Popular pernambucana. Assim, o grupo animava as calouradas estudantis com apresentações musicais baseadas no repertório popular da Mata Norte. Foi neste momento que os laços com a Zona da Mata Norte se estreitaram e ficou evidente o nosso objeto de estudo: o Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte.

15 O universo festivo da Zona da Mata, ao qual nos referimos, é um conjunto de formas de expressões da Cultura Popular da região mencionada. Dentre elas, podemos destacar o Cavalo Marinho, o maracatu rural – com diversas modalidades de cantorias, marchas, sambas, galopes – o coco de roda, o coco de embolada, cantoria de viola, o baile de rabeca, o mamulengo, o babau, as aruendas, o caboclinho, as novenas, os ternos de zabumba entre outras, que fazem desta região um celeiro da Cultura Popular, difundido nacionalmente.

¹⁶ Eu nasci e me criei no Recife, mas meus pais se conheceram e iniciaram uma relação que originou minha vida na cidade de Timbaúba, município conhecido como Terra dos Bois de Carnaval. Lá ainda residem tios, tias-avós e primos para onde retornei quando iniciamos as pesquisas de campo sobre o Cavalo Marinho da Mata Norte em 2008 com Sanae Shibata.

manifestação na universidade. Nesta época, se deu o primeiro encontro formal com a Prof.^a Dra. Ângela Grillo¹⁷, marcando o início de uma relação profissional e afetiva que se estende por quase dez anos. Durante esse tempo, integramos a equipe de pesquisa de diferentes projetos, dentre os quais *Tradições & Traduções: a cultura imaterial de Pernambuco*¹⁸ em (2007/2008); *Caminhos do Açúcar*¹⁹ (2008/2009); *Inventário dos Cocos no Nordeste*²⁰ (2010); *As representações do povo através do folguedo popular da Zona da Mata Norte de Pernambuco (1960-1990)* entre 2010/2012.

Durante os anos de 2008 a 2011, trabalhamos intensamente com pesquisa na Zona Mata Norte em contato com os diferentes mestres e atores sociais, e, outras possibilidades de trabalhos surgiram. A Zona da Mata Norte é um lugar rico em artes, mas com pessoas de poucas habilidades e ferramentas para a promoção da própria cultura. Junto com Sanae Shibata²¹, atuamos como pesquisadores e produtores culturais, elaborando diferentes projetos, inscrições em prêmios, apresentações artísticas, projetos de ponto de cultura e cineclubes em diferentes municípios dessa região.

Ainda nos anos de 2008/2009, atuamos como bolsista de iniciação científica PIBIC/CNPq, da Prof.^a Dr.^a Ângela Grillo. A pesquisa teve continuidade de 2010 a 2011 com o título *As representações do povo através do folguedo popular da Zona da Mata Norte de Pernambuco (1960-1990)* com financiamento do CNPq. Neste projeto participaram as pesquisadoras Rosely Tavares e Sanae Shibata. Sempre com a orientação da professora Ângela, realizamos imersões, registros e vivências com os atores do Cavalo Marinho na Zona da Mata Norte. Um dos resultados foi à elaboração da monografia

¹⁷ Na época, Ângela Grillo era a única docente a produzir História a partir da Cultura Popular na UFRPE, desenvolvendo pesquisas e orientando alunos sobre o tema da literatura de cordel

¹⁸ No projeto, coordenado pela Prof.^a Dra. Isabel Guillen, em conjunto com pesquisadores da FUNDAJ, UFPE e UFRPE, em parceria com o IPHAN, tivemos acesso aos conceitos e técnicas de pesquisa bibliográfica sobre o patrimônio imaterial nos diversos acervos do Recife, Região Metropolitana e Interior do Estado. Entre os resultados da pesquisa, está a publicação do livro: GUILLEN, I. C. M. (Org.). *Tradições & traduções: a cultura imaterial em Pernambuco*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008.

¹⁹ Projeto de pesquisa realizado pela superintendência do IPHAN em Pernambuco, coordenado pela Dra em Antropologia Elaine Muller.

²⁰ Trabalho de pesquisa baseado na metodologia do INRC para a produção de conhecimento sobre a Forma de Expressão Coco, bem cultural em processo de registro no livro de tomo do IPHAN, como Forma de Expressão do Patrimônio Imaterial do Brasil.

²¹ Sanae Souto Shibata minha ex-companheira de pesquisa e da vida, falecida em novembro de 2013, em decorrência de um acidente banal no trânsito de Olinda. Juntos, andamos por dezenas de municípios em diferentes regiões do estado realizando fotografias, vídeos, projetos a partir de vivências com mestres de diferentes expressões artísticas da região.

apresentada ao Departamento de História da UFRPE, no final de 2010: Memória de morador: *Relatos de brincadores de Cavalos Marinho e ex-moradores de engenhos da Zona da Mata Norte de Pernambuco, segundo a Academia e os próprios atores sociais (1960 - 1980)*. Este trabalho marcou a conclusão do meu Curso de Graduação em História e o ingresso para o Mestrado.

Assim, no final de 2011 e início de 2012, propusemos ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco um projeto de pesquisa com o objetivo de analisar as representações culturais do Cavalos Marinho de Pedras de Fogo, município situado na fronteira entre o Norte de Pernambuco e o Sul da Paraíba. No entanto, no decorrer do primeiro ano deste projeto de pesquisa, fomos obrigados a modificá-lo por conta da distância, da dificuldade de comunicação e da perda de interesse dos atores sociais de Pedras de Fogo em colaborar com a nossa pesquisa.

No início de 2013, conhecemos o Cavalos Marinho de Bombo e o mestre João Pissica em um encontro de Grupos de Cavalos Marinho organizado pela FUNDARPE durante as Festas de Reis em 6 de janeiro de 2013. Estávamos em uma sambada na Zona Rural de Lagoa de Itaenga, em uma noite que pudemos acompanhar, do início ao fim, a apresentação do Cavalos Marinho Boi Teimoso do Mestre Borges Lucas. Munidos com uma câmera filmadora, registramos parte da apresentação que trazia como *figureiro*²² João Laurentino da Silva, conhecido por mestre João Pissica. Logo no primeiro contato com o referido mestre de Cavalos Marinho, já ficamos impressionados com sua imagem semelhante de um Preto Velho²³, além de sua capacidade de narrar e contar fatos do passado, recitar versos, fazer rimas e a vitalidade do homem com mais de 78 anos. Após a apresentação, em uma conversa informal²⁴ e

²² Figureiro é o termo atribuído pelos próprios atores do Cavalos Marinho para designar o sujeito que bota as figuras ou interpreta os personagens da trama do Cavalos Marinho. Figuras como Caroca, Catirina, Mororó, Machado, Valentão, Cabeção, estão presentes na narrativa cênica do Cavalos Marinho de Bombo.

²³ Entidade espiritual presente nos cultos religiosos Afro-indígena brasileiro como a jurema, representado por um ancião negro e sábio, com um poderoso poder de compreensão e serenidade para dar conselhos aos seus seguidores.

²⁴ Naquela mesma noite, João Pissica nos fez um pedido desafiador: filmar seu grupo para realização do DVD do Cavalos Marinho Boi Ventania. Tocados pelo pedido do Mestre e ao mesmo tempo com um sentimento de responsabilidade por nos ter sido confiada a missão de registrar o Cavalos Marinho Boi Ventania, convidamos Natália Lopes para dirigir o registro audiovisual em conjunto com uma equipe de Brasília, a qual trazia equipamentos de registro sonoro e audiovisual para realização de suas pesquisas em Pernambuco. Explicamos sobre o

descontraída próxima a tolda²⁵ Cavalo Marinho, descobrimos, para nossa surpresa, a existência de três Cavalos Marinheiros de Bombo, os quais o mestre João Pissica é integrante, seja como mestre, figureiro ou dono, a saber: Cavalo Marinho Boi Teimoso do mestre Borges Lucas, de Lagoa do Itaenga; Cavalo Marinho Boi Tira-teima do mestre Zé de Bibi, de Glória do Goitá, e o Cavalo Marinho Boi Ventania, do próprio mestre João Pissica, localizado em Feira Nova, no Agreste Setentrional.

A partir desse encontro e do interesse do mestre João Pissica em participar da pesquisa, nosso projeto tomou um rumo diferente daquilo que havíamos planejado inicialmente²⁶. Observamos que no grupo de Bombo, Boi Ventania, a formação dos músicos, a ordem, os nomes e as características das *figuras*, bem como as danças e os diálogos entre elas são diferentes das dos grupos de Cavalo Marinho da Mata Norte, denominado de Cavalo Marinho de Pandeiro pelos brincadores do Cavalo Marinho de Bombo²⁷.

No Cavalo Marinho de Bombo, bem como nos grupos de Cavalo Marinho de Pandeiro a orquestra de músicos é denominada de *banco*²⁸, sendo composta por três músicos que cantam e tocam ao longo da noite os instrumentos rabeca, bombo e ganzá. Os grupos de Bombo estão presentes

processo de gravação e que ele só seria possível com a colaboração entre todos do grupo. No dia 25 de fevereiro de 2013 fomos pela primeira vez ao município de Feira Nova realizar o registro audiovisual do Cavalo Marinho Boi Ventania, do Mestre João Pissica.

²⁵ Espaço onde os figureiros vestem-se com as indumentárias e recursos cênicos para o desenvolvimento de suas performances na roda da brincadeira.

²⁶ Antes havíamos iniciado a pesquisa com algumas entrevistas já realizadas com grupos da Mata Norte e com foco na memória do mestre Araújo de Pedras de Fogo, através do qual havíamos adquirido certo nível de conhecimento sobre a região. No entanto, no decorrer da pesquisa, o mestre Araújo se mostrou indisposto em colaborar com nossa pesquisa, demonstrando falta de interesse e já cansado de responder a este estudo. A distância e a difícil comunicação com Mestre Araújo nos impossibilitou de continuar a pesquisa sobre o seu grupo. A partir do contato com João Pissica, ganhamos novo ânimo para continuar a pesquisa com um grupo inédito. Decidimos adentrar em uma região com traços culturais distintos daquilo que conhecíamos na Mata Norte, retornando ao ponto de partida inicial do trabalho dissertativo.

²⁷ O bombo, também conhecido por zabumba ou tambor, é um instrumento de percussão da família dos membranofone, tocado com duas baquetas denominadas de “birro” e “bacalhau”, composto por um bojo cilíndrico de metal e duas peles finas esticadas entre o aro e a arquiha que são puxados por vergalhões de aço. No passado o bojo era feito com um troco de madeira oco, geralmente da macaibeira, afinado por cordas de sisal. O “birro” geralmente tem a ponta acolchoada com panos de meias e borracha o que contribui para a emissão do som grave, enquanto o bacalhau é uma tira fina de madeira seca e vibrante, tocado na parte inferior do bombo, emite o som mais agudo, fazendo o que os tocadores chamam de molho ou resposta do bombo.

²⁸ O banco se refere ao conjunto de tocadores que cantam as toadas, acompanhado pelos instrumentos rabeca, bombo e ganzá. No caso do grupo de Cavalo Marinho de Bombo, apenas os tocadores de bombo e ganzá são responsáveis por executar os cantos, enquanto o rabequeiro ou rabequista está livre para solar as melodias na execução dos baianos e ou acompanhar as melodias das toadas junto com os cantadores.

em municípios do Agreste Setentrional e região de fronteira com a Mata Norte e apresentam uma versão de figuras peculiar, que além do boi com “alma humana observamos a presença das figuras Caroca, Filho do Caroca, Baianas, Liberá, Cara Branca, Cabeção, Mororó e Machado, Ponte Milindrosa, Quebra Pedras, O Liolé, o Sapo e a Gia, entre outras não observadas nos grupos da Zona da Mata Norte.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos, além da Introdução, Considerações Finais, Referências e Anexos. No Primeiro Capítulo apresentamos uma discussão teórico-metodológica a partir dos conceitos de história, cultura, cultura popular, representação e fontes orais. Os fundamentos metodológicos são apresentados a partir de uma discussão conceitual de história oral.

No Segundo Capítulo, com a intenção de entender as diferentes representações do Cavalinho Marinho, apresentamos algumas definições, conceitos e diferentes entendimentos do nosso objeto de pesquisa em trabalhos acadêmicos e folclóricos. Outras temáticas foram observadas nos estudos realizados sobre o Cavalinho Marinho, dentre as quais discutimos a fronteira entre folclore e cultura popular; entre dominação e resistência; entre trabalho e brincadeira, além da representação do Cavalinho Marinho no campo das artes e do patrimônio imaterial.

No Terceiro Capítulo, apresentamos os dados da pesquisa de campo realizada entre 2013 e 2014 com os atores sociais do Cavalinho Marinho de Bombo. Destacamos neste capítulo, os aspectos históricos, sociais e geográficos das regiões e municípios visitados durante a pesquisa. Dentre os aspectos sociais do Cavalinho Marinho de Bombo, enfatizamos as condições de vida dos atores sociais e suas condições de trabalho, religião e organização social da brincadeira. Aproveitamos para contar a história de vida de alguns personagens históricos que se destacaram como os mais importantes atores sociais deste estudo.

No Quarto Capítulo, trouxemos uma versão textual, ilustrada e comentada com cerca de 74 figuras do Cavalinho Marinho de Bombo a partir de entrevistas com o mestre João Pissica. Este capítulo foi feito com o intuito de deixar para a futura geração da família do Mestre João Pissica e também para a academia um registro integral de uma versão completa do Cavalinho

com descrição das toadas, loas e características físicas das figuras apresentadas e/ou conhecidas pelo referido mestre. Denominamos este capítulo de “Da boca da noite à barra do dia: as figuras do Cavalo Marinho” por apresentar uma versão completa das figuras, do início ao fim da brincadeira, de forma fidedigna as brincadeiras ocorridas no passado, mas com o olhar e a percepção do presente. Por retratar de forma metafórica e na linguagem das pessoas que fazem a brincadeira o tempo, do início ao fim, escolhemos este termo para ilustrar o título desta dissertação.

No Anexo, um vídeo documentário sobre nosso objeto de pesquisa, intitulado “Na Boca da Noite a Barra do Dia: As representações do Cavalo Marinho” realizado sobre a história do Cavalo Marinho e de vida de alguns atores sociais que compõem o grupo Boi Ventania, com depoimentos e cenas de apresentações em diferentes lugares. Acreditamos que os anexos audiovisuais e fotográficos apresentam ao leitor mais uma opção de entendimento do Cavalo Marinho Boi Ventania de Feira Nova – PE por isso justificamos sua importância como componente deste trabalho acadêmico.

1. HISTÓRIA, CULTURA E FONTES ORAIS: OS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DESTA DISSERTAÇÃO.

Por se tratar de um estudo no campo da História, se faz necessário situá-lo teoricamente dentro da disciplina, o que será apresentado a partir de uma visão particular da ciência histórica e sua relação com o campo da Cultura. Partiremos da simples, porém difícil pergunta: “O que é História?”

Em seguida, abordaremos os conceitos historiográficos escolhidos para discussão desta Dissertação. O historiador dos Anales, Marc Bloch, diz que “História é a ciência que estuda as ações do homem no tempo²⁹”; com poucas palavras, ele traduz o objeto do estudo historiográfico. Entretanto, quais as ações e como elas devem ser estudadas pelo historiador? O que podemos considerar como ação de relevância para a História?

Le Goff³⁰, em seu estudo sobre História e Memória, diz que a ciência histórica se define em relação à sociedade em que ela é testemunha³¹. A História seria então uma forma de testemunhar as ações do homem. Segundo Le Goff, o aspecto da História enquanto testemunho jamais esteve ausente na evolução da ciência; visto que, desde as primeiras impressões da palavra História, que vem do grego antigo, dialeto Jônico, até as discussões mais atuais da História Cultural – com foco na apreensão dos sentidos extraídos das práticas sociais apropriadas e representadas por determinados grupos como forma de testemunhar a experiência humana de uma época – “a História é a ciência da testemunha”.

Para Le Goff não há História sem erudição. Mas o que seria erudição para o historiador? Segundo definição de dicionário da língua portuguesa³², o termo erudição significa “vasto e variado saber adquirido através da leitura”. Erudição histórica seria o vasto saber adquirido através da leitura de documentos, considerando que leitura é a habilidade de interpretar diferentes códigos de comunicação. Desta maneira, o documento escrito, o iconográfico, o audiovisual e o sonoro são para o historiador documentos passíveis de

29 BLOCH, Marc Leopold Benjamin. Apologia da História, ou, O ofício de historiador. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001. Op. cit., p. 11.

30 LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: editora da UNICAMP, 1990. Op. cit., p. 9.

31 LE GOFF, Jacques. Op. cit., p. 9.

32 SANTOS, Volnyr (coordenador). Dicionário DELF. Porto Alegre: Rigel, 2012. Op. cit., p. 283.

interpretação – o que possibilita seu uso no campo da produção científica da História.

Com o alargamento da concepção de História a partir dos movimentos de Maio de 1968, os documentos escritos e os arqueológicos deixaram de ser entendidos como únicas testemunhas para a construção do saber histórico, afirma Le Goff. Os Historiadores passam a considerar o gesto, a palavra dita e registrada como relevantes testemunhas ou fontes para a construção do conhecimento histórico. O trabalho de organizar os testemunhos se constitui em uma “batalha feroz” contra o esquecimento e contra a ignorância; trabalho este que é empenhado pelo historiador. Assim, historiar é reunir e (re)interpretar os diferentes testemunhos.

Marc Bloch diz que “tudo que o homem diz, escreve ou fabrica; tudo que toca, deve informar sobre ele e serve de testemunhos”³³. Bloch ainda afirma que a confiança da investigação histórica é depositada nas testemunhas, que deverão ser submetidas a questionamentos, perguntas, com a intenção de fazê-las “falar”. Assim, os textos ou os documentos não falam, senão quando sabemos interrogá-los³⁴ com perguntas ponderadas e flexíveis, possibilitando agregar novos caminhos, ou novos tópicos à pesquisa.

O método do historiador, descrito por Bloch como “arte de sensibilidade”, deve seguir uma série cronológica e sincrônica entre os diferentes relatos, baseando-se num minucioso trabalho de comparação. No entanto, Bloch pondera que a concordância entre testemunhos próximos pode conduzir o trabalho do historiador a conclusões extremamente contraditórias, ressaltando as ambiguidades das informações históricas.

Para Marc Bloch o percurso cronológico da História é o presente e, mesmo no presente, é possível encontrar o passado. Assim, ele utiliza a expressão “o presente como passado recente”³⁵, advertindo que a História deve ser ponderada a partir da relação entre o passado e o presente de forma equilibrada: buscar o passado, mas focar naquilo que está vivo. Logo, a sensibilidade do historiador está em reconhecer que o conhecimento do presente é essencial para a compreensão do passado. Por isso, a famosa

33 BLOCH, Marc Leopold Benjamin. Op. cit., p.79.

34 Idem, p. 79.

35 BLOCH, Marc Leopold Benjamin. Op. Cit., p. 60.

expressão do historiador francês “a História é a ciência do homem no tempo”³⁶.

É importante ressaltar que o ofício do historiador não consiste apenas em agrupar diferentes documentos, mas também o de questioná-los; assim, a pesquisa histórica aproxima-se de uma investigação cujo objetivo é relacionar indícios que comprovem o acontecimento, pois a “História é também uma prática social”³⁷. O ato de escrever e contar um fato do passado através de documentos constitui uma prática que só é possível de desenvolver através de métodos científicos.

A crítica dos métodos de construção historiográfica provocou o reconhecimento de realidades históricas anteriormente negligenciadas, com a criação de noções antes desconhecidas, como o conceito de Representação e Imaginário. Estes conceitos resultaram no enriquecimento notável da História. Mas é preciso ficar atento para não “subordinar a História da Representação a outras realidades”³⁸ distantes dos atores sociais estudados.

A historiadora da Cultura, Sandra Jathay Pesavento, afirma que a Antropologia Histórica possibilita o entendimento da História como uma ciência da explicação da mudança, com suas estruturas dinâmicas. A História Cultural, que em muito se baseou na Antropologia, nos apresenta uma noção bastante singular para a interpretação do homem e do mundo (lugar e tempo) em que vive. Partindo do pressuposto de que a percepção humana se baseia no não racional, a História, então, passa a lidar com sensações, emoções integrantes da subjetividade humana.

No sentido dinâmico da disciplina História, a inclusão das Histórias de vida de pessoas simples, dos pobres, ou mesmo da Cultura Popular, possibilitou o resgate de emoções, sentimentos, ideias, temores e desejos antes desconhecidos. A História tornou-se um reduto em que, por meio da emoção e dos sentidos, o historiador desenvolve sua trama em um tempo muito mais fluído³⁹.

O conceito de Regime de Historicidade, desenvolvido por François Hartog⁴⁰, nos remete à ideia de que a História é composta por diferentes

36 BLOCH, Marc Leopold Benjamin. Op. cit., p. 67.

37 LE GOFF, Jacques. Op. cit., p.11

38 Idem, p.12.

39 PESAVENTO, Sandra Jathay. História & História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

40 HARTOG, François. Regime de historicidades: presentismo e experiência do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

temporalidades, como uma forma para ordenar e traduzir as diferentes experiências da sociedade ao longo do tempo. Assim, o Regime de Historicidade funciona como uma ferramenta que possibilita articular passado, presente e futuro.

Sendo assim, podemos dizer que História é tanto uma narração quanto um questionamento dos acontecimentos ou fatos sociais, políticos, econômicos e culturais ocorridos na vida de determinados grupos humanos. A construção dessa narrativa se baseia num conjunto de conhecimentos adquiridos através de documentos, testemunhas ou fontes que relatam sobre o passado. A partir deste conhecimento adquirido se torna possível a construção da trama histórica, quando o tempo é o fio condutor.

1.1. Cultura Popular: um conceito polêmico

Ângela Grillo⁴¹ entende que a Cultura Popular pode ser definida como todas as práticas e representações culturais vivenciadas no cotidiano, muitas vezes distante do racionalismo científico. Nesta perspectiva, a Cultura Popular tem sido entendida como um espaço por onde resistências e táticas podem fluir como uma forma de recusa à ordem estabelecida⁴². E. P. Thompson assevera que:

"(...) uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca, entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa (...) assume forma de um 'sistema'. E na verdade o próprio termo 'cultura', com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto." ⁴³

41 GRILLO, Maria Ângela de Faria. A ARTE DO POVO: HISTÓRIAS NA LITERATURA DE CORDEL (1900 – 1940). Niterói, Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Programa de Pós-Graduação em História, 2005.

42 BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo/Brasília: HUCITEC/UNB, 1987; GINZBURG, Carlo. O Queijo e os Vermes. São Paulo: Cia das Letras, 1987 e DAVIS, Natalie Zemon. Culturas do Povo: sociedade e cultura no início da França Moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.

43 THOMPSON. E. P. Op. cit., p.17.

A noção de cultura apresentada por Thompson diz que há “sempre uma troca” e, a partir desta troca, acontecem os conflitos que resultam em um sistema. A Cultura Popular passa a ser entendida como um conjunto complexo ou um sistema repleto de contradições onde não existe a noção de cultura superior ou inferior, mas o que se percebe são trocas entre as diferentes culturas.

Na produção do conhecimento histórico por via da História Cultural, consolida-se a tendência de questionar as abordagens que separam a Cultura Popular da cultura erudita em “comportamentos estanques”. Para a compreensão de Cultura Popular, torna-se pertinente a concepção de povo, a partir da segunda metade do século XIX quando os estudiosos passam a definir por Cultura do Povo toda produção cultural exclusivamente oriunda do meio rural. Na ótica dos folcloristas, que perdurou até meados do século XX, a concepção de povo remetia à ideia de “pureza”, “naturalidade”, ou de grupo homogêneo, como uma representação de resíduos de um passado histórico perdido. Essa noção de “resíduo” se relacionou com a criação e a difusão dos mitos fundadores das nações – representando ainda “culturas condenadas à morte”⁴⁴.

Ao longo da segunda metade do século XX, a afirmação de que a cultura do povo caminhava para sua morte ou extinção torna-se insustentável, visto que as manifestações “ameaçadas de morte” permaneciam “vivas” em plena atividade e se adaptando às transformações culturais de seu tempo. Desse modo, a disciplina do Folclore foi severamente criticada e o termo folclore foi substituído por cultura popular no interior do debate acadêmico. Mas o que seria popular? Quem seria o povo? Seriam todos aqueles cidadãos de um país, exceto os dirigentes e os membros das elites? E o que seria cultura? Essas são algumas das questões que devem ser discutidas.

Por cultura entendia-se pelo senso das classes produtoras do saber acadêmico como as práticas dos grupos dominantes: Literatura Clássica, Música Clássica e ciências. Posteriormente, com a intervenção de estudiosos da Antropologia, o sentido do termo cultura se dilatou, passando a ser empregado para os seus correspondentes populares - Literatura de Cordel,

44 DOMINGUES, Petrônio. Cultura Popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. História (São Paulo) v.30, n.2, p401-419, ago/dez.p13

canções folclóricas e Medicina Popular, por exemplo. De acordo com Peter Burke⁴⁵, a noção de cultura apropriada pelos historiadores foi inicialmente desenvolvida pelos antropólogos e diz que, no sentido latente, cultura se refere desde a variedade de artefatos (imagens, ferramentas, casas, etc.) até práticas cotidianas (comer, andar, falar, silenciar etc.) produzidas pela humanidade, independente de nação, classe, status ou grupo social do sujeito.

Outros autores consagrados pela Nova História, como Jacques Revel⁴⁶, discutem o conceito de Cultura fazendo uma crítica à visão que limita a História da Cultura ao repertório de obras canônicas e propõe a substituição da proposta elitista e limitadora por uma proposta mais ampla. No entanto, o próprio Revel considera a segunda proposta mais ambiciosa, a qual se fala amiúde, sem muitas vezes especificar o conceito de cultura segundo a proposta antropológica. Para Revel, essa forma amiúde é um tanto cômoda para os historiadores, enquanto os antropólogos desenvolveram muitas definições para o conceito de Cultura, nos trabalhos dos historiadores pouco se nota a preocupação em discuti-las.

A reflexão acerca da Cultura Popular na historiografia ganha novo ânimo no segundo quartel do século XX. Com a mudança epistemológica da História, os historiadores passam a dedicar mais atenção aos excluídos, silenciados, e anônimos da História, ciência esta que passa a ser ferramenta para dar voz às minorias, deixando de ser instrumento ideológico dos grandes homens. Essa mudança é acelerada pela “experiência da massificação da cultura, com a circulação de novas práticas culturais, de transferência de valores, produtos e saberes”⁴⁷.

A noção de Cultura Popular apresentada por Bakhtin⁴⁸ influencia renomados historiadores. O entendimento de cultura apresentado pelo pensador russo como campo de disputa entre realidades aparentemente distintas apresenta os aspectos do cômico, do riso, do grotesco, do burlesco entre outros como aspectos estratégicos, porém jocosos das manifestações populares. A obra de Bakhtin é um marco nos estudos da Cultura Popular por

45 BURKE, Peter. O que é História Cultural? Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

46 REVEL, J. A invenção da sociedade. Trad. Vanda Anastácio. Lisboa: Difel, 1989.

47 PESAVENTO, Sandra Jathay. Op. cit.,

48 BAKHTIN, M. M. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. da UNB, 1987.

ênfatizar a ideia de que esta produzia uma “dualidade de mundo” em oposição à cultura oficial (Igreja/Estado), assim a Cultura Popular representava a visão de mundo das camadas inferiores da sociedade, criticando a concepção estabelecida pelos grupos dominantes, mas mantendo diálogo entre elas.

A partir da observação e da exposição da “visão de mundo” da Cultura Popular, Bakhtin afirma que a Cultura Popular e a cultura erudita mantinham um permanente contato de forma orgânica e dinâmica, influenciando e sendo influenciadas, numa concepção que Ginzburg chamar  de Circularidade Cultural. O cruzamento entre os domínios popular e erudito, segundo Bakhtin, não pode ser entendido como uma relação de exterioridade, pelo contrário, esse cruzamento de zonas de fronteiras produz encontros e reencontros, o que ele chama de fusões culturais⁴⁹. Assim, podemos dizer que o popular e o erudito estão em constante ajuste, desajuste e reajuste, enfim, em movimento.

Carlo Ginzburg⁵⁰ através do conceito de Circularidade Cultural reporta a Bakhtin para delinear a comunicabilidade entre cultura das classes dominantes e cultura das classes subalternas. Para Ginzburg, esta comunicação se dava de forma dialógica, com influências recíprocas que se moviam de “baixo para cima” bem como de “cima para baixo”.

A discussão sobre a Cultura Popular   retomada por Ginzburg no prefácio do livro *O queijo e os vermes*, onde diz que “não se pode deixar de lado o termo Cultura Popular junto com a documenta o que dela nos d  uma imagem mais ou menos deformada de momentos históricos distantes”⁵¹. Para o historiador italiano o termo Cultura quando utilizado para designar o conjunto de práticas, atitudes e códigos de comportamentos próprios das classes subalternas é algo tardio na História e foi emprestado da Antropologia Cultural. De acordo com Ginzburg, o conceito de Cultura Primitiva contribuiu para perceber que as camadas inferiores dos povos civilizados eram dotadas de Cultura, o que contribuiu para superar a noção de que as crenç as, ideias e visões de mundos das “camadas subalternas” da sociedade “não passavam de

49 BAKHTIN, M. Op. cit

50 GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. 3. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

51 GINZBURG, C. Op. cit.

acúmulos desorganizados de fragmentos de ideias, de crenças e de visões de mundo elaboradas e copiadas das classes dominantes”⁵².

Ginzburg defende ainda que a temática do popular foi incorporada à História por dois motivos: um ideológico e outro metodológico. O primeiro, devido à superação da crença de que apenas as ideias das classes superiores eram dotadas de originalidade, por isso a Cultura Popular não merecia ser levada a sério. Segundo, os motivos metodológicos, pelo fato de predominar nas culturas subalternas a oralidade, posto que, diante do fato de ser impossível entrevistar camponeses do século XV, deve-se valer das fontes escritas (folhetos) produzidas por essa camada. No entanto, o intelectual italiano nos alerta sobre o fato de que “o historiador que terá acesso a Cultura Popular deve mediar as fontes por um filtro e intermédios”⁵³.

Para Chartier⁵⁴, é fundamental compreender a relação entre as Práticas Culturais, Apropriação e Representação da Cultura Popular como modelos conflitantes. Assim, ele propõe, por um lado, abolir o etnocentrismo cultural, concebendo a Cultura Popular como um sistema simbólico coerente e autônomo que funciona de forma alheia e irreduzível à cultura letrada. Por outro lado, relembra as relações de dominação que regem o mundo social, percebendo a Cultura Popular dependente e carente da cultura dominante.

Apesar dos conflitos entre os dois modelos, para Chartier o importante é identificar a relação entre as formas impostas e aculturantes e as táticas agenciadas pelos segmentos subalternos. Para o intelectual Francês é nos modos de usar, como as práticas sociais, que se deve encontrar o popular, como nos modos de usar objetos, discursos, comportamentos, hábitos, crenças e modelos culturais relacionados com a ideia de Apropriação. Ainda em diálogo com Chartier, podemos dizer que é por meio da Apropriação que se dão os sentidos, mas a percepção se torna matreira e rebelde. O procedimento centrado na Apropriação supera a abordagem que adjetiva a Cultura Popular como sendo um universo simbólico ora autônomo, ora dependente.

52 Idem, *ibidem*.

53 Idem, *ibidem*.

54 CHARTIER, R. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, n.16, 1995. p 179-192.

Chartier⁵⁵, no livro *História Cultural: Entre Práticas e Representação*, corrobora a noção de que erudito e popular conduzem a problemática referente à criação e consumo da produção intelectual. Para ele, o consumo deve ser concebido como uma produção, pois resulta em percepções e representações não idênticas, nem mesmo as do criador. Dessa maneira, pode-se afirmar que a obra só adquire sentido através da diversidade de interpretações que constroem sua significação, sendo a do “autor apenas uma verdade que não se encerra”⁵⁶.

Peter Burke⁵⁷ também traz uma noção de Cultura Popular problematizada, pois para ele existem muitas culturas, sendo a cultura um sistema de limites indistinto que se torna impossível afirmar “onde começa e onde termina”⁵⁸. Ele reconhece a existência de pontos de interseção entre a Cultura Popular e a cultura erudita, tendo como exemplo ilustrativo a literatura de cordel e o catolicismo popular. Para Burke, as “fronteiras são vagas e movediças, por isso a atenção do historiador deve ser centrada na interação entre elas, não na divisão”⁵⁹.

P. Burke destaca que a Cultura Popular se apresenta como um conjunto misto que reúne, como uma colcha de retalhos, formas e elementos culturais de origens diversas. No livro *Variedades de História Cultural*, Burke traz a noção de circularidade como sendo a formação da Cultura Popular resultante de um processo de mão dupla que se movimenta tanto de cima para baixo, como de baixo para cima.

55 CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

56 CHARTIER, Roger. Op. Cit., p87.

57 BURKE, Peter. *Cultura erudita e Cultura Popular na Itália renascentista*, In: BURKE, Peter. *Variedades de História Cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 177-193.

58 Idem, p 26.

59 Idem, ibidem.

1.2. Representação: breve discussão conceitual

Um dos conceitos basilares da História Cultural é o de representação. Sobre este conceito, podemos dizer que se trata da forma pela qual os homens se apropriam da realidade social para dar sentidos ao mundo no qual estão inseridos. Dizemos também que os homens buscam formas para reconstruir e dar sentidos ao “real”, envolvendo processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão.⁶⁰

A representação é uma ferramenta teórico-metodológica que possibilita aos historiadores interpretar o fato histórico à luz de objetos portadores de sentidos que remetem a uma determinada ideia. O Cavalinho Marinho, por se tratar de uma encenação que envolve as linguagens da Música, da Dança e do Teatro, nos possibilita fazer uma releitura da realidade social na qual os sujeitos da trama estão inseridos. Nas palavras de Sandra Jathay Pesavento:

“As representações são portadoras do simbólico e dizem mais do que aquilo que mostram ou anunciam. As representações carregam sentidos ocultos que construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais”⁶¹.

A noção de representação implica uma forma de interpretar a realidade social e construir significados a partir de símbolos construídos pelos atores sociais. Representação implica também excluir a noção de real e não real, uma vez que possibilita aos historiadores interpretar as ações humanas. Desta maneira, vislumbramos configurações diversas do real, possibilitando a construção de um mundo contraditório e variado de acordo com o grupo social que está contando a história. Este grupo vai propor classificações e divisões, valores e normas, ao seu gosto e conforme sua percepção, definindo comportamentos e os papéis sociais.

Nesta linha de pensamento, as representações funcionam como uma ferramenta que autoriza os sujeitos a contar a história de acordo com a sua visão de mundo. Roger Chartier nos oferece o entendimento de que as representações funcionam como uma forma de atribuir sentido ao mundo social

60 PESAVENTO, Sandra Jathay. Op. cit., p. 40.

61 Idem, p. 41.

a revelia dos sujeitos históricos. Este sentido de mundo social traduz as suas posições, interesses e descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse. De acordo com Chartier:

As representações atestam duas famílias de sentidos aparentemente contraditórios: de um lado, a Representação manifesta uma ausência, o que supõe uma clara distinção entre o que representa e o que é representado, de outro, a Representação é a exibição de uma presença, apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa⁶².

Desta maneira, o conceito de representação fornece uma noção ambígua entre ausência e presença. Devemos ainda ter a clareza de que as representações não são cópias do real, mas sim uma construção feita a partir dela. Ainda podemos pensar que a representação é a personificação de um “objeto” ausente que se faz presente através dos sentidos e significados atribuídos por aqueles que o presenciaram. Na construção de sentidos, a representação é uma ferramenta para a edificação de um mundo de ideias, refletindo posicionamentos sociais e políticos ocultos, pelas quais os homens expressam a si próprios e ao mundo social no qual estão inseridos⁶³.

Sendo assim, a História Cultural trata-se de uma narrativa de representação histórica do passado, formulando versões que, inclusive, perpassam a experiência do que não foi vivido. De acordo com Pesavento, a História Cultural resgata representações e se incumbe da função de reconstruir os sentidos sobre o que já foi representado.

Tratando-se de um teatro popular, a ridicularização, a sátira, a comicidade, ou até mesmo o grotesco, são formas de mascarar ao invés de designar adequadamente o que se refere⁶⁴. Esta seria uma forma para explicar por que as figuras do Cavalo Marinho muitas vezes parecem reproduzir os valores da classe dominante, ao invés de nitidamente contestá-los.

Bakhtin em seus estudos sobre os espetáculos populares, afirma que eles ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes e deliberadamente não-oficiais, contrapondo-se à visão

62 CHARTIER, Roger. À beira da falésia: A História entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 2002. Op. cit., p. 74.

63 PESAVENTO, Sandra Jathay. Op. cit., p. 42.

64 CHARTIER, Roger. 2002. Op. cit.

exteriorizada pela Igreja e pelo Estado “uma forma de abolir as hierarquias, os privilégios e os tabus”⁶⁵. Assim, os ritos se situavam entre a arte e a vida como uma forma de representação idealista do mundo. Mas é bom lembrar que as imposições sociais são geradoras de encenações de evasão e de recusa do meio⁶⁶. Neste jogo de excluir ou de ocultar, as representações funcionam para personificar um mundo avesso, contrário ou rebelde, carregando sentidos ocultos que para sua compreensão se faz necessário decifrar os códigos da interpretação para, assim posteriormente, reconstruir os sentidos sobre o que já foi representado.

Ao estudarmos algumas *figuras* centrais no enredo do Cavalo Marinho, podemos perceber que os atores sociais apresentam suas visões de mundo de acordo com suas conveniências. Na concepção de Thompson, referindo-se à Europa feudal, a massa camponesa era rebelde, sobretudo para defender seus costumes tradicionais:

As inovações do sistema capitalista são quase sempre experimentadas pela plebe como uma exploração, uma expropriação de direitos de uso costumeiro, ou a destruição violenta de padrões de trabalho e lazer, por isso a Cultura Popular é rebelde, mas o é em defesa dos costumes⁶⁷.

Trazendo o exemplo de Thompson da Europa medieval para as regiões de produção agrícola de Pernambuco, com destaque para a Zona da Mata e Agreste Setentrional, observamos características em comum. Entre elas, a defesa de suas práticas tradicionais, sobretudo a agricultura de subsistência e o acesso a terra quando negados aos trabalhadores rurais/atores do Cavalo Marinho, durante o processo de expropriação e proletarização no campo nos anos seguintes aos anos 1950. Neste processo, os moradores de sítios se organizaram através de sindicatos e movimentos sociais, com destaque para as Ligas Camponesas⁶⁸, com o intuito de reivindicar os direitos trabalhistas que

65 BAKHTIN, M. M. Op. cit., p.6

66 PATLAGEAN, E. A História do imaginário. In A História nova/ [sob a direção] Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Ravel; tradução Eduardo Brandão. – 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

67 THOMPSON, E. P. Costumes em comum: estudos sobre a Cultura Popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Op. cit., p. 19

⁶⁸ Movimento social dos trabalhadores rurais nos anos 1963 que resultou na posse coletiva do engenho Galiléia, no município de Vitória de Santo Antão – PE. Na primeira vez na História do Brasil, os trabalhadores ganham uma causa política e social com apropriação e distribuição das terras propriedade agrícola entre os trabalhadores sítiantes e foreiros do engenho. Neste

antes eram negados⁶⁹. Ainda no mesmo processo, entendemos que a Forma de Expressão do Cavalo Marinho, mais que uma ingênua brincadeira, evidencia algumas das questões resultantes da atmosfera conflituosa da vida dos trabalhadores nos anos 1960.

As *figuras* do Caroca, Filho do Caroca e Catirina presentes no Cavalo Marinho de João Pissica representam uma pequena família de trabalhadores rurais. Em uma cena repleta de ironias e versos que remetem a situações do cotidiano de uma família de sitiante, as falas e os gestos dessas figuras nos trazem indícios que nos possibilitam pensar como era a vida dos *trabalhadores de condição*⁷⁰ nas propriedades rurais. No capítulo VI, na página 115 desta dissertação transcrevemos a cena com os diálogos e os versos do Caroca que remetem ao universo do trabalho, e representa, de forma irônica, a vida de um trabalhador morador.

Sandra Jathay Pesavento ainda adverte que a “representação não é uma cópia do real, nem sua imagem perfeita ou uma espécie de reflexo”⁷¹. A historiadora da Cultura reforça a ideia de que a representação é um jogo de excluir ou de ocultar, funcionando para personificar um mundo avesso, contrário ou rebelde. Para sua compreensão, se faz necessário decifrar os códigos da interpretação, buscando compreender os sentidos das indumentárias, dos gestos, das falas e assim ter uma compreensão do universo dos trabalhadores através das cenas do Cavalo Marinho.

Na tentativa de decifrar os “códigos ocultos”, questionamos o motivo da afirmação do Caroca em “só trabalhar se não for fichado”, uma vez que o trabalhador fichado é aquele que está legalmente amparado pelos direitos trabalhistas. Dentre as possíveis respostas, está a sugerida por Sygaud⁷², que afirma que com o surgimento do direito nos canaviais, o trabalhador que exigisse ser fichado e pagasse a taxa dos sindicatos era mal visto pelo proprietário. Logo, dizer que é um trabalhador clandestino seria uma forma de

movimento destaque para o deputado Francisco Julião e para a atuação do governador Miguel Arraes.

⁶⁹ SIGAUD, L. Os clandestinos e os direitos, estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

⁷⁰ Trabalhador de condição é aquele que precisa pagar em forma de trabalho durante alguns dias da semana nas terras de um proprietário pelo direito de morar nas terras deste proprietário, plantar e utilizar os bens naturais disponíveis na propriedade.

⁷¹ PESAVENTO, Sandra Jathay. Op. cit., p. 43.

⁷² SIGAUD, L. Os clandestinos e os direitos, estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

burlar o padrão dominante.

A ideia de trampolinagem da Cultura Popular apresentada por Michel de Certeau exemplifica a situação do Caroca, pois sugere a astúcia e esperteza dos agentes da dita Cultura Popular no “modo de utilizar ou de driblar os termos e os contratos sociais”⁷³ estabelecidos como padrões. A afirmação de Certeau dialoga com o que E.P. Tompson afirma sobre os cantadores da Europa medieval: “cantadores de baladas, com suas farsas de rua e paródias de esquina, segundo um estado de espírito popular, davam um teor radical nos seus discursos”⁷⁴.

1.3. Discussão Metodológica: História Oral, o caminho a seguir.

A Forma de Expressão do Cavalo Marinho, com seu vasto repertório de versos, loas, cenas, músicas e narrativas concentra na oralidade a sua principal forma de transmissão do saber. Assim a História Oral torna-se uma importante ferramenta para o registro das narrativas sobre o Cavalo Marinho. Segundo Julie Cruikshank:

“As expressões Tradição Oral e História Oral continuam ambíguas, por que suas definições mudam no uso popular. Às vezes a expressão Tradição Oral identifica um conjunto de bens imateriais preservados do passado. Outras vezes a usamos para falar do processo pelo qual a informação é transmitida de uma geração para outra. História Oral é uma expressão mais especializada que em geral se refere a um método de pesquisa, no qual se faz uma gravação sonora de uma entrevista sobre experiências diretas ocorridas durante a vida de uma testemunha ocular.”⁷⁵

O conhecimento da Tradição Oral, caracterizado pela transmissão verbal do saber de uma geração para outra, é prática cultural prevaiente em grupos de pessoas onde a escrita é uma ferramenta pouco utilizada para o registro das ações dos seus sujeitos. Por Tradição Oral identificamos um conjunto de bens imateriais e simbólicos transmitidos a partir da vivência entre pessoas. Já

73 CERTEAU, M De. Op. cit., p. 79.

74 THOMPSON, E. P. Op. Cit., p 304.

75 CRUIKSHANK, Julie. Tradição Oral e História Oral: revendo algumas questões. In AMADO, Janaína. Usos e abusos da História Oral. Rio de Janeiro, FGV, 2002. p 151 – 164. Op. Cit., p. 151.

História Oral se refere a um método de pesquisa que se baseia na gravação sonora de uma entrevista sobre experiências diretas ocorridas durante a vida de uma pessoa ou de um grupo.

Para Alberti⁷⁶, a expressão História Oral designa um método de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da História contemporânea surgida em meados do século XX, com o uso do gravador de fitas. A metodologia consiste na realização do “registro de depoimentos orais concedidos em entrevistas com indivíduos que participaram ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspectos da História contemporânea”⁷⁷. De acordo com o manual elaborado por pesquisadores do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), as entrevistas gravadas são tomadas como fonte para a compreensão do passado, sendo tão importantes quanto os documentos escritos, imagens e outros tipos de registro⁷⁸.

Meihy⁷⁹, em seu Manual de História Oral, traz diversas definições de História Oral, dentre as quais ele destaca que se trata de um “conjunto de procedimentos que se iniciam com a elaboração de um projeto e que continuam com a definição de um grupo de pessoas a serem entrevistadas”⁸⁰. Ele ainda prossegue afirmando que a “História Oral é uma alternativa para estudar a sociedade por meio de uma documentação feita com o uso de depoimentos gravados, vertidos do oral para o escrito, com o fim de promover registro e o uso da entrevista”⁸¹.

Philippe Joutard⁸² assevera que existem duas correntes que desde o início dividiram a História Oral, uma próxima das ciências políticas, voltada para as elites e os notáveis, outra interessada nas populações sem História situadas na fronteira da Antropologia. A primeira geração de historiadores orais surgiu em meados da década de 1950, nos Estados Unidos, e tinha como objetivo

76 ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

77 Idem, p 155.

78 ALBERTI, V. Manual de História Oral. 2. edição. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2004. Op. Cit.,

79 MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Manual de História Oral. 5ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

80 Idem, p18.

81 Idem. ibidem.

82 JOUTARD, Philippe. História Oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In AMADO, Janaína. Usos e abusos da História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

principal fazer e registrar a biografia e os feitos de personalidades famosas. A segunda geração de historiadores orais surgiu no final da década de 1960, na Europa, e tinha o objetivo de reconstruir a Cultura Popular, caracterizada como “a “História dos sem história”, dos marginais, dos iletrados e das diversas minorias étnicas e raciais. Para Joutard, o predomínio da segunda tendência conferiu para a História Oral uma vasta riqueza temática e metodológica, sobretudo com uma forte tendência antropológica.

A segunda tendência da História Oral, aliada à Antropologia, influenciou a primeira tendência, fazendo com que a História política não se contentasse apenas em interrogar os principais atores, passando a interrogar também os executantes ou mesmo as testemunhas⁸³.

Regina Weber⁸⁴ aborda alguns aspectos metodológicos que aproximam e distanciam a História da Antropologia. Para ela, as entrevistas em História Oral dirigem-se ao indivíduo, enquanto os trabalhos etnográficos dirigem-se a grupos. No entanto, para a elaboração desta pesquisa, embora haja uma orientação que motiva a discussão das informações coletadas, o trabalho de entrevistas foi feito individualmente durante o registro das narrativas de memória dos individuais sobre suas vivências dentro do Cavalo Marinho.

Weber afirma que o documento oral é visto pelo historiador sob um olhar crítico, sob suspeita, enquanto o antropólogo busca a descrição aceitando o relato tal qual ele é. Para a autora, o que foi dito e o que foi silenciado são igualmente importantes para o historiador, pois a compreensão dos fatores que motivaram os depoentes a omitirem a informação também faz parte da investigação historiográfica.

Regina Weber assevera que os antropólogos resguardam a privacidade do informante, criando, inclusive, pseudônimos, já os historiadores fazem questão de evidenciar as origens de suas fontes e porque elas foram escolhidas. Esta noção é importante, pois durante muitos anos os etnógrafos, antropólogos e principalmente os folcloristas, interessados em apenas descrever os folguedos populares, não evidenciavam os autores, os nomes dos mestres e dos brincadores, o que dificultou a construção da história social das manifestações da Cultura Popular.

83 JOUTARD, Philippe. Op. cit., p. 51.

84 WEBER, Regina. Relatos de quem colhe relatos: pesquisas em História Oral e ciências sociais. Dados - Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 39, n. 1, p. 163-183, 1996.

Por fim, Regina Weber afirma que os antropólogos trabalham numa perspectiva intercultural, enfatizando os aspectos do presente. Já os historiadores trabalham numa perspectiva investigativa intracultural, enfatizando os aspectos do passado. Vale ressaltar que “o tempo presente é uma importante ferramenta para a compreensão e reconstrução do passado para os novos historiadores”, diz Weber.

Para Meihy, a História Oral implica uma percepção do passado como algo contínuo no presente, cujo processo histórico não está acabado. Assim, a presença do passado no presente imediato é a razão de ser da História Oral, destaca Meihy, e prossegue dizendo “a História Oral garante o sentido social à vida dos depoentes e dos leitores, que passam a entender a seqüência histórica e se sentir parte do contexto em que vivem”⁸⁵.

Sobre a história da História Oral, Alberti destaca que algumas práticas levaram ao equívoco dos pesquisadores da primeira fase, conhecida como fase “militante”. Entre os erros cometidos, a publicação do relato oral tal qual registrado, sem questioná-lo, bastava para a ciência histórica. Os historiadores da fase militante compreendiam o relato registrado e transcrito, resultado da entrevista, como a própria História, e justificavam com ideia de se “chegar à verdade do povo graças ao levantamento do testemunho oral”⁸⁶.

Nos anos de 1970, a História Oral inicia sua penetração no debate acadêmico através do surgimento de revistas⁸⁷ especializadas na metodologia publicadas no Brasil. Em 1975, tem início o I Curso Nacional de História Oral, realizado no Rio de Janeiro com a participação de pesquisadores dos Estados Unidos, México e Brasil. Como desdobramento do curso, o CPDOC realiza suas primeiras entrevistas com uma proposta assumidamente elitista:

“A proposta fundadora do programa era estudar a trajetória e o desempenho das elites brasileiras desde a década de 1930. A ideia era examinar o processo de montagem do Estado brasileiro como forma, inclusive, de compreender como se chegou ao regime militar (1964-1985) então vigente. Com as entrevistas, procurava-se conhecer os processos de formação das elites, as influências políticas e intelectuais, os conflitos e as formas de conceber o mundo e o país”.⁸⁸

85 MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Op. cit., p. 19.

86 ALBERTI, Verena. Op. cit., p. 158.

87 De acordo com Verena Alberti, em 1973 surgem a revista norte americana Oral History Review e a revista britânica Oral History Society.

88 ALBERTI, Verena. Op. cit., p. 160.

Diferentemente do CPDOC, outras instituições desenvolveram pesquisas com objetivos e temas que não contemplavam apenas o estudo das elites brasileiras. É o caso do Departamento de Memória das Associações de Moradores, Centro Comunitário e Conselho de Moradores do Bairro de Casa Amarela, na periferia do Recife, na década de 1980. Com o objetivo de “tornar a História dos velhos moradores do bairro objeto de fortalecimento de sua identidade cultural e de socialização de suas experiências e do seu saber”⁸⁹ a equipe de pesquisa produziu, através de entrevistas livres, História Oral baseada na memória de pessoas comuns do bairro popular na periferia de Recife.

Para Montenegro, a História Oral, no trabalho com a população, tem possibilitado o resgate de experiências, visões de mundo, representações passadas e presentes, sendo que nas entrevistas é permitido instituir um novo campo documental que, muitas vezes, tem se perdido com o falecimento dos antigos moradores e narradores. Assim, os “depoimentos registrados e divulgados de pessoas comuns começam a criar outra referência histórica, cultural, que até então estava circunscrita apenas a sua própria classe, pequenos grupos e família”, afirma Montenegro.

De acordo com Verena Alberti, a História Oral é hoje um caminho possível para conhecer e registrar múltiplas formas de vida de diferentes grupos sociais, de todas as camadas da sociedade, o que possibilita a apreensão dos diferentes sentidos que manifestam a vida humana.

Com o objetivo de conhecer e registrar a forma de vida dos atores do Cavalo Marinho de Bombo e com intuito de descobrir os sentidos que se manifestam em suas vidas, fomos ao encontro dos brincadores de Cavalo Marinho na Zona da Mata e no Agreste de Pernambuco. Queríamos saber quais os sentidos atribuídos por eles às *figuras* do Cavalo Marinho e como estas *figuras* se relacionavam com os fatos históricos da vida social dos atores. Assim, preparamos entrevistas, selecionamos entrevistados, entramos em contato com eles, marcamos encontros e realizamos as entrevistas. Porém,

89 MONTENEGRO. Antonio Torres. História Oral e memória: a Cultura Popular revisitada. 6ª edição. São Paulo: Contexto, 2007. Op. Cit., p 26.

cientes de que a História Oral corresponde apenas a determinadas questões, não à solução de todos os problemas.

Dentre as possíveis interpretações da História Oral é possível perceber como os mestres do Cavalinho de Bombo elaboram suas experiências, incluindo situações de aprendizado e decisões estratégicas. João Pissica, em uma entrevista, nos conta que sonhava com as cenas do Cavalinho e que depois de sonhar, memorizou os longos textos rimados da *figura* do Valentão:

“Eu mesmo, numa noite, sonhei botando o Valentão... disse tanta da loa no sonho e quando acordei eu tava assustado comigo mesmo. [risos]. Mas botei prá fora tudo aquilo que tinha sonhado. Depois fui na casa de Zé Onório e falei pra ele o que tinha sonhado. Ele disse: agora você tá preparado prá botar o valentão⁹⁰”.

O depoimento de João Pissica mostra a necessidade do reconhecimento de outro ator social, referência para os demais partícipes do Cavalinho, de certa maneira, uma forma de ser aprovado dentro de um “padrão de qualidade”. Este depoimento também nos possibilita entender como os mestres de Cavalinho, durante seu processo de aprendizagem e formação, necessitavam do respaldo de seus *pares* para obter o reconhecimento dos demais, prática comum na academia.

Em um encontro de mestres e brincadores de Cavalinho no Teatro Apolo, no Bairro do Recife, ouvimos a afirmação: “Cavalinho não se ensina, a pessoa aprende sozinha”. Mas o relato de João Pissica sobre o sonho com a figura do Valentão mencionado acima, mostra que também existe a noção de referência. O mestre por seu status e o reconhecimento do grupo que faz parte, torna-se a pessoa com autoridade para aprovar ou reprovar a realização da figura. Por isso após o sonho, João Pissica precisou relatar ao Mestre Zé Onório, com o intuito de conferir e, de certa forma, receber uma avaliação positiva ou negativa de tal feito. Seguido da aprovação do Mestre Zé Onório, João Pissica torna-se apto a apresentar a *figura* do Valentão.

É interessante perceber que a metodologia da História Oral permite a mudança de perspectiva como resultado da capacidade da entrevista de

90 MESTRE, João Pissica. As representações do Cavalinho, segundo os atores sociais. MP3. Feira Nova, 30 de maio de 2013. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

contradizer generalizações e ampliar as percepções sobre o passado. Isso porque o pesquisador, ao realizar a entrevista, tem acesso a uma multiplicidade de histórias dentro da história, podendo dispor de descrições bastante fidedignas das ações cotidianas⁹¹. No entanto, é importante observar que o relato oral sobre o passado engloba a experiência subjetiva do sujeito ao narrar o acontecimento. Os fatos pinçados na História de vida do sujeito possibilitam ao pesquisador compreender como a percepção do passado é construída, processada e integrada à subjetividade⁹².

91 Alberti, Verena. Op. Cit, 80.

92 Cruikshank, Julie. Op. cit., p. 156.

2. AS REPRESENTAÇÕES DO CAVALO MARINHO, SEGUNDO OS PESQUISADORES.

Com o intuito de entender como os diferentes pesquisadores estudaram, analisaram e definiram o Cavalo Marinho em trabalhos bibliográficos de diversas áreas das ciências humanas, apresentaremos neste capítulo uma discussão teórica a partir de livros, dissertações e teses que trazem conteúdo para a compreensão do objeto de nossa pesquisa. Partiremos do seguinte pressuposto: como uma Forma de Expressão, o Cavalo Marinho transmitiu dados sobre a vida e o contexto sociocultural de seus atores. Tais dados foram apreendidos representados por pesquisadores de diferentes áreas das ciências humanas. Assim discutiremos os diferentes entendimentos acadêmicos sobre o conteúdo exposto nas falas, nos gestos, nas toadas e nas narrativas de memória de alguns atores e de algumas *figuras* do Cavalo Marinho de Pernambuco e da Paraíba.

2.1. Cavalo Marinho: Entre o Folclore e a Cultura Popular

Entre os anos de 1831 e 1840, circulava no Recife o periódico satírico “O Carapuceiro”, de autoria do Frei Miguel do Sacramento Lopes da Gama. O periódico contestava temas referentes à política e à cultura com ênfase nos costumes da sociedade pernambucana e brasileira, de modo geral. Posteriormente organizado por Evaldo Cabral de Mello e publicado pela Companhia das Letras em 1996, tornou-se uma valiosa fonte para os estudos sobre a Cultura Popular em Pernambuco, pois apresenta algumas descrições sobre manifestações artísticas, dentre as quais transcrevemos as de um bumba-meu-boi, feita por Lopes da Gama em 1840:

“Um negro metido debaixo de uma beata é o boi; um capadócio, enfiado pelo fundo de um panacu velho, chama-se Cavalo Marinho; outro, alapardado sob lençóis, denomina-se burrinha; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça

com uma urupema, é o que se chama de caipora. Há, além disto, outro capadócio que se chama o pai Mateus. O sujeito do Cavalinho Marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e de Mateus. Todo divertimento cifra-se em o dono de toda esta súa fazer dançar, ao som de violas, pandeiros e de uma infernal berradeira, o tal bêbado Mateus, a burrinha, a caipora, o boi (que, com efeito, é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino). Além disto, o boi morre sempre sem quê nem para quê, e ressuscita por virtude de um clister que pespega o Mateus, coisa muito agradável para os judiciosos espectadores.”⁹³

Este texto foi originalmente publicado em 11 de janeiro de 1840 e se trata da descrição mais antiga no Brasil para este tipo de expressão cultural. Com os detalhes da descrição, percebemos inúmeras semelhanças com o Cavalinho Marinho atual, no que se refere às figuras e cenas. Ele diz que “o sujeito do Cavalinho Marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e de Mateus”⁹⁴, assim como se percebe nos grupos de Cavalinho atualmente, o Capitão Marinho é o proprietário da festa que se concede aos Santos Reis do Oriente, sendo muitas vezes interpretado pelo mestre e dono do grupo.

Sobre o material utilizado para a confecção das indumentárias, Lopes Gama diz que o Cavalinho Marinho tem uma pessoa “enfiada sob um panacu velho”⁹⁵. Panacu é uma espécie de cesto artesanal para roupas, mas também utilizado para cangalha de burro, mesma estrutura da armação dos bichos do Cavalinho Marinho como o Boi, o Cavalinho do Capitão, a Ema, entre outros que em geral, são feitos com cipós trançados, o mesmo procedimento para a fabricação de cestos e balaios, como possivelmente também se faziam os “panacus”.

A descrição sobre o Mateus também é importante destacar, visto que Lopes Gama apresenta como bêbado, sujeito que faz muito barulho e em um dado momento “um clister pespega o Mateus, coisa muito agradável para os espectadores”⁹⁶. Nas encenações do Cavalinho Marinho observadas nos dias atuais, percebemos uma representação parecida com a apresentada por Lopes

93 Lopes Gama. “A estultice do Bumba-meu-boi”. In o Carapuceiro. Crônicas de costumes. Evaldo Cabral de Melo (org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Op. cit., p. 330. (crônica do dia 11.01.1840). (Glossário: Beata = tecido felpudo; capadócio = fanfarrão, parlapatão; Panacu = cesto grande para lavar roupas; Alapardado = escondido; Urupema = cesto de fibras vegetais utilizado no modo de fazer farinha).

94 Lopes Gama. Op cit., P 330.

95 Idem, p 331.

96 Idem, ibidem.

Gama: o Mateus é um fanfarrão, que chama a atenção de todos que estão a sua volta. Na função de fazer graça, fazer o público cair em gargalhadas, geralmente é o Mateus que se envolve nas tramas das figuras que entram na roda, como a do Soldado, que leva o Mateus ao chão e enfia uma espada entre suas pernas, cena que causa graça, mas também constrangimento ao público que assiste por sua conotação de violência sexual, evidenciando uma cena de estupro.

Entendemos que o padre cronista, tocado pelas encenações do bumba-meu-boi evidencia seu incômodo quando diz que não conhece um “tão tolo, tão estúpido, tão destituído de graça como, aliás, bem conhecido bumba-meu-boi”⁹⁷. Lopes Gama então expressa seu desagrado, visto que na encenação que se descreve, destaca a presença da figura de um padre, “um baixela vestido de padre”, que ouve a confissão do Mateus e é ridicularizado em público:

E para complemento do escárnio esse padre bufo ouve de confissão ao Mateus, ao qual negro cativo faz cair de pernas pro ar seu confessor, e acaba, como é natural, dando muita chicotada no sacerdote.⁹⁸

Atento aos gestos e tocado pelo deboche das cenas do bumba-meu-boi, o padre Lopes da Gama acaba por vestir-se a “carapuça” em seu jornal “O Carapuceiro”. Sobre as encenações que ocorriam nas ruas da Europa, Bakhtin⁹⁹ assegura que há uma representação do mundo às avessas, na qual a igreja e o estado são ridicularizados por meio de personagens bufos.

Assim, com o intuito de persuadir seus leitores sobre os valores morais da Igreja Católica, o padre Lopes da Gama veiculava em seu periódico, O Carapuceiro, críticas a qualquer costume que considerava desvio de comportamento para sua época. No entanto, é ele o criticado na cena do Mateus, onde visivelmente percebemos uma inversão hierárquica. O padre é confessor de um negro que lhe dá chicotadas ao final da confissão. Em outro ângulo de observação, é como se o negro Mateus assumisse a posição de uma autoridade superior, e punisse com chicotadas o status de autoridade da Igreja.

97 Idem, *ibidem*.

98 Lopes Gama. Op cit., P 331

99 BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de França Rabelaise. 4ª edição. Brasília/São Paulo: Unb/HUCITEC, 1999. P8

No final do século XIX, o folclorista, historiador e crítico literário sergipano, Silvio Romero, foi responsável pelo registro de cantos, contos, causos, xácaras e outras modalidades da poesia popular brasileira. Coletadas principalmente nos estados de Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Bahia, dentre as informações, destacamos aquelas que se referem às festas populares onde o bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho eram apresentados. Diz o texto:

As festas populares neste paiz são de duas espécies: as de igreja popularizadas e as exclusivamente populares. (...) A' segunda espécie pertencem as festas geraes do Natal, Anno Bom, Reis, S. João, S. Pedro, Espírito Santo, com seu cortejo de chibas, sambas, reizados, cheganças, etc. Nestas ultimas é que melhor se aprecia em acção a poesia popular. (...) Os brinquedos mais communs são: o Bumba meu boi, os Marujos e os Mouros. (...) O Bumba meu boi vem a ser um magote de indivíduos, acompanhados de grande multidão, que vão dansar nas casas, trazendo consigo a figura de um boi, por baixo da qual occulta-se um rapaz dansador. (...) Em Pernambuco o auto popular do Cavallo-marinho é o mais apreciado. Damo-lo por inteiro no lugar competente, Nelle se pode bem estudar a fusão já adiantada em certo ponto dos costumes das três raças que constituem o grosso de nossa população. Também d'alli transpira certa dureza de costumes, própria dos pernambucanos rústicos, que, com o gosto pela liberdade, é uma das heranças que lhes ficaram de seu contacto e luctas com os hollandezes.¹⁰⁰

Mesmo não sendo clara a distinção entre os tipos de festas (populares e de igrejas popularizadas) o texto de Silvio Romero publicado em 1897, menciona as festas e as brincadeiras que aconteciam durante o Natal, Ano Bom, Reis, São João, São Pedro e Espírito Santo quando se brincava o bumba-meu-boi, os mouros, a marujada, as cheganças e o reisado. Ele ainda menciona os cortejos de chibas e sambas, mas sem relacionar ao carnaval.

Na descrição secular sobre bumba-meu-boi, Silvio Romero percebe o momento do cortejo ou passeio que ainda é feito nos dias atuais no momento final das brincadeiras do Cavalo Marinho, quando o grupo sai em cortejo visitando casas dos moradores próximos ao lugar da brincadeira levando a figura do boi, por baixo do qual “oculta-se um rapaz dançador¹⁰¹”.

100 Sylvio Roméro. Cantos Populares do Brasil. 2ª edição. Rio de Janeiro: livraria Francisco Alves, José Olympia, 1897. Op. cit., p. 11/12/13. (versão em PDF colhida do site da Universidade de Toronto, Canadá, em 17/05/2013).

¹⁰¹ Sylvio Roméro. Op Cit, 12/13.

Silvio Romero também observa que as brincadeiras constituíam expressões miscigenadas surgidas no Brasil. Sendo no estado de Pernambuco, o Cavalinho era um auto com um costume que “transpira certa dureza”¹⁰² comum aos “pernambucanos rústicos”¹⁰³. Herdado nas lutas e batalhas com os holandeses na primeira metade do século XVII.

Pereira da Costa,¹⁰⁴ na obra *Folk-lore Pernambucano*, no tomo sobre poesia popular, assegura que o Cavalinho é uma figura que faz parte do bumba-meu-boi e o classifica como sendo um teatro hierárquico das festas de Natal e Reis. Remete às origens da brincadeira ao Piauí, justificado com os versos na toada de ressurreição “oh meu boi morreu, o que será de mim/ vou mandar ver outro, oh maninha, lá do piauí”. A região que atualmente constitui o estado do Piauí foi desbravada por fazendeiros e vaqueiros do rio São Francisco que buscavam novos pastos ainda no séc. XVII. No período colonial e imperial, o Piauí permaneceu sendo um dos principais polos de criação de gado do Brasil, por isso esta vívido no imaginário popular Brasileiro a representação do Piauí como lugar de currais e fazendas de gado.

Entre os anos de 1938 as expedições folclóricas coordenadas por Mário de Andrade realizaram registros sonoros e audiovisuais de diferentes formas de expressões com boi no Nordeste. Em Pernambuco, essa equipe de pesquisa registrou o canto de toadas e baiões e cenas dramáticas de uma brincadeira de bumba-meu-boi no Recife. Antes disso, entre 1928 e 1928, Mário de Andrade teria viajado pelo norte e nordeste do Brasil realizando registro e caderno de campo sobre expressões do Folclore do Nordeste. Parte dessa pesquisa foi reunida na obra *Danças dramáticas do Brasil*, organizada e publicada por Oneyda Alvarenga na década de 1980. As danças dramáticas, definidas por Mário de Andrade, eram manifestações da cultura popular e folclórica que integravam música, dança e texto. Dividiam-se categoricamente em três formas básicas:

1. O costume do cortejo mais ou menos coreografado e cantado, em que coincidiam as tradições pagãs de Janeiras e Maias, as tradições profanas cristãs de corporações proletariadas e

¹⁰² Idem

¹⁰³ Idem

¹⁰⁴ COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. 2ª edição. Recife: CEPE, 2004.

- outras, os cortejos reais africanos e as procissões católicas em folias de índios, pretos e brancos.
2. Os Vilhancicos religiosos, de que nossos pastoris, bem como as reisadas portuguesas, são ainda hoje formas desniveladas popularescas.
 3. Finalmente os brinquedos populares ibéricos, celebrando as lutas de cristãos e mouros.¹⁰⁵

A primeira forma de dança dramática refere-se formas de expressões musicais tocadas e cantadas em forma de cortejo, com deslocamento físico e coreográfico de pessoas pelo espaço, como os blocos de frevo, caboclinhos, ursos, bois, burras e outras brincadeiras realizadas nas ruas durante o carnaval. A segunda forma refere-se às expressões realizadas no âmbito do calendário católico, como as festas natalinas e santos padroeiros, como as danças dedicadas a São Gonçalo do Amarante e dos Arcos presentes no repertório das danças dos arcos do Cavalo Marinho, bem como os dramas e brincadeiras infantis e adultas de pastoris e queima da lapinha. O terceiro tipo de Dança Dramática se refere às narrativas de epopeias e sagas de batalhas ocorridas na Europa e trazidas para o Brasil através do imaginário Ibérico, dentre as quais se destacam os fandangos, as marujadas e as naus catarinetas dançadas de norte a sul do Brasil.

É importante perceber que a categorização de formas de expressões em três tipos de Danças Dramáticas conduz o pesquisador à contradição, por criar categorias estanques. Por exemplo, no Cavalo Marinho nos dias atuais em Pernambuco, observamos as características de cortejo e danças profanas; narrativas dos reis magos, da estrela do oriente e do catolicismo popular, bem como cenas de batalhas com espadas e figuras do além-mar recriadas no Brasil como o Capitão, os Galantes, o Arrelequim, o Mateus, o Bastião, a Pastorinha, a Dona Joana, o Pinicapau, o Valentão, o Mestre Domingos, o Babau, o Boi, bem como figuras surgidas no Brasil que revelam a típica miscigenação brasileira como o Caboclo de Aruba, o Pai João e o Capitão do Campo.

Em 1954, o folclorista Câmara Cascudo publicava o seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*¹⁰⁶. Nesta obra, nota-se a definição do Cavalo Marinho como

105 ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. Op.cit.p26.

uma figura integrante do bumba-meu-boi. Assim, ele diz que o enredo se desenrola a partir do desejo da Catirina de comer a língua do boi, se desdobrando na morte, partilha e ressurreição do animal. Assim como Mário de Andrade, Câmara Cascudo também apresenta *figuras* similares ao que encontramos no Cavalinho atual, como o Mateus, a Catirina, o Caboclo e o Capitão Marinho.

O poeta Ascenso Ferreira¹⁰⁷, colaborador das viagens e pesquisas de Mário de Andrade sobre o Folclore no Nordeste, escreveu “*O maracatu; presépios e pastoris; e o bumba-meu-boi: ensaios folclóricos*”, posteriormente organizados por Roberto Benjamim. Na obra encontramos fontes de que o Cavalinho seria um misto de Cavalinho e Oficial da Marinha, sendo, portanto, uma figura integrante do bumba-meu-boi. Ele conclui, ainda, que o bumba-meu-boi é “um teatro popular, onde é feita a crítica aos tipos sociais marcantes do cotidiano, tais como as figuras do padre, do médico, do engenheiro, do valentão (...) com um papel claramente definido dentro do enredo”¹⁰⁸. Ascenso Ferreira, ao que se percebe, é o primeiro intelectual a interpretar o conteúdo expresso nas encenações do bumba-meu-boi como uma crítica aos valores e tipos sociais dominantes. Ele ainda relata sobre uma apresentação de bumba-meu-boi, presenciada com o poeta Manuel Bandeira em 1926, quem posteriormente publica crônicas na revista musical do Diário Nacional de São Paulo, exaltando a beleza da orquestra de violas e a coreografia dos praticantes.

Na década de 1960, Hermilo Borba Filho¹⁰⁹ realiza estudos sobre os folguedos populares, com o intuito de criar um espetáculo teatral nordestino, resultando na obra “*Apresentação do Bumba-meu-boi*”. As definições apresentadas por Borba Filho são comumente reproduzidas em trabalhos folclóricos e acadêmicos atuais. Ele destaca que as manifestações eram representadas em três ciclos festivos: carnavalesco, junino e natalino, sendo o bumba-meu-boi representado predominantemente no ciclo natalino, mas que

106 CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 11ª edição. São Paulo: editora Global, 2001.

107 FERREIRA, Ascenso. Ensaio folclóricos: o maracatu: presépios e pastoris: o bumba-meu-boi. Recife: Secretaria da Educação de Pernambuco, Departamento de Cultura, 1986.

108 FERREIRA, Ascenso. Op. cit., p. 111.

109 BORBA FILHO, Hermilo. Apresentação do Bumba-meu-boi. Recife: imprensa universitária, 1966.

também se nota apresentação durante o Carnaval. Borba Filho também é responsável pela categorização das *figuras* em “personagens humanos, animais e fantásticos”. Ele ainda reforça que há reminiscência das farsas populares da *Commédia Dell’arte*, com a presença de máscaras e da bexiga de boi nas cenas do Mateus e Bastião.

Posterior a Hermilo Borba Filho, Roberto Benjamim¹¹⁰ desenvolve pesquisas sobre manifestações culturais na área do Folclore. Dentre as suas obras destacamos *Folguedos e Danças de Pernambuco* no qual confirma a noção de que o Cavalo Marinho seria uma “variante autônoma do bumba-meu-boi que ocorre na Zona da Mata Norte de Pernambuco, regiões de divisa com a Paraíba e, que com as migrações, passou a ocorrer também no Recife”¹¹¹. Ainda de acordo com o folclorista, “o espetáculo se desenvolve com a apresentação de entremeios diversos, alguns deles comuns ao auto do bumba-meu-boi, terminando pela morte e ressurreição do boi”¹¹². A denominação Cavalo Marinho, segundo Benjamim, se refere ao personagem Capitão Marinho que “apresenta uma armação que lhe serve de montaria”¹¹³.

Orientado por Roberto Benjamim, o administrador rural Edval Marinho de Araújo¹¹⁴ desenvolveu uma das primeiras pesquisas acadêmicas que abordaram o tema Cavalo Marinho e o cenário sociocultural no qual seus sujeitos históricos estão inseridos. Defendida em 1984, a dissertação de mestrado de Edval Marinho tinha o objetivo de comprovar que o Cavalo Marinho funcionava em substituição aos meios de comunicação de massa e que sua mensagem expressa a problemática social, cultural e econômica de uma comunidade de baixa renda. Afirma também que o conteúdo expresso no cavalo marinho faz uma crítica à exploração do trabalhador e da mulher no contexto dos engenhos¹¹⁵. Com aporte teórico fixado na Folkcomunicação e

110 BENJAMIM, Roberto Emerson Câmara. *Folguedos e danças de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife. 1989.

111 Idem, p. 57.

112 Idem, ibidem.

113 Idem, ibidem.

114 ARAÚJO, Edval Marinho de. *O folguedo popular como veículo de comunicação rural: estudo de um grupo de Cavalo Marinho*. Recife, 1984, 138f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Rural), Programa de Administração Rural, Departamento de Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal Rural de Pernambuco.

115 A tese levantada por Edval Marinho será melhor discutida mais a diante no item 1.2. “Cavalo Marinho: entre a dominação e a resistência”.

tendo como base os estudos folclóricos, Ele definiu seu objeto de pesquisa como:

Um folguedo folclórico do ciclo natalino, na forma de auto pastoril. Sua existência tem sido assinalada na Zona da Mata Norte de Pernambuco e na sua continuidade geo-cultural da Mata sentido em direção à Paraíba. Trata-se de uma variante autônoma do bumba-meu-boi, mantendo grande parte de suas figuras, músicas e coreografias, desenvolvendo, porém, seus elementos próprios e diferenciados. Tradicionalmente seus folgazões são do sexo masculino não se incluindo mulheres. (...) O enredo gira em torno do cotidiano. A manifestação tem sentido de Representação de espetáculo, o número de participantes determinado, que usam indumentária própria; o folguedo necessita de ensaios e a participação coletiva ocorre porque o cenário são os terreiros das bodegas e os sítios onde o público forma um círculo e se envolve no desenrolar do espetáculo.¹¹⁶

A definição de Edval Marinho sobre o Cavalinho Marinho corrobora com a definição dos estudos de autoria dos folcloristas Hermilo Borba Filho¹¹⁷ e Roberto Benjamin¹¹⁸, que definiram as manifestações da Cultura Popular de acordo com os ciclos festivos: carnavalesco, junino e natalino e as *figuras* do Cavalinho em humanas, animais e fantásticas. De modo geral, a definição apresentada pelo pesquisador nos remete a uma forma engessada de entender as expressões artísticas da Cultura Popular, naturalmente dinâmicas, bem como não expressa o ponto de vista dos próprios atores sociais, sendo definições feitas a partir do ponto de vista dos estudiosos.

Mariana Mesquita Cunha do Nascimento¹¹⁹ defendeu, no ano de 2000, a dissertação *João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares e sua comunicação com o massivo na perspectiva da reconversão cultural*. No âmbito do Programa em Administração Rural e Comunicação Rural, a dissertação de Mariana Mesquita tem o objetivo de observar as reconvenções culturais que as três gerações da família Salustiano promoveram

116 ARAÚJO, Edval Marinho. Op. cit., p.15.

117 BORBA FILHO, Hermilo. Apresentação do bumba-meu-boi. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

118 BENJAMIM, Roberto Emerson Câmara. Folguedos e danças de Pernambuco. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife. 1989.

119 NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares e sua comunicação com o massivo na perspectiva da reconversão cultural. 2000. 259 folhas. Dissertação (Mestrado em Administração Rural e Comunicação Rural) Departamento de Administração Rural e Comunicação Rural. Universidade Federal Rural de Pernambuco.

ao longo de sua trajetória entre o rural e o urbano, o popular e o massivo. Ela busca perceber as estratégias de integração e sobrevivência do Cavalo Marinho, do Mamulengo, da Ciranda, do Coco, do Baile de Rabeca e do Maracatu Rural enquanto expressões da Cultura Popular realizadas pela família Salustiano.

Dentre as manifestações da Cultura Popular estudadas por Mariana Mesquita, praticadas pela família Salustiano, nos interessa especialmente o Cavalo Marinho. A autora se baseia nas definições do folclorista Roberto Benjamim para definir a forma de expressão como um “espetáculo apresentado em arena, com assistência em torno dos personagens”¹²⁰. Ela também entende que “o Cavalo Marinho é uma das quatro variantes autônomas de reisado existentes em Pernambuco, juntamente com o bumba-meu-boi, os guerreiros e o reisado de Alagoas”¹²¹ e que os reisados “são formas de dramatização do cotidiano ou de transposição para a forma dramatizada de romances e xácaras, formas literárias populares tradicionais em versos”¹²²; “cada assunto dá origem a um episódio conciso que é apresentado em meio a uma série de episódios, série esta que vem a constituir o folguedo”¹²³.

As descrições apresentadas por Mariana Mesquita associam o Cavalo Marinho a outras manifestações culturais o que de certa forma contribui para um entendimento pouco dinâmico da brincadeira. Acredito que a noção de que o Cavalo Marinho é um “teatro de arena” desconsidera que a ocorrência da brincadeira pode se dar em circunstâncias diversas, muitas vezes adaptações dos grupos em situações impostas pelo contratante, como as apresentações em palcos e palanques, ou mesmo com utilização de precário sistema de som, em festas municipais organizadas pelas prefeituras de cidades do interior, ou nos festivais organizados pela FUNDARPE como o Festival Pernambuco Nação Cultural da Mata Norte ou Festival de Inverno de Garanhuns que promove apresentações de Cavalo Marinho no formato de cortejo e palco.

120 BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. Apud Nascimento, Maria Mesquita Cunha. Op. cit., p.72

121 Idem, ibidem.

122 Idem, ibidem.

123 Idem, ibidem.

Em 2009, Lineu Guaraldo¹²⁴ defendeu sua dissertação sobre o Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, na área das artes cênicas, com ênfase em dança, em que discute noções conceituais de jogo, brincadeira, treinamento, Cultura Popular e tradição. Adiciona-se à dissertação de Guaraldo, um vídeo em DVD sobre o Cavalo Marinho e um filme de caráter artístico-subjetivo intitulado “Na mata tem”. Para efeito didático, interessa-nos selecionar e discutir da obra de Lineu Guaraldo os capítulos I e II, onde o autor define o objeto de sua pesquisa e aborda os conceitos que sustentam teoricamente sua obra.

Por Cavalo Marinho, Lineu Guaraldo apresenta o entendimento de que se trata de uma manifestação do “plural, composto por dança, canto, verso, música, improviso, interpretação, utilização de máscaras e adereços”¹²⁵. Guaraldo ainda acrescenta a informação que todos esses elementos se encontram extremamente ligados, coesos, tendo na oralidade a base de sua transmissão¹²⁶, enfim um “objeto múltiplo e complexo”¹²⁷. É interessante perceber que na definição de Guaraldo se ressaltam os elementos artísticos e a forma como o conhecimento acerca da brincadeira é transmitido de um sujeito para outro. Por outro lado, Lineu Guaraldo reconhece que:

Em se tratando de Cavalo Marinho, toda afirmação objetiva e generalizante possui o destino quase inevitável de tornar-se uma simplificação engessada, estanque e, portanto, vazia, pois a brincadeira é caracterizada pela combinação de elementos paradoxais, como resistência e dinamismo, criando e recriando-se a cada apresentação.¹²⁸

Lineu Guaraldo, a partir da ideia de que a definição da Cultura Popular, engessa o significado da manifestação cultural, busca em Nestor Garcia Canclini¹²⁹ o aporte de uma rica discussão sobre o significado do termo Cultura Popular, compreendendo que “Cultura Popular é uma expressão forjada dentro

124 GUARALDO, Lineu Gabriel. Na Mata tem esperança! Encontros com o corpo sambador no Cavalo Marinho. 2009, 112p. Dissertação (mestrado em Artes) Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, UNICAMP.

125 GUARALDO, Lineu Gabriel. Op. cit., p. 18.

126 Idem, ibidem.

127 Idem, ibidem.

128 GUARALDO, Lineu Gabriel. Na Mata tem esperança! Encontros com o corpo sambador no Cavalo Marinho. 2009, 112p. Dissertação (mestrado em Artes) Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, UNICAMP. Op. cit., p. 31.

129 CANCLINI, N. G. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.

de uma complexa cadeia de interesses”¹³⁰. Ao reproduzir esse termo estamos “atualizando uma categoria construída a partir de motivações ideológicas e políticas”¹³¹.

Em uma reflexão sobre as gêneses do termo Cultura Popular, Lineu Guaraldo transcreve a Carta do Folclore Americano, documento publicado em 1970 por especialistas da corrente folclorista, onde destaca a noção de cultura local como inalterável e que a missão dos folcloristas é a de impedir que a cultura de massa desvirtue a Cultura Popular.

Vale mencionar Canclini, visto que ele considerava a relevância do trabalho empenhado pelos folcloristas que, por meio de procedimentos técnicos, trouxeram à esfera intelectual a “produção cultural de uma parcela da população situada na periferia da sociedade industrial”¹³². Porém, critica a abordagem feita pelos folcloristas, taxando-as de “romântica”, pouco crítica, demasiadamente descritiva e catalográfica e ainda negligencia a posição que a Cultura Popular ocupa nas relações sociais, políticas e ideológicas. Assim, ele compreende o trabalho dos folcloristas não como uma produção sistematizada de conhecimento, mas sim como um ato de colecionar costumes e ritos por meio de procedimentos interessados em validar uma imagem determinada de povo. Canclini ainda destaca que as reflexões emergentes no contexto intelectual atual revelam como a abordagem folclórica contribui para o equívoco de compreender a produção estética adjetivada de popular como modalidades estanques, fixas, estagnadas em um estágio inferior, numa pressuposta linha evolutiva da cultura¹³³.

Sobre o contexto sociocultural do Cavalo Marinho, Guaraldo, ao reconhecer em seu objeto de estudo um contexto diferente do pesquisador, desenvolve uma reflexão sobre Estética, Antropologia e Sociologia bastante pertinente. Ele busca perceber, dinamicamente, como os sujeitos da cultura popular se apropriam e modificam seus produtos culturais. Diante disso, traz-nos reflexões sobre a arte dos trabalhadores e brincadores do Cavalo Marinho de hoje, que pode nos servir como caminho de compreensão sobre a vida dessas pessoas e sua arte no passado. A grande contribuição da dissertação

130 CANCLINI apud GUARALDO, 2009, op.cit., p. 31.

131 Idem, p. 31.

132 CANCLINI apud GUARALDO, 2009, op.cit., p. 31.

133 Idem, p. 32.

de Guaraldo para esta pesquisa, além de sua experiência de campo, é o olhar mais aprofundado sobre as relações entre os sujeitos e a sua cultura. Por se tratar de um estudo no campo da arte, o trabalho citado não traz apenas uma visão objetiva do Cavalinho, mas também da subjetividade vivida durante o processo de apropriação e transformação contida na História da manifestação do Cavalinho.

De forma poética, o autor transcreve algumas passagens de cenas específicas do Cavalinho. As descrições oferecem uma rica imagem da cena, ao mesmo tempo em que disponibilizam informações que aguçam a subjetividade do leitor e acentuam a realidade da cena:

“Rasgou a roda em passos firmes
 Debaixo de bexigadas foi posto para fora.
 Insistiu, tornou a entrar
 mudo, máscara na cara, espada em punho...
 Novamente foi cuspidos pelos negros prá longe.
 Rodeou, ladeou, sumiu,
 até que em súbita explosão tomou a roda de assalto a
 perguntar:
 - Capitão! Prá que mandou chamá soldado véio?
 Serviço empeleitado,
 com pernadas e rasteiras começou a cobrar os nêgos.
 O gesto cego trazia em memória a carga da palha da cana.
 Ali, deslocado em festividade gozava de levezas, libertava-se,
 desvestia-se do lavor.
 O corpo mungangava em presepadas frente ao outro.
 O ritmo denunciava um bambolear tragueado.
 Negro no chão, o pagamento:
 A espada a cutucar o butico!
 Em jocosidade lasciva toda a roda rebentava em gargalhadas.
 - Eu dô! Eu dô! Eu dô! Gritou o nêgo lá do chão.
 Em afirmação risonha constatou:
 - O nêgo é froxo capitão! Deu deitado!¹³⁴”

Esta cena, descrita por Lineu Guaraldo, refere-se à entrada do Soldado da Gurita, que faz representação de autoridade local com a função de impor a ordem, obrigando o Mateus e o Sebastião a deixar o Capitão Marinho dar um baile em homenagem aos Santos Reis do Oriente. Durante sua performance, o soldado recita versos, dança de forma agressiva, com uma espada na mão, dando rasteiras, e pernadas no ar, demonstrando destreza e habilidade do figureiro. A descrição de Guaraldo, de forma metafórica, delineia não somente

134 GUARALDO, Lineu Gabriel. Na Mata tem esperança! Encontros com o corpo sambador no Cavalinho. 2009, 112p. Dissertação (mestrado em Artes) Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, UNICAMP. P. 24.

a cena do Soldado da Gurita, mas também descreve à atmosfera cênica que envolve os atores do Cavalo Marinho e o público, com sua dualidade de sentidos expressos na cena.

2.2. Cavalo Marinho: Entre a Dominação e a Resistência

Em 1984, o pesquisador Edval Marinho de Araújo¹³⁵ com o intuito de comprovar o Cavalo Marinho como um veículo de comunicação rural afirmando que sua mensagem ocorre em substituição aos meios de comunicação de massa. Para Edval Marinho, o “folgado” apresentava uma crítica à exploração econômica, social e cultural, protestando contra os problemas decorrentes da propriedade privada e da exploração sexual da mulher no meio rural.

Edval Marinho de Araujo ressalta que o sistema de exploração impossibilita a mobilidade social, criando dois estratos básicos da sociedade local: os possuidores de terra e os despossuídos da terra. Para o pesquisador, esta realidade é apresentada através das cenas do Capitão Marinho, representante do proprietário da terra, o chefe político ou poder local. E, por outro lado, as figuras do Mateus e do Bastião, representam os despossuídos, que em um dado momento da festa promovem uma tomada coletiva das terras, impossibilitando o Capitão Marinho de retomar as terras e ofertar uma festa em homenagem aos Santos Reis do Oriente.

O trabalho de Edval Marinho – mesmo sendo pioneiro, e talvez por isso, sofre dois caudilhos de críticas. A primeira é levantada por Murphy¹³⁶ e diz respeito à interpretação de Araújo em relação à mensagem veiculada pelo Cavalo Marinho; a segunda é levantada por Maria Acselrad e Helena Tenderini, criticando o trabalho do pesquisador como “pouco convincente” do ponto de vista da análise dos dados.

O historiador francês Marc Bloch da escola dos Anales, referindo-se aos Positivistas e Historicistas de sua época afirmou: “por muito tempo o historiador

135 ARAÚJO, Edval Marinho de. O folgado popular como veículo de comunicação rural: estudo de um grupo de Cavalo Marinho. Recife, 1984, 138f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Rural), Programa de Administração Rural, Departamento de Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal Rural de Pernambuco.

136 As pesquisas sobre o Cavalo Marinho realizadas por John Murphy datam do início dos anos 1990, tendo publicado sua tese de doutorado em Etnomusicologia em 1994. Mas somente em 2008, sua obra foi publicada na versão de livro, traduzida para o Português. MURPHY, John Patrick. Cavalo Marinho pernambucano; tradução Andre Curiati de Paulo Bueno. Belo Horizonte: Ed da UFMG, 2008.

passou por uma espécie de juiz dos infernos, encarregado de distribuir o elogio ou o vitupério aos heróis mortos”¹³⁷. Bloch indicava a busca da compreensão e não o julgamento da verdade nos trabalhos de História. Portanto, buscamos aqui uma compreensão da obra de Edval Marinho de Araújo, reconhecendo sua importância histórica para os estudos que se desenvolveram posteriormente ao seu.

É importante salientar que em 1984, período de distensão da ditadura militar brasileira, no campo acadêmico, a maioria dos trabalhos de ciências humanas tinha uma forte tendência marxista com a proposta de empenhar uma crítica ao modelo de produção econômica vigente. A busca da mensagem crítica e da cultura de resistência a um padrão cultural dominante, bem como a crítica ao sistema de patronato e as estruturas da propriedade privada, são justificadas em trabalhos acadêmicos como o de Edval Marinho de Araújo.

Sobre o processo de pesquisa, Edval Marinho afirma que “a oralidade permite a improvisação, por isso as apresentações do espetáculo se tornam ímpares”¹³⁸. Em consequência, a oralidade torna o trabalho de pesquisa ainda mais difícil, pois se transforma o campo de obtenção de dados num trabalho volátil, fluido e dinâmico. Ele justifica a necessidade de registrar os trechos do Cavalo Marinho, incluindo as músicas cantadas (toadas) e os gestos dos personagens “sem os quais várias mensagens não seriam entendidas”.

Tal qual Edval Marinho de Araújo, acreditamos que os gestos, bem como a palavra cantada ou recitada, são de extrema importância para a compreensão da mensagem expressa pelo Cavalo Marinho. Le Goff destaca que os gestos, os ritos e as festas também são portadores de sentidos para a História e para a compreensão da memória coletiva, por isso “a busca dessa memória se dá menos nos textos, mais nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas”¹³⁹.

Dessa maneira, para a compreensão da História e da memória produzida pelos viventes da região do Cavalo Marinho, se faz necessário ler e decifrar os gestos, as festas e as imagens das *figuras* dessa Forma de Expressão, sendo pertinente do registro audiovisual da brincadeira em seu

137 BLOCH, Marc Leopold Benjamin. OP. cit., p. 125.

138 ARAÚJO, Edval Marinho. Op. cit., p. 31.

139 Le Goff, Jacques. Op. cit., p. 442.

contexto original e a disponibilização do material como apêndice para a consulta deste trabalho.

Com base nos estudos sobre performance da música de Tradição Oral com foco no processo histórico integrado aos valores, símbolos e manifestações culturais, o etnomusicólogo norte americano, John Murphy, conhecido também por “João Americano” pelos atores do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte, desenvolveu sua tese de doutoramento “*Performing a moral vision: an ethnography of Cavalo Marinho, a Brazilian musical drama*”. Posteriormente a tese de Murphy foi traduzida por Andre Bueno, e publicada em forma de livro pela editora da UFMG, com o título: “*Cavalo Marinho Pernambucano*”.

No livro de John Murphy, observamos uma crítica aos estudiosos que entendem o Cavalo Marinho como um veículo de protesto. O autor sustenta a hipótese, ao explorar o significado do Cavalo Marinho a partir de seus informantes, que a manifestação servia como uma janela da visão moral de seus participantes, onde há espaço para a punição tanto dos maus patrões quanto dos maus empregados, bem como o reconhecimento dos bons. Em outras palavras, Murphy procura mostrar a complexa e multivocal significação do drama e conclui que “tanto o protesto, quanto a manutenção das relações hierárquicas de poder da região, fazem parte do drama do Cavalo Marinho”¹⁴⁰.

A partir das histórias de vida dos mestres de Cavalo Marinho: Batista, Salustiano e Inácio, Murphy analisa que os participantes do Cavalo Marinho tratam o respeito devido ao Capitão como natural e justo, e a punição dos trabalhadores irresponsáveis e rebeldes como merecida. Nesse sentido, Murphy destaca que a crítica feita é dirigida ao mau patrão e não ao bom patrão. A visão moral, para Murphy, implica julgamentos e punições de más condutas e de relações irresponsáveis, o que o leva a concluir que o Cavalo Marinho deve ser entendido mais como respeito do que como crítica.

É importante dizer que os atores sociais estudados por Murphy, com destaque para os Mestres Batista e Salustiano, desempenhavam funções diferenciadas entre os demais brincadores de Cavalo Marinho conhecidos na região. Mestre Batista, por exemplo, proprietário de terras da Chã de Camará

140 MURPHY, John Patrick. Cavalo Marinho pernambucano; tradução Andre Curiati de Paulo Bueno. Belo Horizonte: Ed da UFMG, 2008. Op. Cit., p. 12/13.

no município de Aliança, era patrão de diferentes brincadores de Cavalo Marinho, além de atuar como comissário de polícia na região, o que lhe conferia o status de autoridade local. O mestre Salustiano, fundador e presidente da Associação dos Maracatus Rurais de Pernambuco, tinha trânsito livre em diversas instituições governamentais do Recife e Olinda. Nos anos 90, o mestre Salu tornou-se funcionário da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Portanto, acreditamos que o ponto de vista dos dois atores sociais focados por Murphy, teriam fortes tendências para reafirmar os valores e manter a ordem vigente das classes dominantes.

Em 2011, a historiadora Beatriz Brusantin¹⁴¹ defendeu a tese de doutorado *Capitão e Mateus: relações sociais e as culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da Mata Norte de Pernambuco* (comarca de Nazareth – 1870-1888) com o objetivo de produzir uma versão sobre as relações de classe na sociedade escravista a partir da História Social dos trabalhadores, escravos e livres. Na perspectiva da História Social, Brusantin operou com o conceito de culturas festivas, entendendo o maracatu rural e o Cavalo Marinho como formas de lutas dos trabalhadores dos engenhos de açúcar da Zona da Mata Norte de Pernambuco para compreender e analisar as possibilidades na vida dos escravos que almejavam melhores condições de vida e liberdade em uma comunidade escravocrata entre 1870 e 1888. Por Cavalo Marinho, Brusantin define:

“Trata-se de uma festa que o Capitão Marinho vai dar em homenagem aos Santos Reis do Oriente. Para tanto, contrata dois negros, Mateus e Bastião, e a negra Catirina para tomarem conta da festa. Os negros não tomam conta e bagunçam o lugar, apenas se comportando com a chegada do Soldado. O teatro começa então a se desenrolar com entradas de figuras com máscaras de couro, e tem seu ápice na Dança do São Gonçalo do Amarante, a dança dos Arcos. Existem cerca de 70 figuras que compõem o folguedo que termina com a aparição do Boi. O teatro que mescla dança e personagens se mantém, atualmente, ao som do banco dos músicos (rabeça, pandeiro, baje e ganzá).”¹⁴²

141 BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. *Capitão e Mateus: relações sociais e as culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da Mata Norte de Pernambuco* (comarca de Nazareth – 1870-1888). 2011, 511 páginas. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências humanas, Universidade Estadual de Campinas.

142 BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. 2011. Op.cit., p. 21.

Para Beatriz Brusantin, o Cavalo Marinho não só expressa uma arte popular riquíssima em elementos estéticos, poéticos, performáticos e musicais, também narra uma História do cotidiano atual e passado, e diz algo sobre o processo histórico das relações de trabalho e sobre a História dos trabalhadores da cana da Zona da Mata Norte. Para Brusantin, as relações sociais vividas pelos trabalhadores da cana também esclarecem sobre o que os mesmos representavam nas festividades.

A historiadora Evelyne Patlagean, em sua História do Imaginário, assevera que “as imposições sociais são geradoras de encenações de evasão e de recusas, tanto pela narrativa utópica ouvida ou lida e pela imagem, quanto pelo jogo, pelas artes, pela festa e do espetáculo”¹⁴³, assim ela propõe ser possível conhecer o imaginário de sociedades afastadas de nós no tempo, através destes temas acima mencionados.

Nesta perspectiva, nossa investigação muito se assemelha às propostas estabelecidas por Beatriz Brusantin, que, a partir da cena¹⁴⁴ do Mateus com o Capitão Marinho, vislumbra uma representação dos trabalhadores e conta sobre o processo histórico de relações de trabalho existente na zona canavieira de Pernambuco desde a segunda metade do século XIX. Entretanto, nossa perspectiva é buscar entender o que as cenas do Caroca¹⁴⁵, de sua família e de outras figuras do Cavalo Marinho de Bombo têm a nos dizer sobre a *relação de morada e trabalho de condição*, estabelecidas no Agreste Setentrional e, ao mesmo tempo, o que as relações de trabalho e as perspectivas dos atores sociais têm a dizer sobre as cenas do Cavalo Marinho.

143 PATLAGEAN, Evelyne. A História do Imaginário. in LE GOFF, Jacques. História Nova. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P 394 – 420.

144 Nesta cena, o Mateus e o Capitão negociam o serviço de tomar conta da festa que o Capitão esta promovendo em homenagem aos Santos Reis do Oriente. Na ótica da historiadora “as ordens são claras, mas o preço do serviço nem tanto”, mas, de qualquer forma, o negro Mateus aceita o serviço. Porém, como se confere na obra de Beatriz Brusantin, numa subordinação/insubordinação ele decide tomar conta, mas dá conta do recado citando suas próprias palavras.

145 Figura do Cavalo Marinho de Bombo semelhante ao Mateus do Cavalo Marinho de Pandeiro da Zona da Mata Norte, com algumas variações.

2.3. Cavalo Marinho: Entre o Trabalho e a Brincadeira

Weber Moreno¹⁴⁶, em sua dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, abordou vários aspectos referentes ao universo sociocultural a partir de um grupo de Cavalo Marinho do engenho Várzea Nova, no município de Santa Rita, na Paraíba. Ele relacionou a prática do Cavalo Marinho ao seu contexto de produção através de uma análise histórica do município, procurando destacar as condições de vida dos atores sociais que, em sua maioria, eram agricultores que mantinham roças de subsistência.

O autor considera o Cavalo Marinho uma manifestação de “canto, dança e representação dramática que ocorre em meio ao público circundante”¹⁴⁷, podendo ainda ser compreendida como um “espaço de comunicação simbólica”¹⁴⁸. Ele faz uma relação com a feira livre, diz que a brincadeira também pode ser entendida a partir de sua organização interna, e reforça que nas feiras os aspectos relativos ao mundo do trabalho não se desenvolvem isoladamente, mas incluem também os divertimentos que são vivenciados pelos trabalhadores em tempos livres. Assim, o autor afirma que a expressão do Cavalo Marinho, com sua divisão de funções especializadas e hierarquizadas, também pela sua multiplicidade de experiências e modos de aquisição de conhecimento, oferece um processo de aprendizagem para aqueles que desejam participar.

Weber Moreno expõe que o Cavalo Marinho é uma forma de extrapolar o mundo do trabalho e faz parte das horas de lazer e aprendizado. Ele nos lança a ideia de que o ritual, a festa, a brincadeira, as tradições populares realizadas no final de um processo produtivo, no caso do Cavalo Marinho após a moagem da cana de açúcar, estão inseridas diretamente na divisão do trabalho, na categoria de lazer. Assim, trabalho e lazer são equalizados ao mesmo tempo, com a diferença de que no momento do “lazer os trabalhadores dos engenhos e usinas reproduziam e/ou produziam valores, costumes e tradição”, enquanto no trabalho produziam o lucro dos patrões.

146 MORENO, Werber Pereira. O Cavalo Marinho de Várzea Nova: um grupo de dança dramática em seu contexto sócio-cultural. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Universidade Federal da Paraíba.

147 MORENO, Werber Pereira. Op. cit., p. 16.

148 Idem, ibidem.

Em 2002, Maria Acselrad defendeu sua dissertação de mestrado cujo objetivo era analisar, na brincadeira do Cavalo Marinho, “a relação estabelecida entre os brincadores e a brincadeira”¹⁴⁹, a partir do pensamento de que a “arte oferece possibilidades de análises para a Antropologia”, enquanto objeto de estudo, Acselrad entende o Cavalo Marinho como um “complexo festivo e espetacular que envolve dança, música e poesia, realizado por cortadores de cana-de-açúcar da Zona da Mata Norte de Pernambuco”¹⁵⁰.

Com entendimento de que “brincar exige respeito para com a própria brincadeira e para com os seus atores”, Maria Acselrad utiliza as palavras dos próprios atores para confirmar que “brincadeira também é coisa séria”. Para ela, saber brincar exige um considerável grau de concentração e interesse, podendo ainda atribuir uma “conotação de trabalho, obrigação, ofício, saber”¹⁵¹. Na sua pesquisa, Acselrad constatou que os brincadores não participavam apenas pelo dinheiro, mas também pelo divertimento, embora o pagamento seja considerado de grande importância, pois “reforça o prazer de brincar pelo reconhecimento que o folgazão representa”. Para ela, a falta deste reconhecimento tem sido o fator motivador de crises frequentes entre os brincadores, que muitas vezes ameaçam parar de “brincar”.

O Cavalo Marinho, segundo Maria Acselrad, está fortemente associado à diversão, à graça, à farra, como foi dito acima. O integrante do grupo é o “brincador”, isto é, aquele que dança, toca ou coloca figura, é também chamado de “sambador” ou “folgazão”. De acordo com Acselrad, termo folgazão deriva-se da categoria folguedo e foi elaborada oficialmente pela Comissão Nacional de Folclore, em 1953¹⁵². Da mesma maneira, *brincante* é uma categoria distinta de *brincador*, que é o termo atribuído para aqueles artistas que buscam nas expressões populares um campo de experimentação e criação artísticas. Assim são os artistas como Antonio Carlos Nóbrega no campo da arte e outras pessoas, geralmente de fora, que se divertem sem vínculo com a tradição. Para as pessoas com vínculo na brincadeira, Acselrad

149 ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!” – a arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2002. 137 p. Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, IFCS.

150 ACSELRAD, Maria. Op. Cit., 35.

151 Idem, p. 35.

152 Idem, p 36.

utiliza o termo “brincador” para definir os atores, mestres, tocadores e figureiros que realizam as brincadeiras de Cavalinho Marinho.

Na via de análise que considera as relações históricas e sociais da região estudada por Acselrad, a Zona da Mata Norte, grande parte da população foi submetida a condições desumanas de trabalho e de baixa qualidade de vida. Nesta relação de exploração do homem pelo homem, há historicamente, um sentimento de revolta internalizado entre os sujeitos desta região, que facilmente afloram em qualquer situação de negociação e conflito entre os partícipes do Cavalinho Marinho.

Situações de conflito nas relações entre brincadores são comuns nas conversas entre eles. Percebe-se histórias sobre enganos, roubos ou subtração de pagamentos referentes às apresentações. Geralmente as histórias, algumas vezes em tom de “fofoca”, nos trazem relevantes informações sobre a relação dos integrantes com o dono do Cavalinho Marinho; do dono ou mestre com as prefeituras municipais ou até mesmo entre ator social e pesquisadores que realizaram entrevistas e mantiveram relações com o campo de pesquisa da Mata Norte.

Por se tratar, o Cavalinho Marinho, de uma atividade de extensa duração de tempo que se fazia como um entretenimento para trabalhadores rurais no interior de Pernambuco é possível fazer uma interpretação de que para além de uma diversão, o Cavalinho Marinho também constitui uma relação de trabalho para com seus atores tendo um dono que faz ajustes¹⁵³, recebe cachê e as figuras que “botam a sorte”¹⁵⁴. Murphy conta que Mestre Batista oferecia trabalho e moradia na sua propriedade, a Chã de Camará, para alguns dos brincadores que ele reconhecia como “bons de sambada”.

¹⁵³ Fazer ajuste é um termo utilizado pelos próprios atores sociais do Cavalinho Marinho. Tem o mesmo significado de contratos ou acordos que se estabeleciam entre o dono do Cavalinho Marinho e um possível contratante, no qual se definia o lugar, o tempo e o valor da apresentação.

¹⁵⁴ Botar a sorte é um termo utilizado pelos atores sociais do cavalinho marinho e significa pedir dinheiro para alguém da plateia em troca de uma encenação individual, particular para o ouvinte. Em depoimento, João Pissica nos disse que as baianas são mestras em botar sorte. Elas colocavam uma fita sobre alguém da plateia que já entendia o sinal e pedia uma música. Ela, então, cantava, rebolava e no final da performance, recebia algum dinheiro para “tomar um guaraná” pelo desempenho exclusivo.

Em 2003, Helena Tenderini¹⁵⁵ desenvolveu sua dissertação de mestrado em Antropologia, intitulada *Na pisada do galope: Cavalos Marinhos na fronteira traçada entre brincadeira e realidade*, onde propôs uma reflexão sobre o lugar da brincadeira. A partir do Grupo Estrela de Ouro de Condado, do Mestre Biu Alexandre, Tenderini utiliza a memória dos brincadores, através da História Oral, como forma de evitar um olhar distante da brincadeira, analisando que muitos pesquisadores, em suas análises sobre o folguedo, falaram sobre o Cavalos Marinhos “sem ressaltar o lado do outro”.

A partir do depoimento do Mestre Grimário, do Cavalos Marinhos Boi Pintado de Aliança, Tenderini diz que:

“Bumba-meu-boi usa bombo, Cavalos Marinhos não usa bombo. Usa rabeca, pandeiro, baje feita de taboca e o ganzá ou mineiro. E o Mateus com duas bexigas batendo. Bexiga de boi. Aí faz o som da música. Essa é a diferença. Eles usam a viola, a gente usa a rabeca.”¹⁵⁶

Assim, para compreender o Cavalos Marinhos, ela parte da polêmica relação com o Bumba-meu-boi, seus encontros e distanciamentos. Para Tenderini, a trama do Cavalos Marinhos se desenrola em torno da figura do Capitão Marinho que, na função de moderador, indica o início e o fim de diversas cenas com o seu apito.

Em uma perspectiva antropológica, Tenderini analisou, ainda, o lugar que as pessoas que produzem a brincadeira ocupam dentro do Cavalos Marinhos, estando elas mesmas “dentro da própria brincadeira”; a partir da fronteira entre brincadeira e realidade, considerou o diálogo entre estes dois universos distintos vivenciados no Cavalos Marinhos: o dos que participam da brincadeira assistindo ou produzindo roupas e objetos usados nela, e o universo das pessoas que participam atuando como brincadores.

Para ela, o distanciamento empírico desvaloriza a ação histórica dos próprios sujeitos envolvidos; o que a pesquisadora justificou em seu estudo sobre a brincadeira. Com isso Helena Tenderini considera a interpretação dos

155 TENDERINI, H. M. *Na pisada do galope: Cavalos Marinhos na fronteira traçada entre brincadeira e realidade*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE, Recife/PE, 2003.

156 TENDERINI, H. M. *Na pisada do galope: Cavalos Marinhos na fronteira traçada entre brincadeira e realidade*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE, Recife/PE, 2003. Op. cit., p. 54.

próprios atores sobre o processo histórico e cultural que envolve o folgado como de fundamental importância para a compreensão do Cavalo Marinho.

Em outra frente de abordagem, Helena Tenderini questiona a relação entre duas sociedades diferentes que, no entanto, convivem e se interpenetram dentro e fora do Cavalo Marinho: a dos dominantes e a dos dominados. Ela também questionou a afirmação de que a origem do Cavalo Marinho está enraizada na península Ibérica, interrogando “por que um folgado de origem portuguesa contaria a História de negros que desobedecem ao seu senhor e por que as pessoas que o praticam são, em sua grande maioria, negras?”¹⁵⁷

Tenderini parafraseia o provérbio yorubá, “mesmo quando não sabemos bem para onde vamos, sempre nos lembramos de onde viemos”, colaborando com a ideia de que a tradição é o que define o povo, e que ela pode traçar claramente as fronteiras entre estas sociedades ou mesmo expor a sutileza existente entre elas. Fica claro que a escolha de Helena Tenderini foi trabalhar com o conceito de tradição em vez de Cultura Popular. Embora concordando com algumas questões conceituais levantadas pelo estudioso da cultura Nestor Garcia Canclini, como, por exemplo, o termo plural de Culturas Populares, posto que sejam várias, a concepção de Cultura Popular não pode ser desvinculada da noção de povo, o que implica numa categoria confusa na Academia e traz a ideia de classe social economicamente desfavorecida, quando nem sempre quem se encontra na condição de dominado economicamente é povo.

157 TENDERINI, Helena. Op. cit., p. 54.

2.4. O Cavalo Marinho no campo das artes

Em 2001, o pesquisador, historiador e etnomusicólogo, Gustavo Vilar Gonçalves¹⁵⁸ apresentou a monografia *Música e movimento no cavalo marinho de Pernambuco* com o objetivo de compreender como o Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco se apresenta atualmente, sobretudo no tocante aos aspectos musicais. Gustavo Vilar, em sua análise sobre os aspectos musicais do Cavalo Marinho diz que:

a música inicia e finaliza o ciclo da brincadeira, permeia suas estruturas internas, alimenta o espírito dos personagens, saúda os Santos Reis do Oriente, envolve o público e os folgazões na roda do mergulhão, é elemento vital para vencer a madrugada e amanhecer o dia fazendo o Boi morrer e renascer¹⁵⁹.

No Cavalo Marinho, a música é executada por um conjunto de músicos denominados de Banco que, segundo Gustavo Vilar, se torna mais um personagem comprovado pelos próprios atores sociais através de expressões como “o banco começou a bater” ou “isso é um banco da gota”, reafirmando a ideia de que o grupo de músicos assume a função de figura em conjunto. Nos Cavalos Marinhos da Zona da Mata Norte, estudados por Gonçalves, o Banco é composto pelos seguintes instrumentos: rabeca, pandeiro, baje, mineiro e voz. Ele afirma que a música “enquanto elemento social consegue vencer o tempo, transformando-se muitas vezes de forma lenta”¹⁶⁰.

Em direção a uma compreensão mais ampla da dinâmica do Cavalo Marinho, Gustavo Vilar destaca o sincretismo cultural e o sentimento ritualístico como base de uma compreensão cíclica da vida. Ele ainda analisa que “o caráter dinâmico seria a principal característica da brincadeira. (...) criar, recriar e transformar são movimentos constantes no Cavalo Marinho, onde a interpretação não se opõe ao real, mas apresenta ao público a capacidade da metamorfose mental através da liberdade de imaginar o mundo”¹⁶¹. De forma metafórica, Gustavo Vilar nos fala da capacidade que os sujeitos têm de recriar

158 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.

159 GONÇALVES, Gustavo Vilar. Op cit., p. 34.

160 Idem, p. 34.

161 Idem, ibidem.

o mundo em que vivem através do Cavalo Marinho, seja na música, seja nas falas das *figuras*, ou mesmo na dança.

Maria Acselrad, a partir da concepção de brincadeira, destaca que a “arte da brincadeira enaltece a parceria como forma de celebrar a diferença e nos mostra que brincar é ter uma relação de cuidado com a vida”¹⁶². Acselrad desenvolve o conceito de consonância e dismantelo que, para ela, seriam duas formas distintas de se relacionar com o Cavalo Marinho: consonância é quando há harmonia, significa “estar vinculado a um coletivo, compartilhando algo em que se acredita e que merece respeito”¹⁶³; já o dismantelo, significa uma qualidade negativa, que expressa falta de cuidado, respeito e amor. Nas palavras de Acselrad:

O *dismantelo* é sinônimo de desafinação, desagregação, descontrole. Pode abalar o desenvolvimento de uma brincadeira, assim como o da própria vida. Crises de alcoolismo, brigas ou demonstrações de impaciência, agressividade e intolerância assim como o pagamento desigual ou considerado injusto e o descuido com o material de cena numa brincadeira são sintomas e efeitos de uma existência *dismantelada*.¹⁶⁴

Em 2006, Erico Oliveira¹⁶⁵, apresentou, na área da etnocenologia, sua tese *A roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado - Pernambuco)*. Com objetivo de construir um diálogo entre a academia e as manifestações populares, o autor focou no Cavalo Marinho e seus componentes estéticos, atuação dos participantes, formas e procedimentos do brincar local e suas relações com a estrutura social, econômica e histórica da região.

Através das noções de teatralidade e espetacularidade, o pesquisador entende o Cavalo Marinho como uma manifestação espetacular de caráter tradicional, localizada na Zona da Mata Norte de Pernambuco. O autor destaca

162 ACSELRAD, Maria. Op. cit., p 37.

163 Idem, p 37

164 ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!” – a arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2002. 137 p. Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, IFCS. Op. cit., p. 37.

165 OLIVEIRA, Erico José Souza de. *A roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado - Pernambuco)*. 2006, 552p. Tese (doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.

que é na roda do Cavalo Marinho, onde o “fenômeno da espetacularidade eclode e reverbera para além de sua fronteira”¹⁶⁶. E continua:

É dentro da 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 identidade 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 de sua população e ancestralidade.¹⁶⁷

No pensamento de Erico Oliveira, a roda é o espaço onde o cotidiano é representado. Ele diz que as encenações do Cavalo Marinho não revelam apenas os aspectos da realidade local, mas também o caráter universal e ancestral do ser humano que é perpetuado durante a manifestação da brincadeira. A noção de ludicidade, graça e festa apresentada por Oliveira concentra a experiência humana e possibilita uma compreensão do mundo a volta do sujeito.

Erico Oliveira analisou as mudanças e permanências da brincadeira através de uma discussão bibliográfica sobre o tema, dos relatos de folcloristas e dos atuais participantes. O autor também apresentou uma versão textual e explicativa sobre o Cavalo Marinho que talvez seja a grande contribuição do trabalho, construindo uma análise sistemática do grupo do Mestre Biu Alexandre.

Em 2008, o pesquisador Agostinho Jorge de Lima¹⁶⁸ defendeu uma tese de doutorado sobre o Cavalo Marinho da Paraíba na área da música. A partir dos aspectos musicais do Cavalo Marinho, Jorge de Lima averigua como se operam as mudanças e continuidades nas concepções musicais, etendendo o Cavalo Marinho como uma das “variações da brincadeira com um boi de armação no Brasil”¹⁶⁹, encontradas nos estados de Pernambuco e Paraíba, . das mais diversificadas e complexas em expressão musical, cênica e textual do Brasil. Ele acredita que existe um *sistema* que permite historicamente “a

166 OLIVEIRA, Erico José Souza de. Op. cit., p 13.

167 OLIVEIRA, Erico José Souza de. Op. cit., p. 14.

168 LIMA, Agostinho Jorge de. A brincadeira do Cavalo Marinho na Paraíba. Salvador, 2008, 616f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

169 LIMA, Agostinho, Jorge de. Op. Cit.

instauração da brincadeira na combinação de unidade e diversidade que rege e combina o rol de músicas de categorias distintas”¹⁷⁰ entre os atores do Cavalo Marinho.

Embora utilizando termos como brincadeira e brincante, ou “variação de brincadeira com boi de armação”, as concepções de Jorge de Lima são originais e se apresentam uma versão singular dos aspectos musicais do Cavalo Marinho baseada em um extenso trabalho de transcrição de melodias das toadas e dos baianos¹⁷¹ para forma de partitura e suas combinações com gêneros musicais diversos.

Igualmente no campo das Artes, Carolina Laranjeira¹⁷², em sua dissertação de 2008, *Corpo, Cavalo Marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja* busca construir, através da vivência no Cavalo Marinho, uma narrativa reflexiva sobre o corpo. Com uma linguagem peculiar dos estudos sobre dramaturgia, a autora realizou uma pesquisa que incluía sua própria atuação como atriz-bailarina, analisando suas qualidades corporais diante da vivência em treinos e em campo, como também, as qualidades corporais dos atores sociais.

O diálogo entre dois universos distintos, o da pesquisadora e a dos atores do Cavalo Marinho se dá através da concepção de corpo, com seus aspectos físicos, energéticos e de movimentos. Segundo Carolina Laranjeira os traços corpóreos dos brincadores de Cavalo Marinho apresentam as marcas dos aspectos sociais e culturais da vida real dos atores sociais, que podem ser percebidas durante suas cenas no Cavalo Marinho. Em outras palavras, a autora afirma que os traços do homem cortador de cana, com sua curvatura muscular resultante do manejo com a terra, são marcas corpóreas do brincador que compõem as características das *figuras* do Cavalo Marinho quando em cena, possibilitando pensar nas evidências da sociedade e da cultura da Zona da Mata através dos corpos dos atores.

170 LIMA, Agostinho Jorge de. Op. Cit.

171 Aspectos específicos da música do Cavalo Marinho tocado na rabeça e cantado pelos toadeiros do banco.

172 LARANJEIRA, Carolina Dias. *Corpo, Cavalo Marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Ainda no campo das artes, Ana Caldas Lewinsohn¹⁷³ defendeu em 2009 a dissertação *O Ator Brincante: no contexto do teatro de Rua e do Cavalo Marinho*. Com base nos conceitos desenvolvidos por Bakhtin, Ana Caldas afirma que o grotesco está vinculado a um riso ambivalente, destacando as partes do corpo com sua carga extremamente simbólica, como o ventre e o falo. Partindo do pressuposto de que há presença do grotesco nas expressões cênicas do Mateus do Cavalo Marinho, a pesquisadora propõe pensar o treinamento do ator, com relevância nos aspectos simbólicos propostos a partir da concepção de fertilidade e abundância presentes nas festas populares.

Com relação aos aspectos artísticos do Cavalo Marinho, Murphy diz que se trata de uma arte cômica rural que apresenta “arte verbal e musical com canções improvisadas e diálogos que frequentemente incluem humor ácido. (...) O drama oferece uma arena para arte cômica rural”¹⁷⁴. Ele percebe que a devoção aos Santos Reis do Oriente e Santos padroeiros apresentados pelo Cavalo Marinho impõe à manifestação um caráter de devoção religiosa popular, comprovado pelo depoimento do Mestre Batista, “o divino Santo Rei da gente é do céu (...) totalmente ligado com a igreja”¹⁷⁵.

173 LEWINSOHN, Ana Caldas. *O Ator Brincante: no contexto do teatro de Rua e do Cavalo Marinho*. Campinas, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

174 MURPHY, John Patrick. Op. Cit., p.13.

175 MURPHY, John Patrick. Op. Cit., p.137.

2.5. Cavalo Marinho: um bem cultural

Nosso entendimento de Cavalo Marinho considera o conceito de Forma de Expressão enquanto categoria do patrimônio imaterial, e assim o pensamos como uma expressão popular que propaga um conteúdo de múltiplos sentidos a partir da música (toadas e baianos), da dança (pisadas), de versos (loas) e da encenação das figuras. Estes conteúdos, evidentemente, apresentam relevantes concepções sobre a realidade histórica e social das pessoas que o fazem, em um limite entre criação artística e realidade.

Na perspectiva do Patrimônio Imaterial¹⁷⁶, o Cavalo Marinho, é entendido como um bem cultural, na categoria de Forma de Expressão, que se relaciona a outras categorias como bem associado aos ofícios e modos de fazer, celebrações, lugares, edificações e artefatos, entre outros. Assim, o modo de fazer as indumentárias que requer conhecimento em técnicas e matérias primas para o trabalho de bordar e costurar golas, chapéus, máscaras e os instrumentos musicais como a rabeca e o mineiro, ou mesmo a bexiga de boi inflada, requer um conjunto de trabalho e manejo com o material e ferramentas desenvolvidos e transmitidos ao logo do tempo de uma geração para outra.

Os momentos de festas, nas datas cívicas e religiosas dos municípios, como as Festas de Reis vinculadas às festividades de natal e ano novo, são formas de celebrar a devoção aos santos, reunindo o religioso e o profano no mesmo espaço; os lugares mencionados nas narrativas dos atores são repletos de sentidos históricos e que refletem uma relação simbólica com o espaço. Nomes de engenhos, são tomados como referência para a construção de sentidos nas narrativas dos atores sociais; as sedes dos grupos enquanto recinto onde se guardam os acessórios para a ocorrência da expressão também corresponde a um bem cultural na categoria de edificação. Neste caso, consideramos não a estrutura material da construção, sim a prática social e o uso que se faz delas.

Para a produção de conhecimento sobre o bem cultural, o registro fotográfico, audiovisual e a transcrição das falas das figuras, bem como das

¹⁷⁶ Categoria de bem cultural estabelecida pelo Grupo de Trabalho de Patrimônio Imaterial do IPHAN publicado em 2000 no Inventário Nacional de Referências Culturais como um manual de aplicação da metodologia e coordenado por Antonio Augusto Arantes.

narrativas de memória dos atores sociais, tornam-se de fundamental importância, inclusive para a realização de uma ação de salvaguarda do objeto de estudo. Como exemplo, os trabalhos descritivos de Edval Marinho de Araújo e Erico Oliveira, possibilitam que os brincadores mais jovens, como filhos e netos dos mestres, possam consultar e dirimir dúvidas a respeito do repertório do Cavalo Marinho, bem como possibilita aos artistas das artes cênicas a consulta do texto escrito para a composição de trabalhos de teatro, música e dança, baseado no repertório do Cavalo Marinho. Assim, os integrantes do grupo Sagaranna¹⁷⁷ apresentaram, no concurso de bandas Pre-AMP, tendo como base do processo criativo do grupo artístico os textos de autores e pesquisadores do Cavalo Marinho.

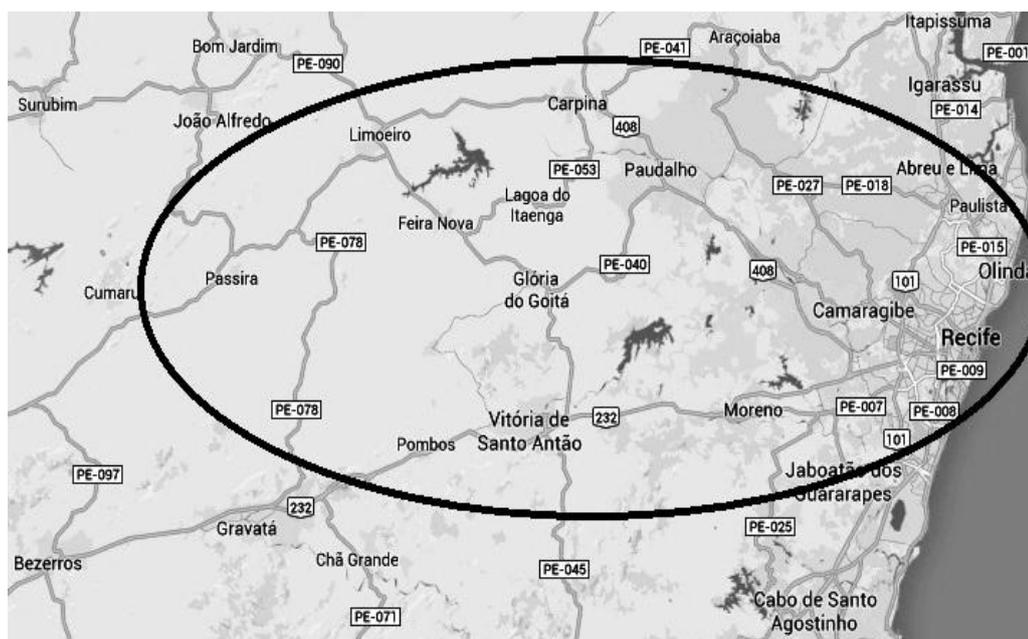
Por fim, ressaltamos que o nosso foco de estudo é o grupo de Cavalo Marinho Boi Ventania do Agreste Setentrional, ainda não contemplado em trabalhos acadêmicos, nem mencionado por trabalhos anteriores. Esta ausência se evidencia, seja por falta de conhecimento sobre o Cavalo Marinho, ou mesmo por escolha. Assim, o grupo Boi Ventania, cujo principal artífice é o Mestre João Pissica, será estudado a partir de uma metodologia mista entre História Oral e INRC com o intuito de levantar o máximo de informações sobre o grupo, sobre o principal artífice e os demais grupos de Cavalo Marinho de Bombo, considerando a opinião e as ideias dos seus atores sociais.

177 O Sagaranna é um grupo musical, do qual faço parte, formado em 2011 por jovens músicos que se apropriam de diferentes linguagens, ritmos e manifestações da Cultura Popular pernambucana, como literatura de cordel, coco de roda e Cavalo Marinho, entre outros, para compor um repertório autoral. Eleito pelo voto popular a campeã da mostra competitiva Pré-AMP, o grupo tem sido um importante difusor do Cavalo Marinho para o seu público, composto por jovens moradores de Recife e Olinda.

3. O CONTEXTO HISTÓRICO, GEOGRÁFICO, SOCIAL E OS ATORES DO CAVALO MARINHO DE BOMBO.

Este capítulo descreve o contexto social do Cavalo Marinho de Bombo. A primeira parte traz um breve levantamento geográfico da região foco da pesquisa. No segundo momento, abordamos temas relacionados ao trabalho, condições de vida, crenças religiosas e a organização social da brincadeira. Na terceira parte, apresentamos a história de vida de alguns dos mais importantes brincadores do Cavalo Marinho de Bombo, com destaque para a história de vida do Mestre João Pissica.

3.1. AREA DE ATUAÇÃO DA PESQUISA



Fonte: Mapa das rodovias de acesso aos municípios visitados durante a pesquisa de campo. Retirado do Google Maps em 25/05/2014.

A pesquisa de campo desenvolvida entre 2013 e 2014 percorreu alguns municípios situados no Agreste Setentrional, na Zona da Mata Norte e na Região Metropolitana do Recife. Até fixar residência em Feira Nova no início de 2014, percorremos as diferentes rodovias estaduais PE 040, PE 053 e PE 050 nos trechos entre Paudalho – Lagoa do Itaenga - Chã de Alegria - Glória do Goita e Carpina na Mata Norte e pelas rodovias federais BR 232 no trecho

Recife Vitória de Santo Antão e Recife - Paudalho pela BR 408. As distancia percorrida objetivava o encontro com os brincadores do Cavalo Marinho de Bombo.

O “Agreste Setentrional”, onde se situam Feira Nova e Passira, está localizado no Semi-Árido do Estado, tem uma área de 3.544,5 Km², sendo constituído por 19 municípios, com uma população de mais de 430 mil habitantes, o que representa 5,8 % da população do Estado, de acordo com os dados do IBGE¹⁷⁸. Região é atravessada pelo rio Capibaribe. Próximos à nascente, na microrregião do Alto Capibaribe, estão os municípios de Casinhas, Frei Miguelinho, Santa Cruz do Capibaribe, Santa Maria do Cambucá, Surubim, Taquaritinga do Norte, Toritama, Vertentes, Vertente do Lério. Os municípios de Bom Jardim, Cumaru, Feira Nova, João Alfredo, Limoeiro, Machados, Orobó, Passira, Salgadinho e São Vicente Férrer formam a microrregião do Médio Capibaribe.

Já a Zona da Mata Norte de Pernambuco abrange uma área aproximada de 3.242,9 Km², sendo constituída por 19 municípios, – Aliança, Buenos Aires, Camutanga, Carpina, Chã de Alegria, Condado, Ferreiros, Glória do Goitá, Goiana, Itambé, Itaquitinga, Lagoa do Itaenga, Lagoa do Carro, Macaparana, Nazaré da Mata, Paudalho, Timbaúba, Tracunhaém e Vicência.¹⁷⁹

Nossa pesquisa focou os municípios de Passira e Feira Nova do Agreste Setentrional; Glória do Goitá e Lagoa do Itaenga na Zona da Mata Norte. A escolha destes municípios se deu por serem lugares de residência de mestres, brincadores e grupos de Cavalo Marinho de Bombo os quais visitamos e realizamos entrevistas durante a pesquisa de campo.

3.2. Feira Nova

Feira Nova, residência do Mestre João Pissica e do Boi Ventania, localiza-se na Região de Desenvolvimento Agreste Setentrional, a 73,5 km de distância da capital do Estado e abrange uma área de 107.725 km². Limita-se

¹⁷⁸ <http://www.ibge.gov.br/home/pesquisa/agrestesetentrional> consulta em 18/03/2014

¹⁷⁹ Festival Pernambuco Nação Cultural. **Educação patrimonial para a Mata Norte** / Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. – 2. ed. – Recife: FUNDARPE, 2010. P. 9.

nas fronteiras com Limoeiro e Lagoa do Itaenga, ao Norte; Glória do Goitá, ao Sul; Lagoa do Itaenga e Glória do Goitá, a Leste; e com Limoeiro, a Oeste.

Feira Nova foi criada a partir do desmembramento do município de Glória do Goitá, em 20 de dezembro de 1963, por decreto da Lei Estadual de nº 4.945. Sua antiga denominação era Jardim, de acordo com Homero Fonseca, autor do livro “Pernambucânia”, as primeiras residências surgiram na passagem entre Limoeiro e Vitória, por onde transitavam comboios e gado. Ainda no final da primeira metade do séc. XIX, o comerciante Joaquim Botelho instalou uma casa de comércio, considerado o primeiro passo para o surgimento da povoação a que se deu o nome de Jardim¹⁸⁰.

A partir do início do séc. XX se instalou uma feira em Jardim, fazendo concorrência com outra feira mais antiga que se realizava em Glória do Goitá. Por força do uso popular, a localidade de Jardim foi aos poucos sendo reconhecida como Feira Nova.

Segundo senso realizado pelo IBGE em 2010, estima-se que em Feira Nova exista uma população de 20.830 habitantes, sendo 16.313 residentes na zona urbana e 4.258 residentes na zona rural. O IDH do município, 0,600, está abaixo da média da região que é de 0,615, que por sua vez também está abaixo do Índice de Desenvolvimento Humano do Estado que é de 0,673. A taxa de mortalidade infantil apresenta um número alto, a cada mil crianças recém-nascidas, 18 morrem antes de completar um ano de vida.

A principal cultura agrícola do município é o cultivo da mandioca, o que influencia diretamente no reconhecimento de Feira Nova como Terra da Farinha. Mestre João Pissica conta que no passado os sítios eram repletos de roças de mandioca e que existiam diversas Casas de Farinha nas propriedades rurais. Atualmente em Feira Nova existe uma Associação dos Produtores de Farinha que é responsável pela compra e venda da produção local, além de fornecer suporte técnico aos produtores. No dia 21 de agosto comemora-se a Festa da Farinha quando há contratos para apresentação do Cavalo Marinho na festa da prefeitura entre outras atrações de música e de dança para celebrar a data.

¹⁸⁰ Perfil Municipal: Feira Nova. Recife: SEPLAN/CONDEPE/FIDEM, 2006

3.3. Passira

Com 326.756 km² de área territorial, Passira se localiza no Agreste Setentrional, a 96,7km de distância da capital. Integrava o município de Limoeiro na condição de distrito até 1963, por força da Lei Estadual nº 4.981, de dezembro do ano corrente. Sua primeira denominação era Malhada, oficialmente alterada por decreto-lei estadual em 1947. Atualmente com uma população estimada de 28.552 habitantes, segundo senso do IBGE de 2012, o município de Passira é composto pelos distritos de Passira e Bengalas.

Dentre as referências culturais estão a Igreja da Pedra Tapada, construída em 1800, alguns edifícios históricos isolados no centro e a Pedra do Letreiro, a Serra da Passira e o Tampão do Rio Capibaribe como atrativos naturais. No que tange ao patrimônio imaterial, em especial o Cavalo Marinho, nossa pesquisa constatou existência de um extinto Cavalo Marinho da Várzea de Passira cujo Mestre Severino Rato atuou na região por mais de trinta anos entre as décadas de 1940 e 1970. Visitamos a Várzea da Passira, por uma via de acesso do tipo ramal de estrada de terra batida, pela zona rural de Feira Nova, para o encontro com o rabequeiro Biu de Quilara.

3.4. Glória do Goitá

No território de Glória do Goitá, onde mora o mestre Zé de Bibi e o Rabequeiro Biu de Dóia, abrange uma área de 231.185 km², a 58,8 km de distância da capital do Estado e é banhado pela bacia hidrográfica do Rio Capibaribe. O município se situa na Região da Mata, Micro Região da Mata Setentrional e na Região de Desenvolvimento Mata Norte. Faz fronteira com os municípios de Feira Nova, Lagoa do Itaenga e Paudalho, ao norte; Vitória de Santo Antão, ao sul; Chã de Alegria, ao Leste e Passira, ao Oeste.

Segundo publicação da Agência Estadual de Planejamento e Pesquisas de Pernambuco – CONDEPE/FIDEM, o território atual do município de Glória do Goitá surgiu a partir da chegada de lavradores livres e negros escravos que trabalhavam para o senhor de escravos David Pereira do Rosário, o qual recebera uma grande porção de terras de mata virgem herdadas por uma neta de Duarte Coelho. Na segunda metade do século XVIII. O Sr de escravos

David Rosário fixou residência no sítio que denominou Lagoa Grande e construiu uma capela dedicada a Nossa Senhora da Glória, criando a base para a formação de um núcleo de casas arruadas¹⁸¹.

Por volta de 1775, os frades do Mosteiro de São Bento de Olinda chegaram à região para catequizar os moradores. Os monges haviam recebido por doação três mil braças de terras de sesmaria, na ribeira do Guaytá ou Goitá como é conhecido até hoje¹⁸². Em 1837, Glória do Goitá se torna uma freguesia independente por decreto da Lei Provincial de 06 de maio do ano corrente. Somente na segunda metade do séc. XIX, por força da Lei Provincial de 09 de julho de 1877, Glória do Goitá se torna um município com foro independente e território desmembrado do município de Paudalho.

De acordo com o senso do IBGE realizado em 2012 no município de Glória do Goitá, estima-se uma população residente de 29.241 habitantes, dos quais 15.434 residem na área urbana e 13.585 residem na área rural. No aspecto educação, estima-se que em torno de 27,3% da população com idade superior a 10 anos de idade são analfabetas. Número ainda maior no que se refere ao percentual de pessoas sem instrução e com ensino fundamental incompleto, em torno de 71,3%. Estes números se refletem na taxa de mortalidade infantil, a cada mil crianças nascidas, 9,7 morrem.

No que se refere à economia, observamos que a transição da população no sentido migratório da Zona Rural para áreas urbanas reflete nos dados numéricos. Enquanto as atividades agropecuárias empregam cerca de 80 empregados formais com carteira assinada, os setores urbanos apresentam larga superioridade quantitativa de empregados com carteira assinada: no comércio, 167; setor de serviços, 139 e na administração pública, 839, no total de 1145 trabalhadores formais. No entanto, deve-se considerar que há um grande número de trabalhadores rurais trabalhando em roças pessoais ou prestando serviços para outros proprietários, sem a formalização do serviço, sobretudo na Cana de Açúcar, na Mandioca e na plantação de coco-da-bahia.

Em outubro de 2013, acompanhamos o processo de produção de Farinha de Mandioca no Sítio Malícia, município de Glória do Goitá. Na casa de Farinha do Mestre Zé de Bibi, registramos o momento da primeira fornalha do

¹⁸¹ Perfil Municipal: Glória do Goitá. Recife: SEPLAN/CONDEPE/FIDEM, 2006.

¹⁸² FERREIRA, Jurandyr Pires. Enciclopédia dos Municípios Brasileiros. Rio de Janeiro: IBGE 1958.

ano. Ao chegarmos registramos o conserto do forno. Em seguida, as demais etapas do processo de produção de farinha foram explicadas pelo depoente: moagem, prensagem, peneiração e a fornalha, resultando em farinha e beiju. Percebemos o quanto importante é a participação familiar neste processo. O Mestre Zé de Bibi, rodeado pelas filhas e netas, coordenava todo trabalho, tendo a participação familiar desde o plantio da mandioca até o consumo na mesa durante a hora do almoço. “Prá poder comer, tem que ajudar a fazer” disse o Mestre Zé de Bibi.

3.5. Lagoa do Itaenga

O município de Lagoa do Itaenga, localizado na fronteira entre a Mata Norte e o Agreste, constituía um distrito do município de Paudalho. Em 1963, a Lei Estadual nº 4.966, de 20 de dezembro, outorgou a criação do município, o qual, atualmente, é formado pelos povoados de Camboa e Usina Petribu, sua principal fonte de geração de empregos. Com uma população estimada de 20.733 habitantes distribuídos numa área territorial de 57.282 km², a 69,5 km da capital, Lagoa do Itaenga se localiza na RD Zona da Mata Norte e faz fronteira com Carpina, ao norte; Glória do Goitá e Chã de Alegria, ao sul; Paudalho, a Leste e Feira Nova e Limoeiro, a Leste.

Lagoa do Itaenga é conhecida como a “Terra do Coco de Roda” e lá moram alguns dos mais importantes atores do Cavalo Marinho de Bombo, dentre os quais listamos Mestre Borges Lucas, Generino, Mané Barros, Biu Campo e Margarida Verão.

3.6. Trabalho

A maioria dos brincadores do Cavalo Marinho de Bombo são trabalhadores agrícolas, residentes nas periferias das cidades de Feira Nova, Lagoa do Itaenga e na zona rural de Glória do Goitá e Passira. Alguns são prestadores de serviço em casas de farinha, outros trabalham em sítios ou mesmo em grandes propriedades agrícolas, como a usina Petribu de Lagoa do Itaenga ou na usina Cachoeirinha de Vitória de Santo Antão.

O calendário agrícola conhece duas estações, o inverno e o verão. Durante o inverno, que vai de abril ao início de julho, é época para semear a terra com roças de mandioca, macaxeira, inhame, milho, fava e feijão para suprimento alimentar da família do trabalhador e provimento de algum recurso financeiro com a venda do excedente. O trabalhador de condição deve entregar uma parte ao proprietário como condição do uso da terra, ou a venda pode ser utilizada no pagamento do foro.



Desenho 1: **O Trabalhador rural.** Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

Lá no sítio a gente fazia farinha, moía mandioca, imprensava massa pra enxugar. Tudo isso nós fazia. Fazia prá ganhar e prá consumo mesmo. Pagava o foro... o foro pagava de ano em ano. A gente trabalhava pro patrão, quando chegava verão, a gente arrancava mandioca da gente, fazia farinha, vendia e pagava o foro¹⁸³.

¹⁸³ PAULO, Mané. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 20 jan. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

O depoimento de Manoel Paulo¹⁸⁴ narra o compromisso do pagamento do foro. Revela que para realizar tal pagamento a atividade de produção de farinha servia como uma fonte de renda extra, além de fonte de alimentação de sua família, possibilitava o cumprimento das obrigações fiscais e financeira do morador.

Havia duas categorias de trabalhador morador: o morador de condição e o morador foreiro. O morador de condição é trabalhador rural que deve pagar sua permanência na propriedade agrícola em dias de trabalhos semanais nas plantações do proprietário. Este acordo variava entre trabalhador e patrão, às vezes se pagava em três dias de trabalho, sendo um não remunerado. Outras vezes se pagava a condição em um dia de trabalho, com o pagamento obrigatório do foro no final do ano. A condição era o pagamento pelo uso da casa de morada e da terra feito em dias de trabalho nas plantações do proprietário rural. Já o foro era pago em dinheiro no final do ano.

Entregar parte da produção ao proprietário também era uma forma de pagamento pelo uso dos recursos disponíveis. Havia também trabalhos alugados, prestando serviço para outros agricultores e criação de gado de meia, quando se divide meio a meio entre o dono e o criador do gado o lucro do abate do animal.

Durante o verão, de agosto a fevereiro, época também conhecida como a safra, muitos trabalhadores migravam para os engenhos da Mata Sul para prestar serviço nos engenhos de cana de açúcar. Os que ficavam arrancavam mandioca para a produção de farinha.

Quando foi mês de setembro eu e meu tio a gente foi caçar serviço lá pras bandas de Vitória [Vitória de Santo Antão] pra lá. Fomo a pé. Quando chegemo era bem umas três horas da tarde. Tinha um engenho moendo cana, aí meu tio disse. – oh meu filho, a gente pode beber um caldinho dessa cana. Pode! Tomemos cada cá uma bacia, quase que a gente se embebedava. Quando chegemos mermo no lugar que nós ia, era quase cinco hora da tarde. A gente foi fazer fogo pra preparar uma farofa pra comer com sardinha assada. E não era muita sardinha não, era coisa pouca. Um tantinho pra cada. Aí comemos; quando foi no outro dia, a gente foi na casa do cabo. Ele disse: É, seu Pedro, você vai pro eito. Esse menino é pequeno ele semeia cana cum eu. Aí eu fui semear cana, prá

¹⁸⁴ Manoel Paulo tem 83 anos e participa do grupo Boi Ventania na função de Catirina. Reside em Feira Nova com sua esposa e filho no centro da cidade.

ganhar um trocadinho. Quando foi no sábado, pagamento. Era uma mixaria, mas era muito dinheiro. Eu sei que eu passei cinco semanas. Eu saí depois de cinco semana, voltemos prá casa. Trouxemos um dinheirinho. Meu pai me levou prá Limoeiro. Comprou cada cá uma roupa prá gente. Uma percatinha daquelas que enfia assim. Eu já tava rico (...) eu depois de casado ainda deu uma viagem lá ainda. Trabalhar alugado não é bom não. 1952 foi ruim, verão pegou no mês de são João. Mas em 53 foi bom demais¹⁸⁵.

O depoimento de Amaro Rato, conta da caminhada que se fazia do Agreste, município de Passira até Vitória de Santo Antão em busca de trabalho nos canaviais e engenhos e as condições do trabalhador rural antes de 1950. O tempo de cinco semanas de trabalho foi suficiente para ganhar o necessário e se retirar de volta para a casa da família, onde podia se sentir “rico”. Depois do trabalho, a recompensa: Ir à Limoeiro, cidade pólo da região, comprar roupa, alpercata e, ainda, ajudar a família e manter algum dinheiro no bolso. O fato de dar o dinheiro ao pai revela um pouco do valor moral dos homens, que são dignos trabalhando e colaborando com as despesas da família.

¹⁸⁵ RATO, Amaro. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 20 jan. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

3.7. Condições de vida

A mudança demográfica que se relaciona com a saída dos moradores dos sítios nos engenhos e fazendas são evidências concretas da mudança no estilo e qualidade de vida dos brincadores de Cavalinho. A grande maioria dos brincadores nasceu em propriedades agrícolas, alguns ainda permanecem, mas a grande maioria migrou para as periferias das cidades de Feira Nova, Lagoa do Itaenga e Glória do Goitá, que eles chamam de “rua”.



Desenho 2: **A casa de morada**. Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

Quando os trabalhadores residiam nos sítios das propriedades agrícolas, em conjunto com a família, plantavam parte do alimento necessário para a subsistência de todos. Roças de feijão, milho, mandioca para farinha, além das árvores frutíferas eram fontes abundantes de carboidratos e vitaminas. João Pissica conta que a carne era oriunda da caça de rolinha, preá, coelho, que se fazia com espingarda soca-soca ou mesmo com “bodoque”. Também se pescava diferentes espécies de peixe no rio Goitá, no Rio Grande (Rio Capibaribe) e na Cachoeira, afluente do rio Goitá.

As casas eram feitas de taipa, paredes feitas de barro sobre estrutura de galhos e cipós, que alguns depoentes denominaram de “mocambos”. Havia poucos ou quase nenhum móvel nas casas de chão batido, às vezes sem divisórias e com banheiro externo. Com a vinda para as periferias, a maioria dos brincadores passaram a residir em pequenas casas de alvenaria, com sala, quarto, cozinha e banheiro.

José Mariano Matias da Silva, de 68 anos, conhecido por Seu Lóia, brinca de galante no Cavalinho Boi Ventania. Ele é agricultor aposentado e pai de uma família de 4 gerações. Ele conta que decidiu vender seu sítio de 5

hectares, com uma casa de alvenaria construída, pelo valor de R\$ 25.000,00 em 2010 para morar numa pequena casa de pouco mais de 15 m² na periferia de Feira Nova. O principal motivo foi a necessidade de estar perto da estrada de rodagem de carros para qualquer eventual urgência médica. Afirma não sentir arrependimento pela venda do sítio, embora se sinta frustrado com a falta de trabalho.

Seu Lóia, assim como a maioria dos brincadores, é analfabeto. A baixa ou inexistente frequência na escola é apontada por diversos motivos. As condições de vida e de trabalho, e em casos, os próprios pais e avós impediam que seus filhos frequentassem à escola. Dona Rosa, filha de João Pissica, conta que:

Eu fui criada com minha vó de criação. Ela não queria que a gente fosse prá escola. E a gente também não tinha condições de estudar porque nós passava a noite raspando mandioca na casa de farinha. Quando o dia amanhecia quem aguentava ir pra escola? Teve uma semana que eu fui escondido de vó, mas quando a gente chegava na escola, era aquele sono que nem aguentava sentar na cadeira¹⁸⁶.

O depoimento de Dona Rosa, 57 anos, remete ao final da década de 1960 e início da década de 1970, quando ela ainda era criança e estava em idade escolar. A vontade de frequentar a escola não superou as amarras da vida dura da trabalhadora agrícola. Além do cansaço decorrente do trabalho, muitas pessoas relatam a ausência de escolas nas proximidades e as longas caminhadas até chegar à unidade escolar. O baixo nível educacional dos brincadores é resultado parcial da negligência do estado, e das condições de vida dos trabalhadores rurais exercido por crianças no passado. Atualmente, os bisnetos de João Pissica são proibidos de trabalhar, estudam em escolas municipais e estaduais, embora seus pais assinem apenas o próprio nome, os mais jovens sabem ler, escrever e contar com certa eficiência. Um ônibus escolar leva e trazem obrigatoriamente os jovens todos os dias de um ponto fixo do loteamento Jacaré, onde reside parte da família do Mestre João Pissica.

¹⁸⁶ D Rosa. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 25 jan. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

3.8. Religião

Muitos brincadores de Cavalos Marinhos se dizem católicos, mas poucos frequentam a missa. Alguns assumem participação nos xangôs, nas juremas e nos candomblés, como o Mestre João Pissica¹⁸⁷ e sua filha D Rosa.



Fotografias 1/2. Dona Rosa em seu Peji de Jurema Branca e Mestre João Pissica fumando cachimbo. Foto: Frank Sósthenes em 16 de abril de 2014

No dia 19 de março, quando estávamos caminhando com João Pissica no Centro de Feira Nova, um homem idoso e com doenças físicas visíveis, se aproximou do mestre João Pissica e o perguntou se ele ainda rezava. O homem explicou que estava precisando de reza, pois um feitiço foi colocado em uma moeda durante a madrugada e ao acordar, ainda em jejum, tocou na moeda. Acredita-se que em jejum o sujeito está com o corpo aberto, suscetível ao feitiço, e por isso as causas da fragilidade de sua saúde. Depois que o senhor foi embora perguntei ao mestre João Pissica se ele o conhecia, ele disse que não. Assim, além da representação de mestre de Cavalos Marinhos, mestre João Pissica é também conhecido como rezador e com poderes de cura relacionados a sua posição dentro do candomblé e jurema na região.

¹⁸⁷ Além da semelhança visual da representação do preto velho: negro, cabelos brancos, chapéu, barba e o hábito diário de fumar cachimbo, Mestre João Pissica incorpora espiritualmente a entidade. Diz-se filho de xangô e é procurado para realizar diferentes tipos de rezas. No passado mantinha um centro espírita no Sítio Sebo na Barragem de Carpina. Sua filha Rosa, mantém um peji de Jurema Branca em sua casa, no Loteamento Jacaré, onde recebe o Mestre Galego e a visita de pessoas da comunidade para consultas espíritas.

Na entrevista com Generino, sua esposa, D Maria do Carmo, contou que João Pissica, durante o carnaval, percorria longas distâncias, pulando diversos cercados das fronteiras entre diferentes propriedades agrícolas, com os trajés de caboclo de lança. Ela disse que o caboclo de lança só realizou o feito porque estava incorporado com espíritos de carnaval ao beber uma “bebida azougada”.

Nesta mesma conversa, Generino disse: “todos os mestres velhos eram catimbozeiros (...) o finado Antonio de Anja tinha um peji escondido no meio da mata por isso que ele era um dos melhores figureiros que o povo já viu”. Ele disse também “o velho mestre João Cilicino, também era macumbeiro” durante uma brincadeira de Cavalo Marinho, um menino de cima de uma árvore, percebeu que uma galinha fazia movimentar um caçoar coberto de plantas, revelando o truque do mestre. João Cilicino teria dito: “menino, nem tudo que se vê se diz” e o menino caiu da árvore e quebrou o braço. Generino atribui aos poderes do Mestre João Cilicino a queda do menino como uma forma de castigo.

3.9. A Organização Social do Cavalo Marinho de Bombo

Um grupo de Cavalo Marinho é uma associação de pessoas com funções claramente definidas. O dono possui o figurino, instrumentos, os bichos e demais indumentárias, podendo ser ou não o mestre que controla os aspectos artísticos da brincadeira. Mané Barros, bumbeiro e toadeiro do Boi Ventania, foi dono de um grupo nos 1960 até 1990. Sobre o surgimento do seu grupo, ele conta:

“Chegou na minha casa Mogeno Vicente, Biu Vicente e Alonso e me ofereceram prá fazer um Cavalo Marinho. Minha mulher encostada lá dentro gritou: “você não vai não”. No dia seguinte eu calcei o sapato, boteu o chapéu e parti prá Feira Nova. Antes de ir eu falei prá ela, vou fazer o cavalo marinho. Eu cheguei em Feira Nova, fui num bar comer, tinha umas mulher. Eu dixei, destampe uma pinga fogo aí. Eu ofereci as mulher. Tinha uma tal de Corina e Calva. Eu perguntei tem alguma mulher prá entrar no cavalo marinho. Corina disse, chame sua mãe pra entrar no cavalo marinho. Eu disse, olhe, eu pago a apresentação e o traje de baiana pra cada brincadeira. Ela disse vamos na minha casa agora. (...) disse vamos comprar os trajés. Comprei sapato conga, meião, roupa de galante, roupa

prá baiana, fita, comprei tudo...me chamaram prá botar um papel, eu digo e eu sei fazer isso. Um dia faltou um, eu botei um cavalo sem saber.¹⁸⁸

Nesta época, Mané Barros era dono de uma bodega no Sítio Lameiro dos Amorins, na zona rural de Glória do Goitá e, por ser uma pessoa com pequena posse financeira, foi convidado para formar um grupo mesmo sem ser brincador. Os brincadores com habilidade para fazer uma apresentação precisam dos recursos financeiros para criar um grupo; muitos recorriam a pequenos proprietários. O convite e o pagamento as mulheres do bar, certamente duas prostitutas, reforça a existência das baianas e o interesse financeiro gerado a partir das brincadeiras de Cavalo Marinho.

A função do mestre é controlar e ordenar a entrada e saída das figuras, além de desempenhar os principais papéis. Ele também pode cantar no banco ou simplesmente dirigir a brincadeira sem participar. O status de mestre é resultado de anos de exercício e domínio nas diversas funções da brincadeira e do reconhecimento da comunidade de brincadores. Enquanto o dono é aquele que compra e possui as roupas, instrumentos, confecciona bichos e firma contratos para realização das brincadeiras. O mestre é aquele que coordena os aspectos artísticos da brincadeira.

O figureiro, também chamado de “foigazão da puêra” é o brincador responsável por interpretar diferentes figuras ao longo da noite. No Boi Ventania, as figuras são interpretadas por João Pissica, Generino, Borges Lucas, Amauri e seu Lóia. Mestre João Pissica diz que no passado eram mais de oito figureiros que se juntavam ao mestre Zé Onório e Antonio de Anja no Cavalo marinho Boi Preto Pintado Coração de Cada Lado, onde ele teria aprendido grande parte das figuras que interpreta atualmente.

O Caroca, a Catirina e o Caroquinha são tão importantes quanto às figuras com máscara, porque permanecem do início ao fim da brincadeira. Eles recitam loas, contam piadas, interagem com as figuras de máscara que entram na roda e com o público. No Boi Ventania o Caroca é interpretado por Biu Campo que além de Caroca, interpreta o texto dos galantes e baianas quando eles não sabem recitar suas falas.

¹⁸⁸ BARROS, Mané. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 23 de fev. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

O toadeiro é o principal cantor, geralmente é o mesmo tocador do bombo. Ele deve ser conhecedor de um vasto repertório de toadas, ter força vocal e ritmo pulsante para garantir o bom desempenho das figuras. É o toadeiro quem avisa a entrada e a saída das figuras. Ele também deve estar sempre atento aos versos apresentados pelos figureiros, para o desenvolvimento do diálogo de pergunta e resposta durante as cenas. O principal toadeiro do Cavalo Marinho Boi Ventania é o Mestre Borges Lucas, junto com Mané Preto que toca ganzá e com Mané Barros que toca o bombo e canta na ausência de Borges Lucas ou quando ele sai para botar alguma figura.

O rabequeiro ocupa um lugar de destaque, pois há poucos rabequeiros. Os rabequeiros substituíram os violeiros, quando estes também se tornaram extintos da função de tocar em Banco Cavalo Marinho. Conhecemos apenas dois rabequeiros durante a pesquisa de campo: Biu de Dóia e Biu de Quilara.

Biu de Dóia, além de rabequeiro é mamulengueiro, construtor de instrumentos e percussionista de maracatu, conhecido também como Biu do Mamulengo. Morador do Sítio Ribeiro Fundo, município de Glória do Goitá, ele toca rabeça no Cavalo Marinho dos mestres João Pissica, Zé de Bibi e Borges Lucas. É o rabequeiro mais atuante entre os grupos de Cavalo Marinho de Bombo. Ele conta que aprendeu a tocar rabeça depois de adulto, com mais de 30 de anos, pela necessidade dos grupos que não tinham mais rabequeiros. Com muita disposição e concentração passa a “noite de samba” tocando sua rabeça (confeccionada pelo falecido Manoel Pitunga) muitas vezes ofuscada diante do volume do som do bombo. Recentemente, Biu de Dóia foi contemplado o prêmio Mestres da Cultura Popular do MINC pelo tempo de dedicação à Cultura Popular.

Biu de Quilara, outro rabequeiro visitado durante a pesquisa de campo, mora na Várzea de Passira, município de Passira, integra um grupo tradicional de pífanos chamado Os Cadetes onde executam antigas modas de pífano com leitura de partitura. Foi o único rabequeiro de tradição popular que lê partitura conhecido durante a pesquisa. Com a idade já avançada e os sintomas de Alzheimer, não tem participado das apresentações do Cavalo Marinho.

Os Galantes são em número par, geralmente dois, posicionam-se em duas linhas, os de vermelho ou amarelo e os de azul ou verde. Eles dançam e

participam das cenas com outras figuras a partir da entrada do Cara Branca e seguem na cena do Mestre de Baile e do Valentão. No grupo do Mestre João Pissica os galantes são representados de forma improvisada, por seu bisneto Willa, e por Sr. Lóia, que também representa outras figuras, como o Guerra.

As Baianas são, assim como os Galantes, em número par. São mulheres trajadas com vestidos curtos e decotes. As Baianas são responsáveis por ocupar as cenas quando as figuras se ausentam. Elas cantam as modas para audiência masculina que retribui com dinheiro. No passado, os mestres recrutavam as Baianas nos Forrós e nos Cabarés quando estes estavam com pouco movimento. Eram prostitutas ou moças que “desandaram na vida” que assumiam o compromisso de ser Baiana do Cavalo Marinho. Margarida Verão, uma das Baianas do grupo Boi Ventania, contou que certa vez saiu com 3 homens durante uma apresentação de Cavalo Marinho e que recebia o “dinheiro do sabonete” pelo ato sexual.

As Baianas muitas vezes eram escaladas estrategicamente no Cavalo Marinho para manter a audiência masculina e por arrecadar a sorte durante a noite. Algumas vezes, mais de duas Baianas eram convidadas a participar da brincadeira. Mestre João Pissica conta que em uma brincadeira no sítio em Glória do Goitá o contratante queria desfazer o acordo porque o grupo do mestre Zé de Bibi chegou apenas com uma Baiana.

“Numa noite no Sítio Amorim, em Gulória [Glória do Goitá] chegamos com o Cavalo Marinho de Zé de Bibi faltando uma Baiana. O dono da barraca era (...) como é o nome do danado? Ele não quis aceitar a brincadeira não. Aí Zé de Bibi botou a mulher dele pra brincar de Baiana pra não perder o contrato. Ela brincou a noite todinha, quando terminou ele foi buscar o ajuste, o Dono do Terreiro disse, Cavalo Marinho pra mim tem que ser duas Baianas, se não... não é Cavalo Marinho¹⁸⁹”

Este relato de João Pissica remonta aos anos de 1980 e fala sobre uma apresentação no ambiente rural com o mestre Zé de Bibi, comprovando a importância da presença feminina da brincadeira. Para o dono se não houvesse as duas Baianas o Cavalo Marinho seria desqualificado. A imposição daquele que contrata a brincadeira e as exigências dos acordos firmados é

¹⁸⁹ PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 18 jan. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

observado no depoimento. Caso algum item do acordo é descumprido o contrato, mesmo que verbal, pode ser invalidado. A fronteira entre a não realização de uma brincadeira é muito tênue, o que causa aflição, muitas vezes, aos brincadores, mas principalmente ao dono do Cavalo Marinho, que estava na mediação entre o contratante e todos os brincadores que se deslocaram até o lugar da brincadeira com a expectativa de apresentar suas habilidades.

Os brincadores se ligam por responsabilidades artísticas. As funções de organização são responsabilidade do dono. No caso do Boi Ventania, João Pissica é o dono e o mestre, porém ele entendeu que não pode dar conta das questões de organização para a realização da brincadeira, então, o seu neto Manuel e a sua esposa, Tácia, tomam a frente das questões que podemos chamar de produção.

São eles, Manuel e Tácia, que providenciam a documentação para contratos com a FUNDARPE, ou Prefeituras, entram em contato com todos os brincadores para definir horário e lugar de saída do transporte e compram todos os ingredientes necessários para a preparação do alimento servido aos brincadores no dia da apresentação. Eles ainda anotam os nomes das pessoas que participaram e realizam o pagamento quando o cachê é conferido na conta.

Dona Rosa, filha de João Pissica, é quem prepara toda a comida, e cuida de todo figurino da tolda. É ela quem lava as roupas usadas após as brincadeiras, costura e conserta avarias, e passa a noite na tolda auxiliando as figuras a se vestirem antes de cada cena.

Atualmente, para a realização dos contratos, a FUNDARPE tem feito exigências aos grupos de Cavalo Marinho que tem forçado a apropriação de novas habilidades e fermentas para a produção cultural dos grupos de Cavalo Marinho. Em uma contratação para o dia 9 de março, ainda no âmbito do Carnaval, o Boi Ventania foi convidado pela FUNDARPE a realizar uma apresentação em Feira Nova. Entre as exigências da Fundação de Cultura clipagem, release, comprovação de cachê, carta de anuência do grupo, carta proposta, e uma procuração registrada em cartório para o recebimento do cachê. Por não ter comprovação de cachê, o valor a ser pago ao grupo não podia ser superior a R\$ 2.000,00 (dois mil reais) de acordo com as normas da

instituição contratante. O grupo também não tinha release, nem clipagem, aliás, eles nem sabiam do que se tratava. Nesta situação, acabamos nos envolvendo colaborando com o grupo na redação de um texto release e na coleta de textos jornalísticos publicados na internet onde se mencionavam Boi Ventania para servir de comprovação. Depois de organizar os textos e clipagem, separamos várias fotos não publicadas e vídeos de apresentações realizados por nós. Este material, depois de organizado, encaminhamos para a FUNDARPE cumprindo as exigências e negociando uma nova data em que fosse possível a apresentação do grupo Boi Ventania.

Essa contribuição, por um lado fica clara a fragilidade do grupo com a demanda dos itens para contratação artística por órgãos públicos de cultura, necessitando a intervenção e ajuda de terceiros. Outra questão que nos preocupou foi o envolvimento do pesquisador com os aspectos da produção e organização de uma apresentação. Inicialmente evitamos, pois nossa função naquele grupo é o de realizar um estudo acadêmico. Mas, diante das dificuldades do grupo iminente perda de um contrato com a FUNDARPE o que iria conferir um bom cachê ao grupo Boi Ventania, não hesitamos em nenhum momento em colaborar com a organização e realização da brincadeira.

Acreditamos que o papel do pesquisador deve ser além do registro de entrevistas, transcrição, produção de texto, deve estar a favor do grupo para solução de questões burocráticas, e contribuir para a inclusão do grupo no processo produtivo da cultura. A ideia de pesquisador imparcial se anula, na medida em que o envolvimento com o grupo se aprofunda, e ele acaba por se tornar responsável por colaborar com o dono do Cavalo Marinho em questões que exigem seu conhecimento em projetos, informática e comunicação.

Outra função exigida do mestre é ensinar os brincadores menos experientes a se apresentarem. A falta de sucessores e de jovens com qualidades artísticas no Boi Ventania é motivo de tristeza para mestre João Pissica. Sobre esse assunto ele disse que seus netos só querem saber de jogar futebol e tomar cachaça. Ele também fica triste ao lembrar que sua bisneta, Claudeane, que brincava de Baiana em seu Cavalo Marinho, abandonou sua família para morar com um desconhecido em Itamaracá.

Sem perder as esperanças de formar sucessores, mestre João Pissica planeja com seu neto Manuel, construir uma sede para o Boi Ventania. Nesta

sede, haverá espaços para realização de ensaios, de aulas e de oficinas de Cavalo Marinho. Com o dinheiro recebido do prêmio Mestres da Cultura Popular do MINC em 2013, ele planeja comprar o material de construção, pois o terreno para isso já tem.

Dos músicos e figureiros se espera que brinquem com competência e evitem ficar embriagados durante a apresentação. Bebedeiras excessivas são motivos de queixas de mestres e donos. Mestre João Pissica lembra que na noite de Natal, na festa na Casa da Rabeca, o Mestre Borges ficou completamente embriagado e “perdeu o sentido” durante a apresentação. Ele disse que perdeu “o fogo” naquela noite quando viu o Borges Lucas bêbado batendo bombo descoordenado.

Outro motivo de queixa dos mestres é quando um brincador se ausenta durante a apresentação. Espera-se que eles fiquem sempre atentos na roda e estejam disponíveis quando chamados para realizar qualquer tarefa. Na Festa de São José de Feira Nova, durante a apresentação do Boi Ventania, Biu Campo que se veste de Caroca, se ausentou do Cavalo Marinho e caminhou por entre as barracas de jogos e das barracas de comidas da festa pedindo dinheiro com a roupa de Caroca. Este fato deixou não somente o Mestre João Pissica chateado, mas também os demais integrantes. Dona Rosa, em tom de desabafo disse: “aquilo [pedir dinheiro na festa] fica feio prá todo mundo do Cavalo Marinho e pedi prá ele não fazer mais isso”. Embora seja comum pedir dinheiro durante a apresentação, o que fica claro é que o ato de pedir dinheiro deve ser feito na roda, aos olhos de todos. Na ausência dos demais, pedir dinheiro não é mais um ato da figura, mas do sujeito que a interpreta e que estaria utilizando os recursos do grupo em benefício próprio.

Nossos informantes apontam a remuneração como a principal diferença entre as apresentações do passado e do presente. No passado, mesmo com menor dependência do dinheiro por parte dos brincadores, visto que eles moravam em sítios onde produziam parte do alimento, o dinheiro arrecadado durante as apresentações, muitas vezes, era gasto no caminho de volta, com bebidas e tira-gosto comprados nas vendas e bodegas nos engenhos e casas de moradas. Atualmente, a remuneração é o principal fator de atração dos jovens para a brincadeira, e muitos donos antigos reclamam que os brincadores só querem brincar por dinheiro, perdendo o amor pela brincadeira.

O fato da baixa empregabilidade, os custos de vida na periferia e a necessidade do dinheiro, tornam as brincadeiras de hoje fontes de remuneração rápida para jovens brincadores.

Os valores a serem pagos aos brincadores variam de acordo com a função e habilidade desempenhada por cada um. Geralmente os músicos do banco e os principais figureiros recebem até R\$ 100,00 (cem reais) por apresentação. Já as baianas e galantes, podem receber até R\$ 50,00 (cinquenta reais). O Caroca ganha um pouco mais que as Baianas, porém menos que os músicos. Nossos informantes dizem que o valor adquirido da audiência durante a noite serve de complemento para o valor fixo acertado com o dono da brincadeira previamente.

Durante a pesquisa de campo, um jovem da comunidade do Jacaré, onde mora mestre João Pissica, aceitou realizar o papel do Saltador quando ficou sabendo que poderia ganhar dinheiro para realizar tal feito. A participação dos mais jovens é claramente motivada pela chance de angariar alguma quantia financeira durante e após apresentação. Muitos dos quais vestem a roupa sem saber o seu sentido na brincadeira. A maioria não sabem dançar, nem recitar a loa e acaba desempenhando um papel figurativo na brincadeira.

Murphy aponta duas motivações psicológicas para a participação dos brincadores no Cavalo Marinho. A primeira se dá na tentativa de recapturar a sensação que muitos sentiram quando viram o Cavalo Marinho quando criança, na primeira vez que testemunhou o drama. A segunda é a necessidade de reconquistar a auto-estima e dar vazão às frustrações sentidas durante a semana de trabalho duro com baixo pagamento. No grupo Boi Ventania, a maioria dos integrantes é de aposentados. Os que estão em idade de trabalho dizem que “não botam feijão no fogo com o dinheiro do Cavalo Marinho”. Nossos dados apontam para a motivação da elevação da autoestima, o sentimento de artista, pessoas excepcionais ao praticar uma brincadeira que no passado reunia um vasto público em torno dos brincadores.

3.10. História de vida dos brincadores do Cavalo Marinho de Bombo

3.10.1. Mestre João Pissica¹⁹⁰

João Laurentino da Silva, conhecido por Mestre João Pissica, nasceu em 04 de setembro de 1936, no Sítio Pau Santo, zona rural de Glória do Goitá.

Filho dos agricultores José Laurentino da Silva e Maria Ângela da Silva, casou-se e constituiu família, aos 15 anos de idade e logo foi trabalhar por condição de moradia em diferentes sítios antes de mudar para o loteamento Jacaré, onde reside hoje com sua primeira esposa Dona Maria da Conceição. Casou-se em 1951, aos 15 anos, mesmo ano em que nasceu sua primeira filha, Zefinha, na



Fotografia 3. Mestre João Pissica. Foto: Frank Sósthene em 18 de abril de 2014

época morador de condição no Sítio Cortesia, município de Glória do

Goitá. Em 1955, mudou-se para a propriedade rural Cavalcanti, terras do Dr. Oscar Carneiro, onde nasceu sua filha Rosa. Em 1957 foi morar no Sítio Palmeirinha, município de Glória do Goitá. Em Palmeirinha, residiu durante 7 anos na propriedade do Sr. Nito Bezerra. Quando perguntado sobre os motivos das mudanças, disse que *“Porque a gente morava nas propriedades alheias e não dava certo, a gente se mudava, corria prá outra”*. O “não dar certo” geralmente causado por algum desentendimento ou descumprimento de qualquer parte do acordo estabelecido na relação de moradia. O direito de

¹⁹⁰Ganhou este apelido porque gostava de comer “pissica”, um tipo de alimento preparado com farinha de mandioca, sal, coentro, cominho, cebola e outros condimentos utilizados para temperar carne.

mudar-se e de ir e vir já bem consolidado e inquestionável pelo morador e proprietário, desde que não houvesse nenhum trabalho ou tarefa pendente.

Com uma vida inteiramente dedicada às expressões populares do Cavalo Marinho, Maracatu e Coco de Roda, aos sete anos de idade presenciou, da “frenteira de casa”, a passagem do Cavalo Marinho do Mestre José Onório e sua comitiva que rumava para a Fazenda Barros, em Glória do Goitá, onde o mestre José Onório era morador e dono de Cavalo Marinho. Na comitiva, acompanhava um cavalo de carga com as indumentárias e os demais folgazões a pé, cantando e tocando no caminho. Então, pediu para Dona Minervina, sua mãe de criação, levá-lo ao Cavalo Marinho:

“Quando eu cheguei no Cavalo Marinho, fiquei admirado com aquelas figuras. O povo dano gargalhada. Era cada risada. [risos]. Aquelas baiana dançando. Passei a noite assentado no pé do Banco [conjunto de músicos], morando aquelas figuras no juízo. Só não amanheci o dia pru que minha tia me trouxe prá casa. Mas quando foi bem cedo ouvi a zuada do povo do Cavalo Marinho passando de volta. aí eu alevantei ligeiro da rede e fiquei espiando da frenteira de casa o povo passar de volta. Eu era menino¹⁹¹”.

Ainda na infância, com primos e vizinhos, João Pissica fez um Cavalo Marinho utilizando uma urupema velha, estopa e sabugos de milho. A cabeça do cavalo foi esculpida em um sabugo de milho, e os instrumentos musicais feitos de lata. Brincava nas horas vagas, quando descansavam do trabalho. Com este grupo de crianças brincou durante 3 anos. Fez uma apresentação no Sítio do Forte, quando foi chamado para integrar o grupo do Mestre Zé Prefino, com quem fez sua primeira apresentação no Sítio Campinas, em 1947, aos 11 anos de idade.

João Pissica conta que um sitiante chamado Nestor¹⁹², comprou os instrumentos, mascaras, paletós entre outras indumentárias do Cavalo Marinho do Sr. José Amancio de Glória do Goitá, com boi, cavalo, burra, máscaras, chapéus, paletó e instrumentos. Doou os instrumentos e indumentárias para

¹⁹¹ PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 20 dez. 2013. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

¹⁹²Nestor era fornecedor de cana de açúcar para vendedores de caldo de cana em Feira Nova. Sua condição econômica lhe assegurava uma posição de patrocinador de grupos de Cavalo Marinho.

João Pissica que formou seu primeiro grupo com os irmãos Antonio Xôxa e Luis de Xôxa.

Com os irmãos Xôxa, João Pissica realizou os primeiros ajustes nos terreiros, tendo exercido a parceria durante 3 anos, entre 1948 e 1951, até ser chamado para integrar o grupo do Mestre José Onório em 1952. Conta que foi convencido pelo Mestre Zé Onório porque foi ofertado para ele e para seus dois cantadores de Banco, os irmãos Antonio Xôxa e Luiz Xôxa, um valor fixo de 15 contos de réis para cada apresentação. Ao fechar o acordo com o Mestre Zé Onório, entregou seu Cavalinho Marinho para o Sr. Nestor que se negou a receber. Com o Mestre Zé Onório, João Pissica pode se aprimorar na função de figureiro, pois além do mestre Zé Onório, havia outros três reconhecidos figureiros no mesmo grupo: Antonio de Anja, Arnô e Maciel. O Cavalinho Marinho de Zé Onório se chamava “Boi Preto Pintado Coração em Cada Lado”, com quem João Pissica participou durante 9 anos, até 1960.

Ele conta que saiu do “Boi Preto Pintado Coração em Cada Lado” porque recebeu o convite para mestrar o Cavalinho de Pinto. Pinto era dono e mantinha seu cavalo marinho parado por falta de um mestre para botar figuras e dirigir as apresentações. “Pinto chegou e disse: João, meu cavalo marim tá encostado lá em casa, rapaz. Esse Cavalinho de Zé Onório tem muito mestre, o meu não tem nenhum. Venha simhora mestrar mais eu”¹⁹³. Convencido pela proposta de Pinto, decide deixar o grupo do seu mestre, que não apoiou sua decisão. No Cavalinho de Pinto, João Pissica mestrava durante vinte anos. Pinto adoeceu e decidiu vender por C\$ 60,00 as indumentárias e instrumentos para João Pissica que comprou em parceria com Antonio Xôxa.

Ao comprar o Cavalinho de Pinto, o nomeou de Boi Ventania ainda nos anos 1960. Nesta época, o Banco era formado pelos irmãos Luiz Xôxa no bombo, Antonio Xôxa no Ganzá e o rabequeiro era um senhor conhecido por José das Vacas. Os figureiros eram o próprio João Pissica, Binga, Cazuzza, Zé Moela, João Doido “cada cavalo marinho tem direito de ter até oito figureiros. Porque na hora de bater o mergulhão fica sendo quatro e quatro”. As baianas

¹⁹³ PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 20 dez. 2013. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

eram Maria Cabelão e Nice. Ele também conta das baianas Maria Braga e Bina Braga, recrutadas na “zona” integraram esse grupo de Cavalos Marinho.

Quando o movimento na “zona” estava fraco, os mestres iam lá para convidar mulheres para dançar no Cavalos Marinho. As baianas não recebiam dinheiro do dono do Cavalos Marinho, porém ganhavam mais dinheiro do que todos os demais folgazões. Entre uma figura e outra, cantavam, reboavam e botavam fitas para os homens da audiência. João Pissica conta que fez um contrato para brincar em Paudalho por C\$ 400,00 (quatrocentos cruzeiros) na casa de Farinha de Genésio. A Baiana conhecida por Beata sozinha ganhou mais de C\$ 800,00 (oitocentos cruzeiros) cantando moda para um vaqueiro e para um banqueiro de jogo de bozó. Todo grupo bebeu seis grades de cerveja durante a noite, arrecadado pela Baiana Beata.

A parceria de dono com Antonio Xoxa não durou muito tempo. Por desentendimentos nos contratos firmados por seu parceiro, conta João Pissica:

“ele fazia um trato por um preço, dizia que era outro. Uma vez, fomos brincar em Terra Nova, município de Gulória [Glória do Goitá] eu cheguei mais cedo e perguntei ao dono do terreiro quanto foi o trato: C\$ 300,00. Tá certo. Não dixei nada! Brinquemo, quando treminou a brincadeira, que ele foi pagar ao povo, eu perguntei pra Xoxo, quanto foi o trato e ele me dixei que foi C\$ 200,00. Eu num dixei nada!! Ele fez o pagamento ao povo e no final sobrou C\$ 8,00, C\$ 4,00 pra Xoxo e C\$ 4,00 prá mim. Foi aí que eu dixei, rapaz, o trato foi C\$ 300,00. Tu vai ganhando C\$ 104,00 e eu ganho C\$ 4,00. Você é desonesto. Fique com esse Cavalos Marinho prá ocê, que prá mim não falta brincadeira¹⁹⁴”

Ao findar a parceria com Antonio Xoxa, João Pissica passa a integrar o Cavalos Marinho da Chã do Lameiro, cujo dono é Mané Barros. Com Mané Barros, João Pissica brincou durante dois anos, até comprar o Cavalos Marinho de Luiz Pesão de Vitória de Santo Antão. Dois anos depois, precisou reformar o Boi, a Burra e o Cavalos. Conta que pagou para um machadeiro tirar da mata dois feixes de cipó, piaca de rabo de cavalos, comprou tecidos e levou o material para ser reformado por Pesçoço. Pesçoço é o atual dono do Maracatu Leão Formoso de Feira Nova onde João Pissica também brincou de caboclo de lança no passado. A reforma manteve o Boi Ventania intacto durante 3 anos.

¹⁹⁴ PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 20 dez. 2013. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

Conta que como eram muitas as brincadeiras de terreiro, em torno de 40 por temporada, brincavam-se todos os sábados e domingos do início de setembro ao final de fevereiro, os bichos e demais indumentárias precisavam ser constantemente reformados. Três anos depois, comprou o Cavalo Marinho de Bida de Vitória de Santo Antão.

O Cavalo Marinho adquirido de Bida tinha um boi leve, feito com papelão. Em uma de suas idas e vindas de um sítio para outro, as indumentárias levaram chuva e o Boi ficou destruído. Comprou o Cavalo Marinho de Biu Rato, da Várzea da Passira, que durou oito anos, até comprar o Cavalo Marinho do Senhor Pau Ferro, também morador da Várzea da Passira. Ele conta que sofreu um acidente, o que lhe deixou imobilizado durante oito meses. Acreditava que jamais voltaria a andar. Nesta época, morava no Sítio Seco, Zona Rural de Feira Nova, nas proximidades da Barragem Carpina, quando o mestre Zé de Bibi lhe ofereceu comprar o seu Cavalo Marinho Boi Ventania completo:

“ele chegou na minha casa eu tava deitado na cama e disse a eu: - João Pissica eu vim comprar o teu cavalo marinho, os meninos lá [Sítio Malícia, Zona Rural de Glória do Goitá] estão tudo doido querendo brincar. Eu vim buscar o teu cavalo marinho. Ele me ofereceu um valor tão baixo que eu digo: é melhor tu levar de graça, não precisa nem pagar. Ele disse eu vou levar mesmo! Pode levar! No dia seguinte voltou com o caminhão e levou tudo. Pouco tempo depois ele voltou. Mas João e a rebeca ? [rabeça, instrumento musical] Aí eu disse, a rebeque não, mode eu ficar aleijado, eu vou raspar o arco na rabeça, mode eu ganhar algum trocado. Aí ele disse: mas João, sem a rebeca o Cavalo Marinho não serve prá nada, eu pago pela rabeça. Toma R\$ 60,00. Foi aí que Maria se meteu na conversa e disse. Vende João, com esse dinheiro já dá prá comprar uma caixa do teu remédio¹⁹⁵”.

A intervenção de Maria, esposa e “enfermeira” de João Pissica, foi fundamental na decisão da venda da rabeça e outras indumentárias do Cavalo Marinho. Meses depois, se recuperou e ficou arrependido por ter vendido o Cavalo Marinho a Zé de Bibi. Ele conta que o Cavalo Marinho tinha fantasias que nunca mais pode recuperar, como os sapos, o urso e os urubus. Comprou

¹⁹⁵ PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 20 dez. 2013. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

um Cavalo Marinho a Manivinha, irmão de Biu de Dóia, com o qual brinca nos dias atuais.

O Cavalo Marinho Boi Ventania foram os diversos bois que passaram pelas mãos de João Pissica ao longo de sua história de dono e brincador, sendo que o primeiro momento do Boi Ventania se deu quando adquiriu o Cavalo Marinho de Pinto em Parceria com os Irmãos Xoxas nos anos 1960. Os bois comprados eram batizados de Boi Ventania. Comprou peças de Cavalo Marinho de Biu Rato da Passira, de Pau Ferro da Várzea da Passira, de Luiz Pezão de Vitória de Santo Antão, de seu Bida de Vitória de Santo Antão. Quando comprava as peças acompanhava o boi, o cavalo e a burra, além de máscaras e espadas. Para os instrumentos musicais, contratava Biu de Dóia para fazer bombo e ganzá. O último e atual Cavalo Marinho foi adquirido dos irmãos Manivinha e Biu de Dóia, totalizando nove aquisições de Cavalos Marinheiros.

3.10.2. Mestre Borges Lucas

José Roberto do Nascimento, conhecido como Mestre Borges Lucas, tem 57 anos de idade e é mestre e dono do Cavalo Marinho Boi Teimoso de Lagoa de Itaenga. Seu nome é um apelido herdado de sua família que era conhecida como “Os Lucas” e Borges foi um nome inventado por seus irmãos. Entre todos os brincadores do



Fotografia 4. Mestre Borges Lucas na Festa de São José 2014. Foto: Frank Sósthene em 23 de março de 2014

Cavalo Marinho de Bombo entrevistados, Borges Lucas é o único trabalhador rural fichado na Usina Petribu, onde trabalha diariamente na limpa e no plantio da cana.

Borges Lucas nasceu em nove de setembro de 1958, no Sítio Eixo Grande, onde residiu até seus vinte e cinco anos de idade, quando passou para o Sítio Anjico na condição de morador e pai de família de quatro filhos

homens. Dois anos depois, fez um acordo com o patrão, que não queria mais manter trabalhador na propriedade, e passou a morar na vila Boa Esperança, na periferia de Lagoa de Itaenga, onde residiu por quase vinte anos. Após a separação da mãe de seus filhos, mudou-se para uma casa próxima ao centro, onde se casa na igreja e no civil com Nice Maria, sua atual esposa há onze anos.

Mestre de Coco de Roda, Caboclo de Penacho de Maracatu e mestre de Cavalo Marinho, seu Cavalo Marinho Boi Teimoso foi fundado em 2007, recebendo este nome devido à insistência em botar sua brincadeira na rua após quatro tentativas fracassadas. Antes de fundar o seu próprio grupo, Borges Lucas brincou com diferentes mestres de Cavalo Marinho dentre os quais menciona Zé Mané das Miudesas com quem brincou de Catirina aos quinze anos de idade. Participou do grupo do Mestre Zé Terra de Carpina e do Cavalo Marinho de Mané Barros na função de figureiro. Atualmente, além de seu grupo, integra o Boi Ventania do Mestre João Pissica na função de bumbeiro e figureiro e do Cavalo Marinho Boi Tira teima do Mestre Zé de Bibi.

3.10.3. Mestre Zé de Bibi

José Evangelista de Carvalho, conhecido por mestre Zé de Bibi, nasceu em sete de julho de 1942 no Sítio Malícia, na zona rural de Glória do Goitá, onde mora até hoje. É agricultor aposentado, mas mantém seu sítio de 4,5 hectares em plena atividade com trabalho diário. Sua propriedade é composta por doze casas de morada, uma casa de farinha, cocheira para gado onde cria dois bois e três burras, além de roças de milho, macaxeira, feijão, mandioca e árvores frutíferas.



Iniciou suas atividades artísticas no mamulengo de Biu da Cocada. Conta que Biu da Cocada precisando vender seu mamulengo, oferece para Zé de Bibi que nega sua oferta, pois havia decidido formar um grupo de Cavalo Marinho. Nas palavras do mestre ele conta como se deu a formação do seu grupo:

Eu disse: olha seu Biu, pra ano, vou fazer um cavalo marinho. - Não rapaz, faz cavalo marinho não, eu vou vender esse mamulengo, aí você compra ele. Mas eu não quero comprar esse mamulengo não Biu, porque mamulengo a pessoa brinca preso, ninguém vê a pessoa, é um calor da molesta. Eu vou fazer um cavalo marinho porque é espacioso. (...) Quando terminou o inverno, eu tinha feito uma palhoça, aí comecei a ensaiar, com Zé da Varge, o finado Biu Luiz. Zé da Varge já tinha sido Corumbá de Zé Onório. Quando foi mês de agosto de sessenta e um [1961] botemos o cavalo marinho na rua. A primeira brincadeira foi na casa de Mídio, baixinho. De lá pra cá, até hoje, brinquemos agarrado. Levantemos o cavalo marinho Tira-Teima até hoje. Porque cavalo marinho Tira Teima? Porque o pessoal teimava comigo que eu não fazia o cavalo marinho. – cavalo marinho é brincadeira pesada. É isso é aquilo outro, termina no pau. Oxente porque tu é grande e eu sou pequeno? Sou pequeno, mas sou completo, tu é grande mas não vale por um. Eu vou mostrar prá vocês que eu faço um cavalo marinho. Aí começou essa teima, por conta disso eu botei o nome Tira-Teima. Porque teimava que eu não fazia o cavalo marinho porque era brincadeira pesada, brincadeira

arriscada e era mermo. Primeiro pro caba fazer um cavalo marinho tinha que ser macho de verdade!!. Se não o caba acabava no pau mermo. Entrava, puxava a baiana, queria levar baiana pro mato. Eu digo tas conversando: ajuntei logo uma trinca boa, pesada. Aquele povo dos Crioulo, Jovená Cão e Nego da Confusão, tudo disposto. Quando o caba entrava lá pra bagunçar a gente metia o pau. Era cacete. - Amarra esse safado aí!. Quando era bem cedo, vamos levar pra delegacia. O caba dizia - mas seu Zé, não faça isso não. – não faça isso não?? Tu não tava dizendo que ia levar a baiana e quebrar a gaia do boi? Vai quebrar a gaia do boi na cadeia¹⁹⁶.

Zé de Bibi gozou por muito tempo do status de comissário de polícia. Ele tinha um porte de arma e levava seu revólver de vinte e dois calibres para as apresentações do seu Boi Tira Teima. Ele tinha autorização para prender e levar amarrada qualquer pessoa que, causasse tumulto ao seu Cavalo marinho. Ele tinha o aval da delegacia de Glória do Goitá, para onde encaminhava homens bêbados e arruaceiros. Devido ao seu status, seu grupo era respeitado.

Numa brincadeira de caba fraco, acabava mesmo. Uma vez fomo brincar no Amorim, chegou um cabra amuntado num cavalo, riscando prá guente e pra trás, com um quarenta polegadas chega ia na perna. Quando ele chegou e viu que não era brincadeira de Mané Barros ele sumiu. Brincadeira minha tinha respeito. Era a minha e a de Zé Onório (...) fomos brincar na beira do rio. Numa casa perto da igreja, lá prá aqueles mundo da barragem. O caba mandou a baiana cantar, as baianas eram Albertina e Lurdes. Venha receber aqui, quando ela ia, ele dava um passo atrás com o cavalo. Aí baiana veio e me disse que ia receber o dinheiro e o caba afastando o cavalo. Eu digo é o que? Cheguei lá e perguntei: - camarada o que é que tá acontecendo aqui? Você vai pagar a essa baiana onde? Ele não sei o que. E eu com a mão no cabo do revólver¹⁹⁷

¹⁹⁶ BIBI, Mestre Zé. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 20 abr. 2013. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

¹⁹⁷ BIBI, Mestre Zé. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 20 abr. 2013. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

3.10.4. Generino

Generino José da Silva, conhecido por Generino, é figureiro do Cavalo Marinho Boi Ventania, Boi Tira Teima e Boi Teimoso. Nasceu em 12 de abril de 1941, no Sítio Anaxi, município de Glória do Goitá. Hoje, aos 73 anos, brinca o Cavalo Marinho com vitalidade e vontade de aprender novas figuras. “Só vou deixar quando eu morrer” revela Generino com brilho nos olhos.



Fotografia 6. Generino durante entrevista na casa do mestre Zé de Bibi. Foto: Frank Sósthenes. 14 de abril de 2014

Generino é trabalhador rural aposentado, vive com sua esposa, Maria do Carmo, numa pequena casa na periferia de Lagoa de Itaenga. É pai de nove filhos, avô de 35 netos, bisavô de 15 bisnetos. No passado, foi morador de condição de diferentes sítios, dentre os quais cita o Sítio Mutuca, Sítio Lameiro, Sítio Ribeiro Fundo, Cruz das Almas e Sítio Quebeque.

Quando morador de condição do Sítio Ribeiro Fundo, onde residiu por mais de 25 anos, mantinha roça de macaxeira, inhame, milho, feijão, batata doce e pagava a condição em três dias de trabalho, sendo dois dias remunerados.

“eu era condiceiro, deixava um de condição, eu recebia os dois. Mas era obrigado a trabalhar três dias. Tinha que trabalhar três dias pro patrão, sabe? isso no Sítio Ribeiro Fundo. Mas no Sítio Lameiro eu era foreiro, pagava o foro. Na época era C\$ 25.000 cruzeiros. Eu pagava porque plantava roça e fazia farinha. Com o apurado eu pagava o foro, sabe?”¹⁹⁸

O fato de Generino trabalhar três dias para o patrão, sendo dois remunerados e um como pagamento da condição, revela a flexibilidade dos

¹⁹⁸ Generino. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 19 abr. 2013. Entrevista concedida a Frank Sósthenes S. Souto Maior Junior.

acordos entre trabalhadores e patrão e certo nível de confiança que ele tinha do proprietário, tendo residido por mais de 25 anos neste estatuto de trabalho.

Sobre o Cavalo Marinho ele conta que aos quinze anos formou um cavalo marinho, mas antes já tinha visto outros donos e mestres brincando, dentre os quais informa os nomes de Zé Onório, João Cilicino, Zé Prifino, Zé Vieira. Na década de 1960, participa do Cavalo Marinho fundado por Zé de Bibi, no Sítio Malícia, com quem brinca até hoje. Além de Zé de Bibi, Generino brincou com diferentes mestres como Dedé Ferreira, Zé Teixeira, Zé Mané das Miudezas, Chico Tioga, Ciço do Lameiro, Armanso de Glória, Pinto de Feira Nova e João Pissica.

“Minha função no Cavalo Marinho é botar muita fita. É muita figura que eu boto. Bota o Viva, bota o Liberal, Mororó e Machado. Mas o papel que eu mais gosto é o Saldanha, porque ele ensina as Baianas. (Risos) o cabra vai dançando e elas vão dançando também¹⁹⁹”

Na função de figureiro, tem preferência na cena do Saldanha porque diz que ao ensinar as baianas a dançar, dança junto com elas, o que lhe dá prazer em fazer. Ele menciona o Mororó e Machado, figuras que requerem do figureiro um vasto conhecimento em loas e versos. Atualmente ele é o principal parceiro de João Pissica, revezando a sequência de entrada de personagens ao longo da noite.

¹⁹⁹ Generino. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 19 abr. 2013. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

3.10.5. Biu Campo

Severino Francisco de Arruda, conhecido por Biu Campo, é Caroca do Cavalo Marinho Boi Ventania. Nasceu em 1954 na cidade de Limoeiro, mas foi criado na Fazenda Baixa Verde, no município de Surubim. Com o falecimento do pai, ainda na sua infância, muda-se com a mãe para a cidade de Feira Nova, onde conheceu o Cavalo Marinho. Ao morar em Feira Nova, aos nove anos de idade entrou no Cavalo Marinho de Pinto na função de arrelequim, figura que exerceu por três temporadas, o que foi tempo suficiente para aprender outras funções e conhecer outros



Fotografia 7. **Biu Campo coletando a “sorte” na figura do Caroca.**
Foto: Frank Sósthene em 09 de março de 2014

grupos. Passou a brincar de Corumba no Cavalo Marinho de Zé Teixeira e de Caroca na temporada seguinte, figura que exerce até os dias atuais.

Biu Campo é reconhecido como o melhor Caroca entre os grupos de Cavalo Marinho de Bombo da atualidade. Ele tem um vasto conhecimento de loas e versos, não somente do Caroca, mas também das figuras. Durante a brincadeira, quando alguém esquece prontamente ele recita a fala de deveria ser recitada por outra pessoa. Biu Campo trabalha como clandestino. Diz que está em véspera de se aposentar, mas precisa de R\$ 1.500,00 (mil e quinhentos reais) para pagar ao INCRA e se aposentar como trabalhador rural. Mora numa pequena casa com sua esposa e teve oito filhos com seis mulheres diferentes.

3.10.6. Margarida Verão

Margarida Rita da Silva, conhecida como Margarida Verão, é baiana do Cavalo Marinho Boi Ventania. Nasceu em 28 de setembro de 1967, no Sítio Balança dos Quatis em Lagoa do Itaenga. Começou a participar do Cavalo Marinho como baiana aos 13 anos de idade, quando “debandou prá vida”. Conta que teve relação sexual com um homem mais velho e seus irmãos queriam lhe expulsar de casa.



Fotografia 8. **Margarida Verão no Cavalo Marinho Boi Ventania na Festa da São José 2014 em Feira Nova.** Foto: Frank Sósthene dia 23 de março

Tendo sofrido os rigores do machismo dos irmãos, fugiu de casa e foi para o Recife viver na casa de outros parentes. Pouco tempo depois, retorna para casa de sua mãe e logo foi convidada por João Pissica para brincar no Cavalo Marinho de Mané Barros. Brincou com Pinto, Mané Barros, Zé de Bibi e João Pissica, com quem brinca até hoje. Tem preferência pelo vestido vermelho, pois se sente mais bonita com tal cor. Ela dança e canta modas e diz que no passado ganhava mais dinheiro e saía com diferentes homens nas brincadeiras de sítio.

Margarida é trabalhadora rural aposentada, mora em uma pequena casa na periferia de Feira Nova, com os quatro filhos homens. Seus filhos também participam do Cavalo Marinho.

3.10.7. Amaro Rato

Amaro Severino de Lima nasceu em janeiro de 1940, na Várzea da Passira, município de Passira. Ele era bumbeiro e toadeiro do Cavalo Marinho de seu pai, Severino Rato, e seus primos, com atuação por mais de 30 anos entre as décadas de 1940 e 1970. Viajou por lugares distantes para apresentar o Cavalo Marinho, conforme depoimento.

O lugar mais distante que brincemos foi num lugar chamado Azeite, terras de Mandarú, passava de Gravatá pra dentro. Saímos de casa bem cedo, dois cavalos carregados, saímos de seis horas da manhã. Quando chegamos lá era essa hora assim [16hs] (...) e daqui pra lá que era chão, rapaz, de pé!! Quando chegamos em Gravatá era duas horas da tarde, paremos na casa de um primo meu. Ele disse assim – “vou mandar fazer o cumê prá dar a vocês”. Dezoito pessoas. Aí eu disse - oxente, se for esperar prá fazer cumê prá esse povo todo, nos vamos chegar lá de que horas? Meia noite? não, vamos simhora. Aí fomos andando, chegamos lá era quatro horas da tarde, zuado de cachaça. Rapaz, tinha um pátio assim, apegado, dava umas três contas. Tinha um muro de tijolo e um negócio tipo um secador prá botar raspa de mandioca. Eu disse oxente, e esse cavalo marinho vai brincar aqui. Cheio de gente véi do brejo. Aí um cara veio e perguntou. Quem é o dono desse cavalo marinho aí. Eu disse é meu pai. Ele dixeu: aqui faz muitos ano que vei um cavalo marinho brincar aqui. Por nome de Zé Vieira. O cabra era muito bom demais. O bicho botou um torno aqui, não teve quem tirasse mais não, esse tal de Zé Vieira. Eu sei que foi chegando gente, chegando gente. Nos jantemos e quando foi sete horas, o pátio tava cheio, qui nem uma festa. Era muita gente. Comecemos a brincar, quando o Cavalo Marinho terminou foi cinco horas da manhã. E o povo pedindo pra gente brincar mais. Eu disse a gente não vai brincar mais, porque já terminamos nossa apresentação. A gente agora vai tomar banho e brincar num lugar chamado Casa Nova, lá em Gravatá. Isso do sábado pro domingo brincamos lá. No domingo brincamos em Casa Nova e na segunda-feira brincamos num lugar chamado Tapera, tudo pras bandas de Gravatá²⁰⁰.

O depoimento de Amaro Rato reporta sua brincadeira nos anos 1960. As longas viagens a pé e a recepção calorosa de um público pouco acostumado de ver brincadeiras são destaques no seu depoimento. Antes de terminar a apresentação, seu pai já havia firmado contrato para brincar em outro lugar na mesma região. O grupo fechou mais dois contratos e a distância de volta para casa ficou ainda maior. Noites em claro, as longas caminhadas e o desgaste físico não desanimavam Amaro Rato de brincar o Cavalo Marinho.

Na época, o seu grupo era composto por Biu de Quilara na rabeca, Amaro Rato e Zé Molinho cantando as toadas. As baianas eram Lurdes e Zefinha e seus pais, primos e irmãos exerciam as funções de figureiros e galantes. Deixou de brincar quando seu pai faleceu e teve que se mudar para outras regiões em busca de trabalho.

²⁰⁰ RATO, Amaro. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 16 abr. 2013. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

Atualmente Amaro Rato mora em uma grande casa no centro de Feira Nova é aposentado e seus filhos são comerciantes, donos de lojas de roupas e armazém de construção no município. Entre todos os brincadores entrevistados, Amaro Rato é o de melhor condição financeira. Ele é ainda dono de uma pequena loja de roupas ao lado de sua casa onde diz passar o tempo.

4. “DA BOCA DA NOITE À BARRA DO DIA: AS FIGURAS DO CAVALO MARINHO DE BOMBO”.

“Da boca da noite à barra do dia” é uma expressão utilizada pelos brincadores do Cavalo Marinho para se referir ao tempo da brincadeira, do início ao fim. “*Antigamente, oxe antigamente... O cavalo marinho começava na boca da noite e ia até a barra do dia. Quando bem cedo, o boi saía*²⁰¹.” A brincadeira iniciava quando o Banco, anunciava o início da peleja. Em seguida os “foigazão de puêra” iniciam uma dança de apresentação e aquecimento denominada de passeio. Após o passeio, vem o mergulhão e logo chega a primeira figura da noite, o caroca. Em seguida vem uma sequência de cenas com mais de setenta figuras até a chegada do boi e do passeio final, quando o dia já tem amanhecido. Descrevemos mais de 64 personagens, a partir de observações de campo e entrevistas com o mestre João Pissica e brincadores do Boi Ventania de Feira Nova. Esta transcrição apresenta notas sobre as histórias das figuras e brincadeiras vivenciadas por João Pissica ao longo de sua vida de brincador.

No passado, as brincadeiras de Cavalo Marinho aconteciam nas noites dos sábados e dos domingos, entre os meses de setembro e janeiro. Eram em média quarenta brincadeiras por ano realizadas em diferentes lugares. No caso do Boi Ventania, as brincadeiras aconteciam, e ainda acontecem, com menos frequência em sítios, usinas e ruas de municípios circunvizinhos de Feira Nova, como Carpina, Glória do Goitá, Lagoa do Itaenga, Vitória de Santo Antão, Bezerros, Passira, Garavatá, Caruaru e Limoeiro no Agreste Central e Setentrional de Pernambuco.

Além dos brincadores atuais do Cavalo Marinho de Bombo, são mencionados nas narrativas do Mestre João Pissica os donos e mestres José Onório do sítio Barros de Glória do Goitá, Zé Prifino das Campinas de Glória do Goitá, Amâncio em Glória do Goitá, Zé Vieira Moço, Vicente de Paudalho, Zé Terra de Carpina, Biu Rato da Passira, Pau Ferro da Várzea da Passira, Pinto de Feira Nova, Zé de Ciço do Lameiro Lagoa do Itaenga, Severino Vela de Lagoa do Itaenga, Zé Mané de Lagoa do Itaenga, Biu Santana na Chã do Eixo

²⁰¹ PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 19 jan. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

e Antonio da Anja de Feira Nova. Todos os nomes mencionados são de mestres já falecidos com quem João Pissica compartilhou noites de sambas de Cavalo Marinho.

A memorização do vasto repertório de figuras, com as suas versões de toadas, loas e puías é resultado da participação ativa nas longas e constantes brincadeiras vivenciadas pelo brincador. A memorização ocorria durante as cenas interpretadas pelos figureiros mais antigos, que depois eram apropriadas e exercitadas durante os anos seguintes de prática na brincadeira.

As brincadeiras que findam quando o dia amanhecido tornaram-se mais raras nos dias atuais, porém, não deixaram de acontecer. Presenciamos no dia 24 de dezembro de 2013 na festa de Natal da Usina Cachoeirinha, no município de Vitória de Santo Antão o dia nascer e o passeio do boi pelo vilarejo. Porém, contraditoriamente, nesta mesma noite o grupo não apresentou todas as figuras descritas pelo Mestre João Pissica neste trabalho, mesmo com o extenso tempo de brincadeira. Diversos motivos foram percebidos para a exclusão e redução do repertório do Cavalo Marinho do Mestre João Pissica, dentre os quais observamos a falta de conhecimento nos textos e nas toadas pelos demais integrantes, bem como a falta de indumentárias, máscaras e tecidos próprios e adequados para o desempenho da figura.

Registramos, durante o ano de 2013 e metade de 2014, cinco apresentações do Boi Ventania. A primeira em fevereiro de 2013 por força da vontade do mestre João Pissica para gravação do seu DVD. As seguintes ocorreram na Usina Cachoeirinha em Vitória de Santo Antão (em 24/12/2013) e outra na Festa de Reis na Casa da Rabeca, Cidade Tabajara no dia 06 de Janeiro de 2014, por intermédio da Família Salustiano. Por intermédio da FUNDARPE, o grupo se apresentou no carnaval de 2014 e por contrato da prefeitura municipal de Feira Nova, realizou a quinta apresentação registrada na Festa do padroeiro da cidade, São José, no dia 23 de março de 2014.

Nossa presença, nestes eventos, foi importante para a compreensão desta versão de Cavalo Marinho apresentada pelo mestre João Pissica. A partir dos relatos de memória deste ator social, transcrevemos as características, toadas, loas e diálogos das figuras conhecidas por ele. Algumas figuras aqui transcritas foram excluídas do repertório do Cavalo Marinho, dificilmente serão encenadas. Consideramos importante transcrevê-las para a compreensão do

Cavalo Marinho no passado, com a inserção de figuras extintas do repertório atual como forma de perpetuar o conhecimento a cerca das cenas da brincadeira. Acreditamos que este registro servirá como um documento para a futura geração do Cavalo Marinho de Bombo, que poderá acessar e consultar os textos e as figuras quando precisarem relembrar as passagens das figuras do Mestre João Pissica.

1. **Banco**²⁰²: conjunto de tocadores dos instrumentos rabeca, ganzá e bombo responsáveis por chamar as figuras através das modalidades cantadas que os tocadores denominam de toadas, e as modalidades instrumentais, sem voz, que se chama de baiano. A brincadeira começa quando o Banco canta as toadas avisando “eu vou pelejar aiaaa”. Em seguida começa a dança de apresentação e aquecimento dos brincadores,



Desenho 3: **O Banco dos tocadores.** Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

figureiros e galantes, que dançam em linha reta na direção do banco fazendo trupés e diferentes pisadas,

que se chama passeio. Após o momento do passeio, o Banco canta as toadas para a dança do marguio que acompanha diferentes coreografias: Pisa no pé; Pisa pilão; Borboleta deu na fulô; Tim Tim Tim/Ferreiro no ninho; Faca nele Mané; Na galha do pau; Urubu pegou; Indoepe meu galope; Tudo de uma vez

²⁰²No Cavalo Marinho Boi Ventania, o Banco é formado por Biu de Dóia na rabeca, Luiz Preto no Ganzá e Mané Barros e Borges Lucas se alternando no bombo. Geralmente o tocador do bombo é também o cantador principal, enquanto o tocador do ganzá fica responsável por fazer a segunda voz. O rabequeiro não canta. Mestre João Pissica conta que as primeiras brincadeiras que presenciou do mestre Zé Onório, na década de 1940, havia no Banco um tocador de viola que se chamava Zé Luiz e morava na fazenda Manjola, distrito de Glória do Goitá. Ele ainda conta que o modo de tocar os baianos eram em um ritmo mais lento e cadenciado junto com o bombo, o ganzá e as vozes. Vale ressaltar que registro sonoro realizado pela missão folclórica em 1938, observamos a presença da viola entre os tocadores que cantam as toadas do Ora Viva, e do Sapo Cururu em tom e ritmo semelhante à forma cantada no Banco do Cavalo Marinho Boi Ventania.

merguião; Serrador, tô serrando. Após esta sequência de toadas e de danças, o Banco chama a primeira figura da noite, o Caroca e seguem sentados, tocando e cantando até a entrada da última figura e do passeio final com o Boi.

2. **Caroca**²⁰³. Figura comediante da brincadeira, que nas versões de Cavalinho de Pandeiro, são chamados de Mateus. Assume a função de trabalhador e palhaço na rua Fulorentina, participando do início ao fim da brincadeira. Interage com quase todas as figuras que entram na roda ao longo da noite. No Boi Ventania o Caroca surge na roda de diferentes maneiras, às vezes com um guarda-chuva na mão aberto, ou um galho de plantas. Também não usa um único tipo de chapéu, tendo aparecido com chapéu colorido com fitas em forma de cone, vezes com chapéu de



Desenho 4. **O Caroca**. Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

vaqueiro, ou mesmo um chapéu de proteção de um trabalhador da construção civil, como se vê no registro audiovisual em anexo. A roupa é sempre colorida, geralmente em tons de rosa, rosto tismado com pó de carvão. Sua função na brincadeira é prestar um serviço ao capitão que pergunta se ele possui família para lhe ajudar no serviço. Ele diz que tem mulher e filho²⁰⁴. Segue abaixo a toada, o diálogo e a loa da figura.

²⁰³ João Pissica conta que na época que brincava com o Mestre José Onório, o Caroca era interpretado por Mané Justino, o primeiro Caroca conhecido por João Pissica. Vestia-se com roupa de chitão florido, macacão, calça e camisa na mesma peça. Usava um chapéu quebrado na frente com fitas penduradas. Na mão, já trazia um guarda-chuva armado. Depois de se apresentar pedia para desarmar-se do guarda-chuva, criando uma situação cômica com se ele estivesse armado, no sentido de um revolver. Considerando que o direito de portar armas era restrito as forças armadas do estado e autoridades locais, o Caroca, a sua maneira, subvertia a ordem criando uma situação em que ele também estava armado, porém com um guarda-chuva.

²⁰⁴ Fica evidente na cena do Caroca, a representação de uma relação de moradia entre um trabalhador rural e o proprietário. Ele chaga e pede pergunta se tem serviço para ele trabalhar e logo o capitão pergunta se ele tem família. No passado e no meio rural, quanto mais

Toada: *oh meu Caroca/ Oi lá vem Caroca/ Oi chegou Caroca.*

Loa do Caroca

*Nessa viagem eu fui feliz
 Na outra feliz serei
 Com a chave do sacrário me tranquei
 Chegou Mateus velho do rosário
 Com dez canção na gaiola
 Com dez na parte de dentro
 Dezenove da parte de fora
 Que diabo é nove
 E dez não ganha
 Bata na jaca da veia medonha
 Cabelo ruim de estopa
 Teu pai na carreira
 Tua mãe as popa
 Se eu fosse o governador
 Fazia separação
 Na várzea plantava roça
 E na ladeira algodão
 Pegava os meninos menor
 Levava pra comunhão
 Prá que o senhor mandou me chamar?
 Na casa desse cidadão?
 Nessa hora de meio dia, esse menino!!*

Capitão: Seu Caroca, eu desejo saber se o senhor é solteiro, é casado ou amigado ou possui família?

Caroca: *Nem sou casado, nem sou solteiro, nem sou amigado, nem tenho xodó de lado. Mulé e menino, na minha casa é de punhado.*

Capitão: *de que jeito Caroca?*

numerosa era a família maior a quantidade de serviço que o morador podia dar conta. Assim ele era bem vindo pelo proprietário.

Caroca: *eu me juntei com uma neguinha da terra Índia. Ela chegou na minha casa com um menino com três dias de nascido.*

Capitão: *trabalha com você?*

Caroca: *trabalha filho e mulher!*

Capitão: *eu desejo ver sua família, todinha do princípio até o fim. Primeiramente seu filho. Depois sua velha.*

O Caroca vai a tolda e volta com um jovem nas costas. Precisando falar com o jovem, o capitão ordena que ele desça, porém ele sobe ainda mais nas costas do Caroca. Quanto mais o Capitão manda o Caroquinha descer, ele continua subindo nas costas do seu pai, o Caroca. Enfim, quando o Capitão diz para ele continuar subindo ele se joga no chão e permanece se fazendo de morto.

Diálogo do Capitão com o Caroca e Caroquinha

Capitão: *eu mandei você chamar esse menino prá ele trabalhar comigo. Faça um jeito prá ele se levantar e vim falar comigo.*

Caroca: *eu tenho uma pomada, que arrumei com um doutor.*

O Caroca pega uma vara fina, dizendo que é uma injeção e enfia por dentro da roupa do Caroquinha. Ele se levanta.

Capitão: *Agora eu desejo ver sua velha.*

Caroca: *Mas e aqui tem tarado?*

Capitão: *Tem não seu Caroca.*

Caroca: *Então vou buscar minha velha.*

Quando a Catirina chega o capitão retoma o diálogo

Capitão: *Essa é sua velha?*

Caroca: *Gorda, bonita e dessente!*

Capitão: *Seu Caroca. Aqui tem uma tucuca prá nós tirar. Eu, você, sua velha e seu filho.*

Caroca: *Capitão, quais são as ferramentas?*

Capitão: *As ferramentas são dois machados uma enxada e uma foice.*

Caroca: *Não me agrada essas ferramenta. Porque machado foi o doutor que me curou. Enxada morreu minha mãe com uma tapera de bucho desse tamanho. E foice, foice nunca mais voltou. Adeus Capitão, eu vou me embora com minha velha e meu filho.*

Capitão: *Caroca volte prá trás que tem nova ferramenta prá você trabalhar.*

Caroca: *Quais são as ferramentas?*

Capitão: *Cisca Horta.*

Caroca: *Tem bom ciscador?*

Capitão: *Prá ciscar, coivara e queimar.*

Caroca: *Pois eu cisco, meu filho coivara, minha velha queima.*

Capitão: *Caroca, eu desejo uma loa da sua terra. Saberás dizer? Você tem estudo?*

Caroca: *Eu estudei. Estufei tanto que chega tô estufado!*

Capitão: *Então diga:*

Loa do Caroca

Boa noite meu povo todo

Eu cheguei dando louvor

Nesse campo de fulô

Louvado seja meu Deus

Procuro outro como eu

Que preste melhor serviço

Eu vou me deixando disso

Não quero ser mais...

Capitão: *Mateus!*

Caroca: *Baiano prá eu.*

Banco: *ô meu Caroca/ capitão o meu Caroca!*

Capitão: *E seu filho tem estudo?*

Loa do Caroquinha

*Da venta do muguim
 Saiu dois boi voando
 Na frente tava brigando
 Pelo talo de capim
 Na frente saltou um saguim
 Fazendo careta prá gente
 Lambu zabelê avou
 Bateu asa e vou de contente
 Baiano prá gente!*

Banco: *oh seu Caroca/ capitão o seu Caroca!*

Capitão: *Agora eu quero saber se sua velha tem estudo para trabalhar também.*

Caroca: *Ela é bem estufada. Estudou tanto que ficou estufada.*

Loa da Catirina

*Casa o Padre com a Igreja
 São Cristão com a batina
 Caso o nego com a nega
 E o Mateus com Catirina*

Capitão: *eu vou saindo. Quero que você fique tomando conta desse seculario. Você sua velha e seu filho. Você fica cumprindo ordem. Não deixe entrar aqui nem cachaceiro, nem insolente, nem desordeiro, nem assassino, nem maconheiro. Chegando aqui o senhor prende.*

O Caroca prende a Catirina, a platéia acha graça.

Caroca: *o senhor vai prá onde?*

Capitão: *eu vou prá Bahia.*

Caroca: *Pois traga uma nega do beijo pendurado prá eu!*

Fim da passagem do Caroca

3. **Caroquinha:** é o filho do Caroca. Veste-se com uma roupa igualmente colorida, geralmente na mesma estampa da roupa do Caroca. Usa um chapéu de vaqueiro. Tem pouca fala. No Cavalo Marinho de João Pissica, o Caroquinha é encenado por um jovem improvisado na função que ainda não decorou os versos da figura. Quando chega o momento de recitar os versos, o Caroca, encenado por Biu Campo, é quem recita em seu lugar. De modo geral, é evidente a representação de uma família de trabalhadores rurais, pai, mãe e filho que assumem a posição de moradores rurais em um determinado lugar por conta do trabalho que lhes é ofertado. No caso do Cavalo Marinho de João Pissica, o lugar onde ocorre a chegada das figuras se chama *Rua da Florentina* e o trabalho é tomar conta da festa e dizer versos.

4. **Catirina** é a esposa do Caroca, mãe do Caroquinha. No Cavalo Marinho Boi Ventania é encenada pelo senhor Mané Paulo, um homem magro com mais de 60 anos de idade. Ela surge na roda quando o Banco canta a seguinte toada: “*Mateus canidé/ vai buscar tua mulé*”. Veste-se com roupa igualmente colorida com as estampas idênticas à da roupa do Caroca, um lenço na cabeça e uma peneira nas mãos. Pela sua condição cômica, se envolve em muitas situações engraçadas.

5. **Ora Viva**²⁰⁵. Apresenta-se para fazer uma louvação aos presentes, dar boas vindas ao público e boa noite ao dono da casa e autoridades através de versos que são cantados em conjunto com o Banco. No grupo Boi Ventania essa figura geralmente é encenada por Generino. Veste roupa colorida, como calsa em tecido fino de bolinhas, e um paletó adornado com detalhes de lantejoulas. Apresenta-se com um galho de planta na mão.

Banco: *viva ora viva, viva! Viva ora viva, viva!*

²⁰⁵ Na época que João Pissica integrava o grupo do Mestre Zé Onório entre 1950 a 1960 a figura era interpretada por um dos genros do Mestre Zé Onório, conhecido por Nercino. João Pissica diz que “ele era muito ligeiro. Passava muita rasteira” (...) “Era ele quem botava o Ora Viva, Catirina ô. Ele morreu há pouco tempo. Faz dois anos e meio que ele morreu” (...) “Zé Onório tinha três genros: Nercino, Tata e Vicente que participavam do seu Cavalo Marinho”.

Diálogo do Ora Viva com o Capitão

Ora Viva: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa noite!*

Ora Viva: *Capitão, prá que mandou me chamar?*

Capitão: *Mandei lhe chamar porque fiquei sabendo que o senhor é um bom ora viva, e desejo que o senhor dê um viva no terreiro do patrão, no meio da população.*

Loa do Ora Viva

Eu peguei, tô pegado

No pezinho da patativa

Não dei viva a ninguém

Ao dono da casa, viva!

Banco: *viva, ora viva, viva! (bis)*

Ora Viva

Do pé eu passei prá asa

Do bico da patativa

Não dei viva a ninguém

Ao dono da casa, viva!

Banco: *viva, ora viva, viva! (bis)*

Ora Viva

O Ora Viva chegou

É da minha obrigação

Eu vou dar louvor

A Virgem da Conceição

Banco: *viva, ora viva, viva! (bis)*

Ora Viva

Dei viva a São Sebastião

Que o santo padroeiro

Agora vou dar louvor à Matriz de Juazeiro

Banco: *viva, ora viva, viva!* (bis)

Ora Viva

Dei viva ao Juazeiro

Com fé em Nossa Senhora

Agora vou dar um viva

A Matriz da Gulória

Banco: *viva, ora viva, viva!* (bis)

Ora Viva

Dei viva ao Padroeiro da Gulória

Eu brinco e não tem mister

Agora vou dar viva

Ao Padroeiro de São José

Banco: *viva, ora viva, viva!* (bis)

Ora Viva

Dei viva ao Padroeiro de São José

Que é da minha obrigação

Agora vou dar um viva

Ao Mestre Capitão

Banco: *viva, ora viva, viva!* (bis)

Ora Viva

Dei viva ao Mestre Capitão

Prá todo mundo apreciar

Agora vou dar um viva

Ao rapaz do ganzá

Banco: *viva, ora viva, viva!* (bis)

Ora Viva

Dei viva ao rapaz do ganzá

Que é muito profunda

Agora vou dar viva

Ao rapaz da zabumba

Banco: *viva, ora viva, viva!* (bis)

Ora Viva

Dei viva ao rapaz da zabumba

Comigo ninguém esperta

Agora vou dar viva

Ao rapaz da rabeca

Banco: *viva, ora viva, viva!*

Ora Viva

Dei viva ao tocador da rabeca

Comigo ninguém se engana

Agora vou dar viva

Às minhas duas baiana

Banco: *viva, ora viva, viva!* (bis)

Ora Viva

Dei viva as duas baiana

Comigo não tem patota

Agora vou dar viva

Ao nego Caroca

Banco: *viva, ora viva, viva!* (bis)

Ora Viva

Dei viva ao nego Caroca

Que é minha obrigação

Agora vou dar um viva

Ao nego Sebastião

Banco: *viva, ora viva, viva!* (bis)

Ora Viva

Dei viva a Sebastião

Que é minha disciplina

Agora vou dar viva

A nega Catirina

Banco: *viva, ora viva, viva! (bis)*

Ora Viva

Sou o viva falado

Todos pode falar

Bote a chuva no banco

Que já vou me retirar

Banco: *tô na peleja/ meu menino deu a hora/*

Oh! pareia, Ora Viva vai embora. (bis)

6. **Liberá**²⁰⁶. O Liberá, segundo o próprio João Pissica, representa um militar egresso de uma revolta que ocorreu em 1926²⁰⁷ que parece estar alheio ao que está acontecendo. Após um breve diálogo com o Capitão, inicia uma sequência de versos cantados.

Toada: *Liberá mamãe/ liberá mamãe/ o liberá*

Diálogo

Liberá: *Capitão, bom dia, boa tarde, boa hora.*

Capitão o que é isso?

Capitão: *É um festival de samba.*

Liberá: *chegando gente estranha, de fora, pode sambar?*

Capitão: *pode sambar!!*

Liberá: *Capitão, quero saber se o senhor tem empregado prá trabalhar comigo.*

Capitão: *tenho dois empregados e uma nega.*



Desenho 5: **O Liberá.** Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

²⁰⁶ João Pissica conta que esta figura substituiu a figura do Soldado Bêbado que entrava na roda com muitas indumentárias militares, mas, aos poucos, o Caroca lhe tirava as armas, as roupas e ele ficava apenas de cueca, humilhado e desmoralizado. O banco chamava o Cabo do Quarto Exército que vinha buscar o Soldado Bêbado. Numa apresentação do Mestre Zé Onório na Festa do município de Carpina, policiais assistiam à apresentação, quando terminou a cena do Soldado Bêbado, o delegado se aproximou externou seu descontentamento pela figura do Soldado Bêbado. O Mestre Zé Onório, temeroso com as autoridades, disse que o Soldado Bêbado não iria mais ser posto em seu Cavalo Marinho, mas sim o Liberá que se encontra até hoje no repertório da brincadeira.

²⁰⁷ Não sabemos ao certo a que revolta o soldado Liberá pertence, mas, provavelmente, esteja ligada a Aliança Liberal, formada por políticos e militares tenentistas no final da década de 1920 que apoiaram o golpe de estado no qual Getúlio Vargas assumiu a presidência do Brasil em 1930. Em 1935, grupos insatisfeitos com o golpe e a política de Vargas formam a Aliança Nacional Libertadora, dirigida pelo Partido Comunista do Brasil e juntos promovem a Intentona Comunista que parte de São Paulo e marcha para o interior do Brasil, com passagem no Nordeste. Em Pernambuco, sobe influência do movimento comunista brasileiro, um grupo de militares assaltaram um posto policial em Recife e tomaram um trem de carga que trilhava para o interior do Estado, com a intenção de se juntar a Coluna Prestes na cidade de Triunfo no sertão de Pernambuco. No caminho, o grupo foi interceptado por tropas policiais oriundas de Alagoas com combates na altura da cidade de Gravatá. Neste os principais comandantes desta revolta, tenentes Cleto e Waldemar foram mortos, e a tropa comunista foi liquidada com vitória das tropas favorável ao governo de Vargas. Possivelmente este fato histórico esta presente na cena do Liberá através da memória e do imaginário popular criado sobre o fato histórico a cima mencionado.

Liberá: *Queria dar uma prosa mais eles. Tô indo prá Brasília. Houve uma revolta vou me apresentar. Vim aqui vou dar uma prova ao senhor.*

Loas do Liberá

*Boa noite minha gente todo
Cheguei de novo nesse lugar
Tava brincando na população
Todos gritando eu sou Liberá*

Banco: *Liberá mamãe/ Liberá (bis)*

Liberá

*Tô de guarda nem de palancão
Sujeito não, pra lavar os prato
Eu to com a mão melada de gordura
água ta escura to sujeito rape.*

Banco: *Liberá mamãe/ Liberá (bis)*

Liberá

*Liberá estava brincando
Tava falando sua volta é peia
Em marcha, em marcha
Sua mochila de areia
Eu não recebendo a farda
Não vou na cadeia*

Banco: *Liberá mamãe/ Liberá (bis)*

Liberá

*Fui chamado prá guerra servir
Não queria ir meu mestre mandou
Eu cheguei lá eu venci a batalha
Ganhei a medalha do governador*

Banco: *Liberá mamãe/ Liberá (bis)*

Liberá

*Tomei um porre na Semana Santa
Faz vergonha eu lhe contar
Cheguei em casa, fui quebrando tudo
Eu revirei a cama de perna pro ar*

Banco: *Liberá mamãe/ Liberá (bis)*

Liberá

*Fui na venda comprar manteiga
Marinheiro me vendeu sabão
Rapaz solteiro que não tem dinheiro
Não sai de casa prá ir à função*

Banco: *Liberá mamãe/ Liberá (bis)*

Liberá

*Eu fui na venda fui comprar manteiga
O marinheiro me vendeu café
Rapaz solteiro que não tem dinheiro
Não possui bigode para que quer mulher*

Banco: *Liberá mamãe/ Liberá (bis)*

Diálogo do Liberá com o Caroca

Liberá: *Seu Caroca, eu quero que você vá perguntar ao dono da casa se eu posso apresentar a brincadeira todinha do princípio ao fim. Esperando pelo Baile, Empareado, Milindrosa, Quebra Pedra, Caboco de Pena, o Fiscal e Duas Moças na Comédia.*

Caroca: *O dono da casa mandou lhe dizer que você podia apresentar a brincadeira todinha. Do princípio até o fim.*

Liberá: *se almoço não janto, se janto não sei/ se sei, não como, não sei o que faço/ eu tô na praça/ muito bem ativo. Tô com os pés no trivo/ tô com a mão na massa.*

Adeus, adeus, eu já vou embora

*Está na hora de me retirar
Tava brincando, na população
Todos gritam então: eu sou o Liberá
Banco: Liberá mamãe/ Liberá (bis)*

E o Liberá sai do limite da roda e entra na tolda.

7. **Cara Branca.** Figura que se apresenta para recitar versos, realizando um diálogo rimado com Caroca, Galantes, Baianas. É o momento que os galantes surgem na roda. Figura equivalente ao Mané do Baile dos grupos de Cavalinho de pandeiro da Zona da Mata Norte Pernambucana. Usa máscara branca, paletó fechado, calça comprida, chapéu de palha e um longo porrete na mão.

Banco: *lêlêo meu senhor/ Cara Branca já chegou (bis)*

Diálogo do Cara Branca

Cara Branca: *Boa noite!*

Caroca: *Boa noite, Seu Cara Branca. Capitão mandou dizer que o senhor fosse lá.*

Cara Branca: *Que dor de barriga capitão tem que mandou me chamar? Sabe dançar?*

Caroca: *Coisinha!*

Cara Branca: *Nem tem coisinha, nem tem coisão. Bate a viola responde o bordão/ Que eu quero vadiar mais esse coração.*



Desenho 6: **O Cara Branca.** Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

Catirina: *Boa noite, seu cara Branca. Capitão disse que você fosse lá*

Cara Branca: *Que dor de barriga capitão tem que mandou me chamar? Sabe dançar?*

Catirina: *coisinha!*

Cara Branca: *nem tem coisinha, nem tem coisão/ toca na rabeça esse bordão/ eu quero vadiar com esse coração.*

Este texto se repete com o Caroca, Catirina, Caroquinha, Baianas e Galantes. Com uma leve variação com as baianas.

Baiana: *Boa noite seu Cara Branca. Capitão mandou*

Cara Branca: *Que dor de barriga capitão tem que mandou me chamar? Sabe dançar?*

Baiana: *coisinha!*

Cara Branca: *Nem tem coisinha, nem tem coisona/ toca um tango prá eu dançar mais a primeira baiana.*

8. **Galantes.** Geralmente em números pares de quatro ou seis e se dividem em dois cordões, o azul e o vermelho. Apresentam-se para formar o corpo de baile da festa. Dançam as danças do baile, o coco de roda, as danças das toadas entre uma figura e outra, permanecendo até o fim da brincadeira.



Desenho 7: **O Galante.** Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

9. **Baianas.** Na representação do enredo do Boi Ventania, as Baianas são as filhas do Capitão da Rua Fulorentina. Elas são mulheres vestidas com saias curtas e coloridas com fitas. Geralmente em tons de vermelho e azul. Elas dançam, cantam e animam a plateia masculina com rebolados, cantorias e recital de versos.

No passado, as Baianas eram figuras representadas por “mulheres da vida”. João Pissica conta que na ausência de Baianas em seu Cavalo Marinho, visitava as zonas de baixo meretrício para convidar mulheres para integrar o seu grupo. Essa prática também foi descrita por outros donos de Cavalo Marinho que afirmavam que o convite geralmente era aceito quando havia pouco movimento no cabaré. Havia no município de Limoeiro um Forró²⁰⁸ chamado Curral

das Éguas, onde João Pissica costumava visitar para convidar e recrutar novas Baianas. De lá veio uma conhecida Baiana chamada Lurdes, presente na narrativa de outros brincadores. “Lurdes era uma morena alta, do cabelão na cintura. Parecia uma cabocla²⁰⁹” diz o Mestre João Pissica.

Margarida Verão, uma das Baianas integrantes do Cavalo Marinho Boi Ventania é uma animada Baiana que canta e demonstra qualquer falta de timidez diante de câmeras e dos olhares masculinos. João Pissica conta que



Desenho 8: **A Baiana.** Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

²⁰⁸ Lugar onde se dançava com mulheres da casa. Geralmente havia quartos onde as mulheres podiam atender sexualmente aos visitantes/contratantes.

²⁰⁹ PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 22 jan. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthenes S. Souto Maior Junior.

ela começou a brincar de Baiana ainda adolescente. Depois de ter tido relações sexuais com outros homens, seus irmãos a expulsaram de casa e ela foi morar em Recife. Anos depois retorna ao sítio da mãe, localizado na Barragem de Carpina, próximo a casa de João Pissica.

“antes dela ir ao emprego no Recife, ela visitava meu Centro²¹⁰. Quando ela voltou do Recife eu fiz o convite a ela. Passei logo o pano nela²¹¹ (riso) depois chamei ela prá brincar na Chã de Priquito, onde tinha uma brincadeira acertada. Partir daí por diante, ela ficou sendo minha Baiana²¹²”

Dentre os nomes de antigas Baianas reconhecidos nas narrativas dos atores sociais entrevistados, mencionamos: Antonia Contente, Leopoldina, Maria Braga, Maria Balaio, Maria do Salão, Nice, Cleonice, Clarisse, Lurdes, Bina Braga, Maria Pretinha, Inácia Barreto, Maria Cabelão, Corina, Beata, Braz, Antonia Espirro, Lenira, Zefa da Ladeira, Odete, filha de Odete, Severina Goitá, Maria Goitá, Zefa Goitá, Carmelita e Detinha de Pedra Tapada.

As Baianas eram as figuras que ganhavam a maior quantia de dinheiro ao longo da noite. João Pissica conta que em uma brincadeira numa casa de Farinha em Paudalho, o grupo havia sido contratado por quatrocentos cruzeiros, somente uma Baiana conhecida por Corina ganhou mais de oitocentos cruzeiros, além de cinco grades de cervejas consumidas por todos os folgazões. Ao término da brincadeira, as Baianas poderiam sair com qualquer homem, mas durante a brincadeira, por uma questão de respeito ao mestre e ao dono do terreiro, elas não podiam sair com ninguém. Em alguns casos, as baianas eram “carregadas” ou deixadas levar por vontade para canaviais e lugares distantes da roda, longe dos olhares do mestre e do público. Casos de estupro e tragédia foram percebidos nas narrativas dos brincadores, como a contada por João Pissica sobre uma Baiana conhecida por Francisca, do Cavalinho do Mestre Bida de Vitória de Santo Antão. Francisca levou vinte e sete facadas e ficou paraplégica após sair com um

²¹⁰ Centro espírita da linha da umbanda que realizava consultas e toques na zona rural de Feira Nova.

²¹¹ Teve relação sexual

²¹² PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 12 fev. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthenes S. Souto Maior Junior.

homem desconhecido para um lugar distante da roda do Cavalo Marinho durante uma brincadeira.

10. **Mestre de Baile**²¹³. Figura mascarada que se apresenta para ocupar o lugar do **Cara Branca** e cantar com todos os Galantes e Baianas, que devem acompanhá-lo na resposta dos cantos, em louvação aos Santos Reis do Oriente e aos Santos da Igreja Católica como São José, Santa Maria e Jesus Crucificado. Usa chapéu, máscara, gola e espada. É o momento em que se evidencia a devoção católica da brincadeira do Cavalo Marinho.

Diálogo

Mestre de Baile: *Boa noite, seu Cara Branca. Eu mandei lhe chamar o senhor vem pileriar?*

Cara Branca: *eu cheguei aqui achei um bombo batendo/ a rabeca tocando/ o ganzá balançando/ fiquei todo me derretendo.*

Mestre de Baile: *Cara Branca que vida essa sua?*

Cara Branca: *Tomando cachaça e caindo na rua.*

Mestre Baile: *Com isso você sustenta família?*

Cara Branca: *A minha e a sua!*

Mestre de Baile: *Seu Cara Branca, o que tem você que tá tão contente?*

Cara Branca: *Louvor viemos dar a Santo Reis do Oriente.*

Mestre Baile: *Achei bonito, diga outra vez!*

Cara Branca: *Louvor viemos dar ao Divino Santo Rei*

Mestre de Baile

Ao divino Santo Rei nós viemos festejar

Com a sua perna de grilo

Barriga de saburá

Arripica os instrumentos

O baile formado está

Cara Branca vai embora

O vinho vai ficar

²¹³ Na época do mestre Zé Onório, era Antonio de Anja que interpretava o mestre de Baile. A forma que seu João Pissica interpreta hoje foi inspirada na cena representada por Antonio de Anja.

Samba de lá.

O **Cara Branca** sai e o Mestre de Baile toma conta da dança.

Banco: *oi amanhã vou me embora/ tão cedo não venho cá. O Criola.*

Mestre de Baile inicia uma sequência de canto em conjunto com os Galantes

*Tava no pé da Barcelona/ mais Jesus crucificado
Valei minha padroeira/ Virgem do Monte Serrado*

*Deus quando subiu o céu/ deixou Adão avisado
Deus lhe deu muito conselho/ prá não cair no pecado*

*Deus quando a subiu o céu/ deixou a repartição
Mais deixou nossa mãe Eva/ esposa de Adão*

*Esse nosso batalhão/ foi formado de avião/
Referi cortar bandeira/ Generá e capitão*

*Valei-me Nossa Senhora/ Lá do céu sagrado mar
O Divino Santo Rei, Santo Rei/ nós viemos festejar*

*Meu galante meu Jesus/ adorado pelo Senhor
Eu também vim adorar/ para dar o seu louvor*

*Valei-me Nossa Senhora/ Virgem do Monte Serrado
Quando eu pego brincar/ trago o corpo fechado*

Mestre de Baile: *Ô Caroca, que festa é essa aqui neste lugar?*

Caroca: *é o Divino Santo Rei que nos viemos festejar?*

Mestre de Baile: *tem ordem de brincar?*

Caroca: *tem ordem do delegado/ e o dono da casa consente/ nos viemos dar
louvor a Santo Rei do Oriente/ baiano pra gente*

Loa do Mestre de Baile:

*Hoje aqui nesse terreiro
Do juiz municipá
O dono da casa é laia
A mulher dele é estrela Dalva
Viemos lumiá
Mas hoje cheguemos aqui
Com fé na religião
Apresentar a brincadeira
No terreiro do patrão.*

Mestre de Baile

*Na escritura sagrada
Tem um letreiro que diz
Nós viemos ser feliz
Pela Virgem Imaculada
Virgem Santa mãe amada
Me confesso toda lei
Nós viemos dar louvor
Ao Divino Santo Rei*

Mestre de Baile

*Hoje a noite do bom Jesus
Eu quero fazer bom barui
Aquele que ainda não bebeu
Beba seu bom copo de aguardente
Nasceu Jesus na Glória
Viva Deus onipotente
Baiano pra gente*

Mestre de Baile

Sou eu o mestre de Baile

*Que vim hoje aqui brincar
 Eu brinco nesse lugar
 Brinco no são capiá
 Quero dois dedos d água
 Pra dividir com bainá
 Bata nessa desgraça*

Mestre de Baile sai e as Baianas ficam cantando modas junto com o **Caroca** e os músicos do Banco, modas parecidas com o pastoril.

Moda²¹⁴ cantada pela Baiana

Olha Zezinho como eu te amo
 Nossa amizade é um bem querer
 Te amo tanto que meus olhos chega chora
 Se Zezinho for embora
 Eu sei que vou morrer
 Foi lá na mata ouvi um gemido
 Será Zezinho que está perdido
 Olhei pra ele fiz um ar de riso
 Venha cá Zezinho, meu anjinho querido

A partir deste momento as figuras não seguem mais uma ordem fixa. O Capitão permanece na roda para receber e dialogar com as figuras que surgem.

11. **Saldanha**. Apresenta-se para ensinar as Baianas, os Galantes e o Caroca a dançar. Trajado com paletó aberto, calça cumprida, sapatos, chapéu e máscara. Surge na roda cortando tesoura, passo que exige habilidade do figureiro. No decorrer da cena, o Saldanha se aproveita da situação e tenta molestar as Baianas, porém quando vai agarrar uma das Baianas, a Catirina entra no meio e o cobre com sua saia, causando graça ao público. Nas palavras de João Pissica é uma “figura sem vergonha”.

²¹⁴ Outras modas cantadas pelas Baianas são músicas conhecidas de cantores como Amado Batista, Zezé de Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo.

Diálogo do Saldanha com o Capitão

Saldanha: *Boa noite seu capitão. Prá que mandou me chamá?*

Capitão: *eu mandei lhe chamar porque o senhor é um bom dançarino e gostaria que o senhor ensinasse as minhas Baianas a dançar.*

Saldanha: *Capitão, eu só faço serviço justo. Pendeu assim é trinta, pendeu assim é trinta, pendeu assim é trinta. Cento e vinte, um bode capado e uma galinha de pinto. Capitão paga?*

Capitão: *pago!*

Saldanha: *Então tá feito o negócio. Eu vou ensinar as meninas. Passe para cá/ passe para lá/ que eu agora vou ensinar.*

Depois das Baianas, ele diz que terminou o serviço. E retoma o diálogo com o Capitão, neste momento montado no cavalo.

Saldanha: *pronto! Já ensinei a todos.*

Capitão: *ainda falta. Falta o cavalo!*

Saldanha: *mas quando acertei com o senhor o cavalo ficou de fora. O cavalo não entrou não!*

Capitão: *o cavalo entrou²¹⁵!*

Saldanha: *O cavalo não entrou!!*

Após dançar com o cavaleiro o Saldanha é imediatamente convidado a se retirar pelo Banco. Em seguida surgem os empareados, Mororó e Machado.

²¹⁵ Na linguagem do Cavalo Marinho quando a pergunta “o cavalo entrou?” é uma púia, uma piada de duplo sentido, geralmente com conotação sexual.

12. Mororó e Machado²¹⁶.

Figuras *empareadas* com a função de parar o samba (Mororó) e o outro chega para dar continuidade à dança (Machado). Desenvolvem um diálogo desafiador de versos no qual ao fim da cena o Machado é o ganhador da disputa. Como representação de sua vitória ele dá uma tapa no rosto de Mororó que cai desacordado.



Desenho 9: **Mororó e Machado**. Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

Toada: *Mororó/ mais eu chamei mororó/ pega a corda de um nó/ mais eu chamei Mororó.*

Loa do Mororó

*Epa! que zuada danada
Que não vou me aperrear
Nem bate quiriri
Nem bate “carrá-carrá”
O samba tá parado
Eu quero ver o homem que vai tocar!*

Diálogo do Mororó com o Capitão

Mororó: *Capitão, o senhor sabe quem sou eu?*

Capitão: *Sei, é Mororó!*

²¹⁶ Essa é a figura que nitidamente o Mestre João Pissica tem maior prazer em contar e interpretar, pois exige um vasto conhecimento em versos, habilidade tal que o faz ser considerado o melhor entre todos os figureiros do Cavalo Marinho de Bombo, junto com Borges Lucas que consegue improvisar os versos durante sua apresentação. O parceiro de João Pissica nesta figura é Generino que interpreta o Mororó, enquanto o Mestre João Pissica interpreta o Machado. Na época que brincava com o Mestre Zé Onório, no final da década de 1940, João Pissica interpretava a figura do Mororó, já o Machado era interpretado por João Vicente, genro de Zé Onório.

Mororó: *Eu sou aço que não enverga! Agora toque que eu quero ver!*

Capitão: *Mas rapaz, esse samba pertence a Machado!*

Mororó: *Machado?? Esse homem já morreu. Se tocar eu furo o bombo!!*

Capitão: *esse samba é de Machado!*

Mororó: *esse homem já morreu!*

Machado chega à Roda

Eu tava em casa deitado

Sem querer nem imaginar

Quando vi foi o recado

Que mandaram me falar

Sou eu, Satanás do Sertão

Tenho a força de Sansão

Boa noite, Capitão

Porque mandou me chamar?

Diálogo do Machado com o Capitão

Capitão: *Eu mandei lhe chamar porque nós tava aqui tocando quando chegou um homem brabo e empatou o samba.*

Machado: *Quantos homem foi?*

Capitão: *Foi somente um.*

Machado: *Mas somente um homem empatou o seu samba?*

Capitão: *Mas ele tava brabo e armado. Trouxe faca, trouxe rifle, trouxe punhal, trouxe facão e empatou o samba.*

Machado: *Apois então diga a ele:*

Eu pego Mororó ele sendo novo

No meio do povo

Eu deixo ele atrapalhado

Deixo ele enrascado

Queimado feito carvão

Não se meta em questão

Que sai apanhado

Bata o samba cunhado

Banco: *Mororó e machado/ dois empareado*

Mororó

*Sou eu um machado ferino
Que eu gozo com o destino
Quando eu me determino
Pego onça com a mão
Boto cela no leão
E amunto na mesma hora
Arrocho Machado na espora
E volto cantando baião
Não bata que não quero mais não!*

Machado

*Mororó se eu te pego
Na cacimba de uma grotta
Te dou um clister de pimenta
Com pá eu te meto taboca
Safado tu faz de escada
Três dias é em pé é de banda é de coca
Até o diabo tem pena de ver tua derrota
Bata por cima dessa marmota*

Banco: *Mororó e Machado/ dois empareado*

Mororó

*Sou eu Mororó falado
Da Paraíba do Norte
Troco a vida pela morte
E volto se tenho razão
Sou tiro de boqueirão
Sou onça do pé da serra*

*Guaxinim, guacacheva,
 Guavulim, gavião
 Eu boto você não tira
 Safado, fulô de mamão
 Num bata que eu não quero não*

Machado

*Um dia me vi agredido
 Por mais de setecentos caifás
 Cem de lado, cem de frente, cem atrás
 Disparei dez mil giranda
 Foi fogo prá toda banda
 É assim que machado faz
 Bata o samba satanás*

Banco: *Mororó e Machado/ dois empareado*

Mororó

*É uma noite de inverno
 Com ordem do pai eterno
 Emburaquei no inferno
 Fiz quatorze oração
 Eu dei uma pisa no cão
 Deixei ele bem amarrado
 Machado eu deixo apeado
 E volto cantando baião
 Num bata que eu não quero não*

Machado

*Mororó tu precisa se casar
 Prá ser pai de família
 Precisa de roupa e mobília
 E cama pra se deitar
 Tu não pode comprar*

*Cadeira nem pitisqueiro
Toalha no estrangeiro
Mesa prá tua refeição
Bandido tu não tem um tostão
Como se casa sem ter dinheiro?
Não bata que eu sou verdadeiro*

Banco: *Mororó e machado/ dois empareado*

Mororó

*Se a moça amar em mim
Me tendo amor em firmeza
Não especula riqueza
Nem diz que eu sou ruim
Ela ontem disse a mim
Mororó você é meu defensor
Eu quero gozar seu amor
Assim eu caso sem ter dinheiro
Não bata que eu sou verdadeiro*

Machado

*Safado, depois de tu casado
A tua esposa cai doente
Tu não tem um parente
Que te empreste um cruzado
Tu vê teu anjo idolatrado
Gemendo sem ter paradeiro
Olha aí o desespero
Na porta do camarada
Tu só vê pobreza, mais nada
Como se cura a moça sem ter dinheiro?*

Banco: *Mororó e Machado/ dois empareado*

Mororó

*Eu boto hospital
 Do Governo do Estado
 Prá quem está necessitado
 Aquilo serve demais
 As irmãs especiais
 Chama logo o enfermeiro
 Venha logo e ligeiro
 Tratar mau perversidade
 Interna a menina na caridade
 Assim curo sem ter dinheiro
 Bata que eu sou verdadeiro*

Machado

*Me casei com uma nega quase preta
 Mas um dia me fez umas traição
 Mandei preparar um foguetão
 Amarrei ela na ponta da vareta
 A taboca xingou e fez cruzeta
 Arrancou a cabeça e carregou
 Meia hora depois ela voltou
 Peguei a cabeça e o corpo seu
 Que a nega entristeceu
 E nunca mais a cascavé me enganou
 Agora toque o samba, por favor!*

Banco: *Mororó e Machado/ dois empareado*

Mororó

*Pois é dois touro numa malhada
 Dois leão morando junto
 Cortei o pau e marrei
 Que hoje aqui tu sai defunto*

Para o samba que eu não quero sambar muito

Machado

*Um dia fui passando
Lá na ponte de Itaiba
Quando eu vi gritar de riba
Me pega se não eu caio
Olhei era um papagaio
Uma paca e um canção
Trazia um rifle na mão
E o dedo no camarão
Você ou briga ou se arrasa
Entrega as arma, valentão
Agora bata o samba cidadão*

Banco: *samba tava parado/ mandei chamar Machado*

Mororó

*Apois um dia quero me encontrar
Com o cachimbo da desgraça
Quero queimar-lhe o canudo
Pra não sair mais fumaça
Jararaca da malvadeza
Daquelas de botar o bago
Não bata vi cunhado*

Machado

*Casa no mar é marinha
Janela comprida é porta
Faca sem gomo não corta
Camisa de espada é bainha
Franga que põe é galinha
Mato que coça é urtiga*

*Doença na cara é bexiga
 Jurema da preta tem cura
 Faça sem ponta não fura
 E gato sem unha não briga
 Agora toque, evitando intriga*

Machado

*Uma nação eliminada
 Duas cidade vizinha
 Três comandante de linha
 Quatro casa de morada
 Cinco cortiça gelada
 Seis pé de cabra queimando
 Sete corneta tocando
 Oito general armado
 Nove batalhão formado
 Dez fruteiras sevando
 Bata que eu tô mandando*

Banco: *samba tava parado/ mandei chamar Machado*

Machado

*Esse braço é vence-vence
 Esse braço é vencedô
 Esse aqui nunca perdeu
 Esse aqui nunca apanhô
 No dia que esse apanhar
 Esse outro é vingador
 Cangote de Mororó
 Meu braço nunca injeitô*

Após a tapa e desmaio do Mororó, público acusa o Machado de ser o culpado pela morte de Mororó. Machado diz que foi um caminhão que bateu nele e ele

só está desacordado. Pega uma espada e equilibra Mororó pelas costas. Aos poucos ele vai se levantando e retornam ao diálogo.

Diálogo

Machado: *Mororó, eu quero saber o nome da tua mãe.*

Mororó: *o nome da minha mãe é Dona Maria Micaela. Agora que você sabe o nome da minha mãe, eu quero saber o nome da sua.*

Machado: *o nome da minha mãe é Micaela Maria.*

Mororó: *oxente, a gente somos irmãos.*

Machado: *e a gente ia se acabando numa parada aqui. Você é meu irmão.*

Os dois se abraçam fortemente e cantam alguns cocos de roda em conjunto com o Banco.

Coco de Mororó

Cortei cana, amarrei cana

Leleô virou bagaço

Esse coco foi formado

Na usina de dois braço

Coco do Machado

O meu povo dessa terra

Hoje eu vim me divertir

Galo quando canta cedo

É moça que quer fugir

E os dois saem juntos como se fossem dois grandes amigos.

13. **Valentão.** Chega à roda o Valentão com um chapéu de couro quebrado na testa, uma máscara com cabelos, uma espingarda nas costas, uma espada na mão e um revólver a tiracolo. Representa um justiceiro contratado para resolver os problemas e as vingar as dores do **Cabeção**. Porém, recebe o dinheiro, não presta adequadamente o serviço e vai preso. Depois de solto

canta uma sequência de cocos “enxeridos” para Rosa, a mulher do Cabeção, chamando-a para morar em outro lugar. Representa uma pessoa de caráter duvidoso.

Toada: *Diga a loló que meia noite eu vou lá/ ô loló*

Loas do Valentão:

*Chove a chuva de janeiro
Ronca o trovão na barra
Chega um homem no terreiro
Entra o respeito na casa
Chove a chuva de janeiro
Puxa a lavanca pedregulho
Nem bebo toma cachaça
Nem brabo toma barulho
Bata um pouquinho nesse embrulho*

Banco: *Diga a loló que meia noite eu vou lá/ ô loló*

*Dois bicudo não se beija
Dois boca funda pió
Dois cacundo não se abraça
Nem cobre com lençó
As vez dois véi junto
Faz arrumação melhó
Bata a mesma loló*

Banco: *Diga a loló que meia noite eu vou lá/ ô loló*

*Salamandra é cascavé
Daquela lua cinzenta
Quando a cobra passa o ferro
Ninguém grita por São Bento
É uma que deus não quer*

*E outra que não dou tempo
Bata um pouquinho Lorenço*

Banco: *Diga a loló que meia noite eu vou lá/ ô loló*

*Lá em casa tenho um rifle
Que nem todo mundo sabe
Quando eu bato mão a ele
As porta do céu se abre
Menos de dois minuto
Faço tanto do defunto
Que em dez cemitério não cabe
Bate no samba cunhado*

Banco: *Diga a loló que meia noite eu vou lá/ ô loló*

*No sertão dei uma carreira
Com medo de um espingarda
Sem cano e sem guarda mundo
Sem coronha sem nada
No fim da conta o diabo descarregada
Bata o samba camarada*

Banco: *Diga a loló que meia noite eu vou lá/ ô loló*

*Sou um valentão danado
No mundo não pode haver
Quando vejo faca de ponta
As pernas pega tremer
Bata que eu quero ver*

Banco: *Diga a loló que meia noite eu vou lá/ ô loló*

Tô pronto que apareça queichudo

*Pronto prá se queixar
 Encontre um valentão danado
 Tá pronto prá se picar
 Com uma faca e uma pistola
 Uma riúna e um punhá
 Bata prá eu sambar*

Banco: *Diga a loló que meia noite eu vou lá/ ô loló*

Chega o Cabeção

14. **Cabeção.** Representa um homem traído, que vem em busca do serviço do Valentão para reaver sua mulher e vingar sua honra. Sua cabeça grande é confeccionada com colagem de papel sobreposto e fica em cima do chapéu do figureiro. No grupo Boi Ventania esta figura é apresentada por Generino.

Diálogo do Cabeção com o Valentão

Cabeção: *Ô da casa, ô da casinha*

Valentão: *quem bate na minha porta de cozinha?*

Cabeção: *sou eu, Mané Cabeção, entro porque é dentro como um pobre desgraçado. Há mais de quatorze anos que me vejo afrontado.*

Valentão: *amigo entre prá dentro, teus males venha contar. Encontre um valentão danado, pronto pra se picar. Com uma faca, uma pistola, uma riuna e um punhá.*

Cabeção: *eu tava em casa deitado/ com hora de meio dia/ entrou um caba de porta dentro/ levou minha filha e mulher/ eu fiquei no cheiro.*

Valentão: *e que é que foi que você fez?.*

Cabeção: *eu fiz uma fura falada que todo mundo não fazia. Eu tava deitado em cima do meu rebanbanco até as pernas tremia.*

Valentão: *esse homem vinha armado?*

Cabeção: *com faca, pistola, punhá e quicé!*

Valentão: *com faca, pistola, punhá e quicé, qual é o homem que não mata pela sua filha e mulhé!?*

Cabeção: o senhor não sabe nem todo homem não tem coragem?

Valentão

Coragem tem seu Felino²¹⁷

De Limoeiro do Norte

Seu Izídio em Feira Nova

E seu Zezé em Glória do Goitá

Se tiver dinheiro pra me pagar

Encontra o Valentão danado

Pronto prá se picar

E vingar suas paixão

Cabeção: eu pagando com meu dinheirinho, quanto o senhor faz a prisão?

Valentão: eu faço por doze/ rodo doze/ vinte e quatro/ por quatorze/ tira doze/ tira doze/ quanto fica?

Cabeção: fica doze!

Valentão: é por quanto eu faço.

Cabeção: Tira aqui Baiana!

Valentão: Toma bolsa, mão limpa sem nada²¹⁸.

Valentão: O Senhor me diz: onde o homem costuma passear?

Cabeção: do Recife ao Jiquiá.

Valentão: tiro reino tem que dá/ cabeção vá embora/ com o homem eu vou pegar

Cabeção: agora vou me arretirar!!

Banco: ô Valentão, o Cabeção inda volta, ô loló

Cabeção: eu quero primeiramente saber da sua graça

Valentão: dois dedo dá, bata nessa desgraça!

Banco: ô Valentão, o Cabeção inda volta, ô loló

²¹⁷ Felino, Izídio e Zezé são os nomes de três sapateiros dos municípios de Limoeiro, feira Nova e Glória do Goitá. Na brincadeira do Cavalinho Marinho eles têm “coragem” ou “couragem” que vem de “couro” para fazer sapatos.

²¹⁸ A baiana procura dinheiro nos bolsos do Cabeção, mas ele está sem dinheiro algum. Depois, estende uma bolsa igualmente sem nada.

Cabeção: *eu quero primeiramente saber seu nome*

Valentão: *e você tem disposição de ouvir meu nome?*

Cabeção: *porque não tenho?*

Valentão:

Se eu disser meu nome

Cai corisco a terra treme

A terra vomita fogo

Todo fortaleza geme

Eu me chamo rutuntunque

Neto do cosmo leite

Primo do Cosme leitão

Eu mato por meia pataca

Enterro por meio tostão

Arranco toco e raiz

Não deixo assinar no chão

Ainda ontem matei dez

E já deu com quatorze no chão

Já tô com o dedo cansado

De puxar no camarão

O ronco do tiro

E o lape do meu facão

Quer ver seu Cabeção?

Cabeção: *não me mate não que eu sou um viúvo!*

Valentão: *se é deus matar um pai de família, eu mato um viúvo porque não tem quem chore.*

O Cabeção se afasta e volta dizendo que está assombrado.

Cabeção: *seu Valentão, eu estou assombrado*

Valentão: *tá assombrado com a réstia da tua cabeça. Todo homem da cabeça grande fica alesado e meio doido por conta da cabeça grande.*

Cabeção vai embora e volta batendo palmas dizendo.

Cabeção: ô da casa e da casinha.

Valentão: quem bate na minha porta da cozinha?

Cabeção: sou eu, Mané Cabeção, o homem do nosso negócio.

Valentão: nesse negócio nos fomos má, que o homem por aqui não pode passar.

Cabeção: e ele não passou por ali?

Valentão: e era de empatar desse povo falar e mentir

Cabeção: apois ele passou por lá.

Valentão: e é hora desse povo empatar de mentir e falar.

Cabeção: *apois eu quero meu dinheirinho prá cá.*

Valentão: *eu vou vender meus pissuído prá lhe pagá/ tenho oitenta e quatro de terra de mares a dentro. Vendo e faço um bom dinheiro e lhe pago.*

Cabeção: *ainda não dá prá pagar!*

Valentão: *então vou vender outro pissuído prá lhe pagar. Tem oitenta cabeça de gado em caveira, no Sertão. Vendo isso, com o dinheiro eu pago.*

Cabeção: *ainda não dá prá me pagar!*

Valentão: *vou vender meu derradeiro pissuido prá lhe pagar. Tem trezentos mil covas de roça em troço. Vendo, faço um bom dinheiro e pago.*

Cabeção: *ainda não dá.*

Valentão: *Apois não tenho com que lhe pagar.*

Cabeção: *não tem com que me pagar. Apois eu arranco uma tira de couro do cangote ao calcanhar.*

Valentão: *eu serei bode.*

Cabeção: *como tu quer e não pode?*

Valentão: eu vou ganhar!

Cabeção: *prende ele, Baiana.*

As Baianas prendem o Valentão e o Banco começa a cantar.

Banco: *Teje preso e amarrado seu duro, seu valentão/ seu cara de jacaré, seu dente de tubarão/ Teje preso e amarrado seu duro, seu canidé/ seu venta de tubarão/ seu dente de jacaré.*

Valentão: *Capitão, tão valente que eu era. Hoje me vejo preso e amarrado. Pela mão de uma mulher. Arrume um advogado prá soltar minhas correntes porque hoje estou preso.*

Capitão: *está solto, seu Valentão!!*

Valentão: *agora que estou solto quero pedir uma permissão prá sambar um coco com todo seu povo.*

Coco do Valentão

Vou me embora, mamãe

Vou me mudar, mamãe

Tenho pena, mamãe

Desse pessoá, mamãe.

Capitão: *o coco tá bom seu Valentão.*

Valentão: *apois eu vou mudar de coco, seu Capitão.*

Eu vou me embora, mamãe

Segunda feira, mamãe

Tenho pena, mamãe

Dessa ribeira, mamãe.

Cabeção: *achei bom o coco.*

Valentão: *ô Cabeção, cadê Rosa tua?*

Cabeção: *Rosa minha tá em casa.*

Valentão: *Agora quero que você vá buscar sua Rosa prá vim sambar um coco mais eu.*

Cabeção: *eu vou buscar Rosa, mas só vou no coco.*

Valentão

Arrocha a corda do bombo

Deixa o marvado gemer

Deixa a lua fazer barra

Estrela D`Alva nascer.

Rosa chega ao coco.

Valentão: *oi Rosa, tudo bom?*

Rosa: *oi seu Valentão, tudo bom.*

Valentão: *ô Rosa eu vou tirar teu coco.*

Rosa: *tira!!*

Valentão

Oh Rosa tu toma cuidado

Eu vou soltar meu balão

Prepara tua mobilha

Vamos morar no Japão.

Valentão:

Oi a ponte nova tá feita

Para paulista passá

Com trinta carro de lenha

Da mata do siringá.

Valentão

João Silicino em Itaenga

Zé Prifino nas Campina

Pissica na Feira Nova

Quem tá serrando de cima

Segue uma sequência de coco de improviso até a chegada do Fiscal.

Banco: *Mais o Pissica meu nego/ Amaro mandou dizer/ o Fiscal que aqui aparece/ a gente pode prender*

O **Fiscal** vai preso e todos cantam.

Banco: O bumba, o bumba. O bumba de querer/ tanta moça bonita/ mas não é de você/ o de mina o de mina gerá/ o de mina gerá, o de mina (bis).

Todos saem até a tolda e finaliza a cena do Valentão.

15. **Rosa.** Rosa é uma figura feminina representada por um homem, com um pano amarrado na cabeça, máscara de papelão e vestido. É a esposa do Cabeção que foi levada por um Fiscal armado. Reflete o machismo da sociedade agrário e a objetificação da mulher²¹⁹. Valentão a traz de volta e em homenagem ao retorno de Rosa, iniciam uma festa de coco de roda. Nas apresentações registradas durante a pesquisa de campo, Rosa não surgiu fisicamente na roda, apenas foi mencionada durante a as cenas do Valentão e Cabeção. A ausência física de Rosa na cena é reflexo da vulnerável situação cênica do grupo pela ausência de pessoas, falta de conhecimento dos mais jovens e da ausência de figurino adequado para a interpretação da figura.

16. **Fiscal**²²⁰. Surge no momento em que o Valentão e o cabeção iniciam um sequência versos de coco de roda em homenagem a Rosa. Usa máscara, chapéu e paletó, não tem texto, nem toada própria. Movimenta-se de forma brusca, batendo naqueles que se fazem presentes na roda e sua função é atrapalhar.

17. **Pisa Pilão e Chica Gorda.** Apresentam-se para prestar serviço de pilar o milho, o arroz, a mandioca, o café, farinha e outros grãos da alimentação da região. Enquanto trabalham, recitam versos rimando com situações inusitadas relacionadas ao ofício de pilador de milho.²²¹ A Chica Gorda é uma figura

²¹⁹ Em conversas informais ouvimos fatos e histórias contadas com naturalidade sobre homens que roubaram suas mulheres e fugiram com elas para morar juntos. Esses casos não eram tratados como sequestro, embora nem sempre houvesse consentimento da jovem mulher, tampouco por sua família que se conformavam pela ausência e falta de reação pelas más condições de vida as quais estavam submetidas.

²²⁰ Sua atuação pode ser compreendida a partir da representação de um fiscal, que a serviço do Estado, tem o dever de fiscalizar o cumprimento das regras e a autoridade de vetar o seu funcionamento. Por outro lado, como a cultura brasileira é naturalmente avessa ao cumprimento de regras, o fiscal é um personagem social mau visto e mal interpretado pelas pessoas de modo geral, que surge para atrapalhar a brincadeira.

²²¹ A versão contada por João Pissica é a mesma apresentada pelo mestre de figuras Antonio de Anja, na década de 1950, no Cavalo Marinho de Zé Onório.

feminina representada por um homem com uma peneira na mão, vestido, lenço na cabeça e máscara. É a auxiliar do Pisa Pilão.

Banco: *é pisa pilão/ eu não posso pilar*

Diálogo do Pisa Pilão com o Capitão

Pisa Pilão: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *boa noite!*

Pisa Pilão: *Eu cheguei aqui porque fiquei sabendo que o senhor tem muito alqueiro de milho, de café, de arroz.*

Capitão: *Eu tenho uns vinte alqueiro de arroz, uns vinte de café, uns vinte de milho para você pilá.*

Pisa Pilão: *vamos empeleitar*

Loa do Pisa Pilão

Plantei meu milho na beira do rio (Bis)

Comi todo verde por moi do novilho

Plantei meu milho na beira da praia (Bis)

Como todo ele por causa da jandaia

Capitão eu cheguei eu tenho meu mister (Bis)

Já pilei o arroz vou pilá o café

Plantei o meu milho não sei o que foi (Bis)

Já pilei o meu milho vou pisar o arroz

Nunca vi penerar milho que nem Chica Gorda (bis)

Quando ela pisa se abalança toda

Pisa Pilão: *Capitão, o pessoal aqui gosta de cuscuz?*

Capitão: *O pessoal aqui gosta de cuscuz.*

Pisa Pilão: *Apois eu vou buscar minha Chica, prá ela fazer uns cuscuz, pão de milho.*

Chica Gorda *Plantei meu milho nasceu nesse chão (bis)*

Vou fazer um cuscuz prá esse cidadão

Banco: *leleo camundongo sinhá/ pisa pilão, não posso pilar*

Chica Gorda *Plantei meu milho, mas não tive jeito (bis)*

Vou fazer um cuscuz para o meu Prefeito

Banco: *leleo camundongo sinhá/ pisa pilão, não posso pilar*

O capitão vai procurando o nome das pessoas que estão na plateia. A Chica Gorda vai rimando com os nomes das pessoas da audiência enquanto lhe oferta o seu cuscuz. Para os nomes que ela faz, as pessoas devem pagar uma quantia em dinheiro pelo verso feito²²².

18. **Velho Frio**²²³. Entra para recitar versos a fim de casar com a filha do Capitão. É um homem com idade avançada, sem fortuna, mas diz que é rico. Usa uma toalha nas costas e treme como se sentisse frio. Usa um capote, uma máscara e um cacete na mão.

Toada: *oxente, oxente é bom demais!*

Velho Frio

Meus senhores todos eu vim apreciar

Com a menina de encarnado tenho que me casar

Baiana: *meu papai que sonora bonita daquele velho. Eu me apaixonei pela sonora dele*

²²² João Pissica conta que na Festa de São José de 2002, em Feira Nova, quando ele estava na tolda preparando para colocar a figura do Pisa Pilão, chegou à informação de que o prefeito de Feira Nova, Sr Nicodemos, estava assistindo o Cavalo Marinho. Ele então recitou alguns versos em homenagem ao prefeito que lhe pagou uma quantia de cinquenta reais.

²²³ João Pissica conta que esta figura era interpretada pelo Mestre Zé Onório com muita destreza. Aprendeu assistindo o Mestre Onório interpretar o Velho Frio.

Banco: *oxente, oxente é bom demais!*

Velho Frio

Meus senhores todos eu vim apreciar

Com a menina de azul tenho que me casar

Baiana: *meu papai que sonora bonita daquele velho. Eu me apaixonei pela sonora dele.*

Capitão: *mas minha filha, esse velho não tem fortuna. Ele não pode lhe sustentar.*

Baiana: *mas eu gostei da sonora dele, meu pai.*

Loa do Velho Frio

Meus senhores todos eu vim apreciar/ se capitão não dé a filha eu tenho que roubar

No final, ele vai embora com as quatro baianas.

19. **Motorneiro**²²⁴. Apresenta-se para puxar energia para a cidade. Põe um candeeiro em baixo de um banco e vai tirando as loas fazendo rimas. Falando das moças velhas e moças novas e dos engenhos da região enquanto o grupo de galantes, baianas e plateia gira em volta dele, em representação da roda de água em movimento gerando energia para o funcionamento do engenho.

Toada: *bota fogo no motor/ ver rodar/ fogo no motor*

Motorneiro: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *boa noite!*

Motorneiro: *soube que tá tudo no pardo. Faltou energia e eu vim prá estar luz prá estas cidades todinha.*

²²⁴ João Pissica aprendeu a botar a figura do Motorneiro com o mestre Zé Terra de Carpina. Ensinou a Generino que hoje a interpreta no Cavalo Marinho Boi Ventania.

Capitão: *pronto e quero ver seu trabalho. Pode puxar bico de luz prá onde o senhor entender.*

Loa do Motorneiro

Sim senhor, seu Capitão/ agora vou lhe cantar

Vou puxar bico de luz/ prá rua de Caxangá

Banco: *vê rodá/ fogo no motor (repete várias vezes)*

Sim senhor, meu Capitão/ eu vou lhe falar ligeiro

Vou puxar bico de luz prá rua de Limoeiro

Banco: *vê rodá/ fogo no motor (repete várias vezes)*

Sim senhor, meu Capitão/ eu tenho minha disciplina

Vou puxar bico de luz prá Cidade de Carpina

Banco: *vê rodá/ fogo no motor (repete várias vezes)*

Sim senhor seu capitão eu não me saltei no galho

Vou puxar bico de luz prá rua de Paudalho

Banco: *vê rodá/ fogo no motor (repete várias vezes)*

Sim senhor, meu Capitão/ dou um tombo que a terra vira

Vou puxar bico de luz prá cidade de Passira

Banco: *vê rodá/ fogo no motor (repete várias vezes)*

Sim senhor, seu Capitão/ a hora que me espera

Capitão me dê licença prá eu falar das moças velhas

Banco: *vê rodá/ fogo no motor (repete várias vezes)*

Pobre das moças velhas/ quando vai para cozinha

Vai tocando reco-reco na costela da madrinha

Banco: *vê rodá/ fogo no motor (repete várias vezes)*

Pobre da moça velha/ quando vai amarrar as cabras

Se agarra com o pai de chiqueiro dizendo já tô casada

Banco: *vê rodá/ fogo no motor* (repete várias vezes)

Pobre das moças velhas/ quando vai rezar um terço

Padre Nosso, Avemaria se eu não casar endoideço

Banco: *vê rodá/ fogo no motor* (repete várias vezes)

As pobres das moça velha/ quando vai dançar um tango

Parece uma raposa quando via caçar um frango

Banco: *vê rodá/ fogo no motor* (repete várias vezes)

Capitão me dê licença, veja que chegou a hora

Bota a chuva no banco, motorneiro vai embora

Banco: *vê rodá/ fogo no motor* (repete várias vezes)

As moças novas de hoje em dia, quer se juga mais não pode

Inda ontem avistei uma namorando mais meu bode

Banco: *vê rodá/ fogo no motor* (repete várias vezes)

20. **Vila Nova.** Apresenta-se em dois para varrer as vilas das cidades da região. Cada um com uma vassoura e se alternam nos versos. Na época do Cavalo Marinho do Mestre Zé Onório, este interpretava junto com o João Vicente. Trajava roupa de Galante, com máscara e chapéu.

Toada: *ô Vila Nova cidade/ vila da mercê cidade*

Vila Nova: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa Noite!*

Vila Nova: *Capitão eu soube que as cidade estão tudo sem varrer. Essa Rua da Florentina tá toda suja. Eu sou um Vila Nova vim varrer as cidades. Começando pela Rua de Florentina.*

Capitão: *muito bem.*

Sim senhor, seu Capitão/ Agora eu vou dizer (bis)

Já barri toda cidade essa vila sem barrer

Banco: *ô Vila Nova cidade/ vila da mercê cidade*

Sim senhor, seu Capitão/ E a gora eu lhe dou as prova (bis)

Eu já barri toda cidade/ falta barrer Feira Nova

Banco: *ô Vila Nova cidade/ vila da mercê cidade*

Sim senhor, seu Capitão/ Agora que eu cheguei aqui (bis)

Eu já barri a Feira Nova/ vou barrer o Apoti

Banco: *ô Vila Nova cidade/ vila da mercê cidade*

Sim senhor, seu Capitão/ Eu não quero ver desespero (bis)

Eu já barri o Apoti/ vou barrer o Limoeiro

Banco: *ô Vila Nova cidade/ vila da mercê cidade*

Sim senhor, seu Capitão/ Mais eu brinco na disciplina (bis)

Eu já barri Limoeiro/ eu vou barrer é a Caipina

Banco: *ô Vila Nova cidade/ vila da mercê cidade*

Sim senhor, seu Capitão/ Eu tenho muita alegria (bis)

Eu já barri caipina/ vou barrer chã de Alegria

Banco: *ô Vila Nova cidade/ vila da mercê cidade*

Sim senhor, seu Capitão/ Eu brinco e não me atrapalho (bis)

Já barri Chã de Alegria/ falta barrer é Paudalho

Banco: *ô Vila Nova cidade/ vila da mercê cidade*

Sim senhor, seu Capitão/ Não vou tirar o pé do chão (bis)

Eu já barri o Paudalho/ vou barrer Jaboaão

Banco: *ô Vila Nova cidade/ vila da mercê cidade*

Sim senhor seu capitão comigo não tem pigarro (bis)

Eu já barri Jaboaão e vou barrer Lagoa do Carro

Banco: *ô Vila Nova cidade/ vila da mercê cidade*

21. **Nina e Pau Pereira:** figura que representa uma velha e um pássaro. Chega à roda para mostrar a população seu pássaro, mas descobre que é fêmea e cria uma situação hilária com o Caroca e demais brincadores. Figura²²⁵ não mais representada no Cavalo Marinho de Bombo.

Nina: Capitão, boa noite!

Capitão: *boa noite, é você que é Nina?*

Nina: *sim, sou!*

Capitão: É você que tem um pássaro?

Nina: Sim, sou eu que tenho um pássaro. O senhor quer que eu vá buscar prá apresentar a essa população?

Capitão: Sim, eu quero!

Ela sai e volta com um pássaro

O banco canta:

Banco

Pau Pereira, Pau Pereira

Pau da minha opinião

Todos pau fulora e cai

Só pau pereira não

Chega o Caroca

Caroca: Capitão, parece que esse passo é feme. Ele está todo largo

Ela tá pondo ovo.

O Caroca põe a mão embaixo e tira um ovo.

²²⁵ Esta figura não havia sido mencionada quando fomos interrompidos por um dos seus filhos de João Pissica dizendo que gostava do Pau Pereira, que achava graça naquela na parte que o Caroca pegava o ovo do pássaro. Neste momento pudemos saber um pouco mais sobre esta figura que representa um homem com sexualidade dúbia, que a família não sabe exatamente qual sua orientação sexual e sua mãe descobre, a partir de pessoas de fora da família, qual a sua orientação. Esta representação é velada e de duplo sentido.

Caroca: Olha aí, o passo de Nina pôs

Banco

Pau Pereira, Pau Pereira

Pau da minha opinião

Todos pau fulora e cai

Só pau pereira não

Nina: *Capitão, eu vou levar meu passo prá casa. Já apresentei na população. Eu quero que o senhor mande as ordens prá eu me arretirar.*

Capitão: *pois pronto.*

Banco: *Pau Pereira saia fora/ bota a sorte e vá embora*

22. **Quebra Pedra.** Figura circense que entra para quebrar uma pedra no seu peito. O Caroca chega com uma grande pedra, paralelepípedo ou pedra rocha, e coloca no meio da roda. As Baianas e o Caroca circulam arrecadando dinheiro da plateia. Logo em seguida chega o Quebra Pedra, vestido com uma fofa²²⁶, uma camisa de Galante, e o rosto com um pó. Ele se posiciona com os pés e as mãos no chão olhando para cima, como se faz ponte, e o Caroca coloca a pedra na parte superior da barriga. Outra pessoa chega (marreteiro) com uma marreta, fere um ou mais golpes sobre a pedra até que ela se quebre²²⁷.



Desenho 10. **O Quebra Pedra e o Marreteiro.** Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

Toada: *brincando e dando louvor/ o Quebra Pedra chegou*

Diálogo do Quebra Pedra como Capitão

Quebra Pedra: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *boa noite!*

²²⁶ Vestuário da figura que consiste em uma calça coronha de tecido felpudo com franjas na bainha. Traje utilizado por caboclos de lança do maracatu.

²²⁷ João Pissica conta que nem sempre a pedra se quebra na primeira pancada, às vezes era necessário ferir vários golpes até a pedra quebrar, o que aumenta a tensão entre público e figureiro. Nosso informante ainda conta que o Mestre Antonio de Anja, numa apresentação no município de Pombos, em uma festa na casa de um vereador, o marreteiro bateu dezoito vezes na pedra e a pedra não se quebrou. Algumas pessoas disseram que ele não iria realizar o feito. O mestre Antonio de Anja mandou chamar o seu João Pissica que estava na tolda se arrumando para botar a próxima figura. João Pissica então, chegou, mudou a posição da pedra, e com um único golpe a pedra se quebrou. João Pissica também conta que já quebrou muita pedra na barriga de Maria Sapatona, uma mulher que se permitia quebrar a pedra em sua barriga.

Quebra Pedra: *Eu vim aqui porque eu trabalho num serviço mágico e tenho que apresentar prá todo mundo apreciar aqui na população.*

Capitão: tá certo!

O Quebra Pedra se deita sobre duas cadeiras, o Caroca coloca a pedra sobre sua barriga e o marreteiro fere uma marretada sobre a pedra até quebrar.

Quebra Pedra: *Pronto, provei o serviço. Capitão, mande minha conta que eu já vou.*

Banco: *meu relógio deu a hora/ Quebra Pedra vai embora*

23. **Saltador.** Figura circense que apresenta uma sequência de saltos soltos no ar sobre uma lona estirada no chão. Pula para trás, para frente, planta bananeira. Arrecada dinheiro da plateia para exibir tal feito. Para aumentar a façanha, segura duas facas na mão e dá saltos. Também se veste com calça curta, não usa máscara, nem chapéu, nem sapato. Passa um pó branco no rosto e exibe uma sequência de saltos sobre uma lona no chão. Não tem texto. Antonio de Anja era o saltador do Cavalo Marinho do Mestre Zé Onório.



Desenho 11: **O Saltador.** Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

24. **Cego e o Guia.** Jacinto é o nome do Cego e o Guia se chama Paulo. O Cego chega com uma saca nas costas segurando o porrete do Guia. Em um determinado momento ele se solta do porrete e fica perdido no meio da roda gritando o nome do seu Guia. As figuras criam uma cena de bastante interação com a plateia.

Banco: *Lá vem o Cego e a Guia/ meia noite pro dia.*

Cego: *Paulo, bota eu na roda do Capitão²²⁸!*

25. **Ema²²⁹:** figura animal sem texto. Surge na roda, o Banco canta e ela dança ao som do bombo. Depois vai embora à mesma toada.

Banco

*Oi narinô grita o passo
Oi narinô passo de meu Sertão
Oi narinô a redor da camboa
Todo passo avoa
Só a ema não*

26. **Capitão da Aliança Liberá:** Chega repentinamente à roda, a procura do General da Aliança Liberá. É uma figura militar que representa os soldados de quartéis envolvidos em revoltas militares ocorridas na década de 1920, com o surgimento do Movimento Tenentista e sua incorporação a Aliança Liberal que teria contribuído para o surgimento da Era Vargas, após derrota nas eleições de 1930.

Capitão da Aliança Liberá: *Capitão, Boa Noite! Eu sou o Capitão da Aliança Liberá. E vim atrás do General da Aliança Liberá.*

Capitão: *Boa noite! Eu sou o Capitão da Rua Florentina. E aqui não tem nenhum General da Aliança Liberá.*

Capitão da Aliança Liberá: *tem por que eu fiquei sabendo e vim prá conhecer ele.*

Capitão: *seu Caroca vá ver na Tolda se tem algum General da Aliança Liberá.*

27. **General da Aliança Liberá.** Vem vestido com roupa de soldado, quepe, farda militar, espingarda, cartucheira e revólver.

²²⁸ Na linguagem do Cavalo Marinho, “bota eu na roda do Capitão” é uma frase de duplo sentido, com conotação sexual, conhecida por “puía” entre os brincadores do Cavalo Marinho.

²²⁹ João Pissica diz que o Cavalo Marinho que comprou de Bida nos anos 1980 tinha uma Ema e outros bichos. Ressalta da mudança do meio transporte do material do Cavalo Marinho. Atualmente seu grupo não põe mais a figura da Ema. “No tempo que eu tinha esses bichos todinho foi o tempo que começamos a carregar de jipe, de ônibus. Porque já não cabia em costa de cavalo” conta João Pissica.

Diálogo

Generá da Aliança Liberá: *sou eu o Generá do quarto exército, da Aliança Liberá. Quem está me procurando?*

Capitão: *quem chegou lhe procurando foi o Capitão da Aliança Liberá.*

Generá da Aliança Liberá: *oxente, da minha tribo?*

Capitão: *é da sua tribo; veio de lá. Disse que era da Aliança Liberá.*

Generá se dirige ao Capitão da Aliança Liberá: *pois pronto, eu cheguei aqui agora o senhor já pode ir embora que eu vou ficar no seu lugar.*

Capitão da Aliança Liberá: *eu já vou me embora, mas quero que o senhor venha simbora comigo.*

General da Aliança Liberá: *eu não vou embora, só vou embora quando chegar os soldados **Cosme e Damião**.*

Loas

Vou me embora para minha terra/ vou vencer guerra/ tenho minha função/ tô na razão/ agora eu tô trilho/ hoje vou chamar Cosme e Damião

Banco: *Generá, Generá/ da Aliança Liberá*

Capitão da fulorentina/ eu vou lhe contar/ eu fui chamado na minha função/ eu sou dragão/ agora eu vou chamar Cosme Damião

Banco: *Generá, Generá/ da Aliança Liberá*

Vim de longe lá da minha terra/ mercado norte tá em revolução/ cheguei aqui/ capitão prá brincar/ agora eu vou chamar/ Cosme e Damião

Banco: *batalhão, batalhão/ Lá vem Cosme e Damião*

28. **Cosme e Damião.** Duas figuras *empareadas* que representam dois soldados de baixa patente. Surgem vestidos em traje de soldado com quepe, espada, espingarda nas costas, um capote ou uma capa preta sobre os

ombros. Vem buscar o General e o Capitão da Aliança Liberá. O Banco começa a tocar e os soldados dançam juntos. Primeiro o Capitão da Aliança Liberá se afasta e retorna para tolda. Em seguida é a vez do General da Aliança Liberá sair da cena.

Toada: *batalhão, batalhão/ Lá vem Cosme e Damião*

29. **João Cacundo**²³⁰: figura que recita versos rimando com os nomes das pessoas presentes a fim de arrecadar dinheiro da plateia. Geralmente desenvolve sua cena em conjunto com as duas baianas.

Loas do João Cacundo

Sou eu João Cacundo que você ouvia falar

Eu cheguei cá nesse mundo/ eu cheguei pra trabalhar

Banco: *leleo João Cacundo/ vem tomar conta do mundo*

Sou eu João Cacundo/ todos me preste atenção

Eu estou botando esta figura/ mais Maria Cabelão

Banco: *leleo João Cacundo/ vem tomar conta do mundo*

O minha Baiana agora eu vou contá/

A sorte de João Cacundo é seu Pedro quem vai dá

Banco: *ô João Cacundo/ vem tomar conta do mundo*

Ô meu Capitão, agora eu vou lhe contá

Tando mais Maria Cabelão/ nada me acontece má

Banco: *ô João Cacundo/ vem tomar conta do mundo*

Ô meu Capitão, agora eu vou lhe dizer/

Eu brinco de João Cacundo que é para o povo ver

²³⁰ João Pissica conta que aprendeu os versos desse personagem com o figureiro de Zé Onório chamado João Marguião que cantava no Banco. Porém, no momento da figura, João Cacundo fazia questão de interpretar porque era apaixonado pela Baiana Maria Cabelão e durante sua cena revelava publicamente seu amor por Maria Cabelão. Esta figura também se faz presente no mamulengo.

Banco: *ô João Cacundo/ vem tomar conta do mundo*

João Cacundo não é brincadeira não

Eu tô brincando João Cacundo mais Maria Cabelão

Banco: *ô João Cacundo/ vem tomar conta do mundo*

Diálogo

João Cacundo: *Capitão?*

Capitão: *pois pronto!*

João Cacundo: *provei meu serviço?*

Capitão: *provou!*

João Cacundo: *me deseje uma boa retirada!*

Banco: *O meu relógio já deu hora/ João Cacundo vá embora*

30. **Pai João**²³¹: chega à roda em busca de um serviço e inicia um diálogo musical de pergunta e resposta com o Banco. Representa um homem velho e doente, com um pedaço de pano amarrado na perna dizendo que tá com uma “enxerida” (ferida) e precisa trabalhar. Pela boa relação com o proprietário da terra consegue um trabalho de vigia, porém, não realiza bom serviço e é despedido. Veste-se com uma calça, paletó, chapéu e máscara. Figura não registrada durante a pesquisa de campo²³².

Banco: *Oi manda nego de laiá*

²³¹ Pai João representa um homem velho, negro, ex-escravo, conformado com sua condição. De acordo com Manuel Correia de Andrade, após abolição da escravatura, muitos negros, principalmente aqueles de idade avançada, sem ter para onde ir, permaneceram nas propriedades dos seus antigos donos, transferindo-se para a situação de morador. Muitas vezes os sítios eram distantes da casa do proprietário, estrategicamente situadas para aumentar e defender os limites da propriedade rural.

²³² Esta figura não é mais representada atualmente. Mestre João Pissica conta que para realizar esta cena teria que ensinar aos integrantes do Banco e aos demais figureiros que não saberiam responder ao diálogo e relembra dessa figura no passado: “Antigamente os banqueiro quando via a figura com o traje, já chamava a figura; hoje em dia não! Alguém tem que ir lá e dizer. Se o Banco não é queimado, a figura sai morna porque quem faz a figura é o banco. Quando o banco é queimado, a figura entra com todo gás. Mas quando o banco é descansado a figura entra descansada” diz o mestre João Pissica.

Pai João: *Pai João chegou agora de verdade*

Banco: *Oi manda nego de laiá*

Pai João: *Pai João tá doente de verdade*

Banco: *Oi manda nego de laiá*

Pai João: *Pai João tá com ferida de verdade*

Banco: *Oi manda nego de laiá*

Pai João: *Pai João não pode trabalhar de verdade*

Banco: *Oi manda nego de laiá*

Pai João: *Capitão mandou chamar de verdade*

Banco: *Oi manda nego de laiá*

Pai João: *Pai João quer um emprego Capitão*

Banco: *oi manda nego de laiá*

Diálogo

Pai João: *ô seu Caroca, pergunte ao Capitão se ele não tem um emprego prá me ajeitar.*

Caroca: *Capitão disse pro senhor tomar conta dessa casa. Mas não pode deixar ninguém passar por aqui.*

Pai João senta no tamborete, em representação a uma casa, e inicia sua função de tomar conta das terras do Capitão.

Banco: *oi manda nego de laiá*

Pai João: *Eu já tô empregado minha gente*

Banco: *oi manda nego de laiá*

Pai João: *Com ordem do Capitão minha gente*

A Baiana se aproxima do Pai João e pisa no pé que está com uma ferida. Ele cai no chão chorando. A Baiana o ajuda a se levantar, dança um pouco e passa pelo caminho que o Pai João deveria evitar que qualquer pessoa passasse.

Pai João: *por aqui não passou ninguém minha gente*

Banco: *oi manda nego de laiá*

Pai João: *Pai João tá na função minha gente*

Essa cena se repete até que todas as Baianas e Galantes passem.

31. **Selador**²³³ Representa uma autoridade corrupta que exige a licença para brincar, utilizando como artifício um selo para proibir ou autorizar a brincadeira. Veste-se com paletó, máscara, chapéu. A cena inicia com a toada cantada pelo Banco e continua com um breve diálogo com o Capitão e segue com os versos cantados pelo selador.

Banco: *selador, tá selando*

Diálogo:

Selador: *boa noite!*

Capitão: *boa Noite!*

Selador: *Capitão eu quero a licença do brinquedo!*

Capitão: *a licença eu deixei em casa.*

Selador: *o senhor está brincando mole?*

Capitão: *eu tenho licença, mas eu esqueci de trazer!*

Selador: *o senhor tá brincando mole. Eu vou selar tudinho.*

Loas:

Selador: *Sou eu o Selador, Capitão preste atenção/ o primeiro selo que eu boto é na casa do Capitão. Selador selando*

Banco: *Selador, Selador selando!*

²³³ No passado os grupos precisavam de licença da polícia militar para realizar as apresentações nas festas municipais, e algumas vezes, em sítios. Estas autorizações eram conseguidas através do contato direto nas delegacias de polícia, com comissários ou delegados. Alguns proprietários exerciam o direito de voz de prisão em suas propriedades e portavam armas. Mestre Zé de Bibi, assim com Mestre Batista, pesquisado por John Murphy, exercia a função de autoridade local, podendo exercer livremente o direito de apresentar sua brincadeira em qualquer lugar. A representação de autoridade local diminuía a possibilidade de brigas ou bagunças durante as apresentações, coisa muito comum nas brincadeiras de donos sem porte de arma, quando pessoas embriagadas bagunçavam e impediam a performance das figuras.

Selador: *Sou eu o Selador/ eu selo e não desonero/ primeiro selo que boto é batente, porta e janela/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Sou eu o Selador, eu selo e não desonero/ meto selo no fogão e carimbo na tigela/ selando, meu Selador.*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Sou eu o Selador/ Capitão vou lhe contar/ agora vou meter o selo no povo desse lugar/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Mas sou o Selador, Capitão não diga sim/ o primeiro selo que eu boto é no rapaz do amedoim/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Sou o Selador eu selo e não tenho patota/ o selo que eu vou botar na casa do Caroca/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Sou eu o Selador, meu pensamento adivinha/ meti selo no Caroca/ vou meter no Caroquinha/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Sou eu o Selador/ cumprindo com a minha sina/ já botei selo no Caroca/ vou meter na Catirina/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Sou eu o selador/ com mentira não me engana/ o primeiro selo que eu boto é na primeira Baiana/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Sou eu o Selador/ Capitão sou meio profundo/ já selei a Baiana vou selar o rapaz do bombo/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Sou eu o Selador/ Capitão vou lhe contar/ já meti selo no bombo/ vou meter no ganzá/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Sou eu o Selador/ viva as trança da morena mais bonita/ já botei selo no ganzá vou botar no rebequista/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

Selador: *Sou eu o Selador/ é a minha disciplina/ meti selo na rabeça/ vou botar na Rua da Florentina/ selando meu Selador*

Banco: *Selador, Selador selando!*

O Selador retoma o diálogo

Selador: *Capitão, pronto. Aqui tá tudo selado! O Senhor tá selado, a sua casa tá selada, homem, menino e mulher. Tá tudo selado!*

Capitão: *Pois eu vou mandar chamar o Tirador de Selo*

Selador: *é melhor ele não vim aqui. Porque eu tô aqui!*

Banco: *sela, sela, Selador/ tirando selo que o outro botô*

Tirador de Selo: *Boa noite, Capitão.*

Capitão: *Boa noite!*

Tirador de Selo: *O que é que há por aqui?*

Capitão: *É que chegou um Selador e botou selo em tudo. E quero que o senhor tire o selo.*

Tirador de Selo: *Eu tiro! Agora, eu só faço por justo!*

Capitão: *E por quanto o senhor faz?*

Tirador de Selo: *Eu faço por cento e vinte/ um bode capado e uma galinha com pinto. A buchada e a cachaça.*

Capitão: *Pois tá feito!*

O Capitão consegue uma garrafa de bebida e dá para o Tirador de Selo.

Banco: *sela, sela, Selador/ tirando selo que o outro botô*

Tirador de Selo: *sou eu o Tirador de Selo/ eu tiro e não desonero/ vou tirar o selo do fogão/ e o carimbo da tigela/ tô tirando selo*

Banco: *sela, sela, Selador/ tirando selo que o outro botô.*

Ao tirar o selo de cada objeto e pessoa, o Tirador de Selo oferta um gole de sua bebida ao Selador. Os dois bebem e em seguida realizam um diálogo rimado.

Tirador de Selo: *Mano, vamos tomar uma?*

Selador: *Cachaça é prá langana/ bolsa cheia/ passa a semana/ ferro velho/ enferrujado/ tem cana cunhado²³⁴?*

Tirador de Selo: *Ainda tem um pouquinho!*

Banco: *O relógio deu hora/ o selador vai embora*

Cada um bota a bebida na boca do outro. E prosseguem tirando os versos e bebendo.

²³⁴ João Pissica contou que numa brincadeira na Rua do Café, em Feira Nova, quando estavam botando a figura do Selador, com Antonio de Anja, a plateia ofertou mais de vinte garrafas de vinho. Conta que ficou embriagado e teve ressaca por mais de três dias. Hoje, não consegue sentir o cheiro de vinho por conta da quantidade de vinho ingerido nesta noite.

32. **Mané da Guiada.** Figura que representa um homem desonesto que surge na roda para cobrar o valor do cavalo²³⁵ que supostamente teria vendido ao Capitão. Usa máscara, chapéu, paletó e burrinha. Mas no final das contas é desmascarado pelo Capitão.



Toada: *oi da guiada Mané/ da guiada Mané*

Diálogo

Mané da Guiada: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa noite seu Mané!*

Mané da Guiada: *Capitão vou lhe dizer uma coisa.*

Capitão: *Diga!*

Mané da Guiada: *Esse cavalo é meu!*

Capitão: *Que conversa!*

Mané da Guiada: *Esse cavalo que o senhor tá montado, o senhor comprou aonde?*

Capitão: *Eu comprei na Vitória*

Mané da Guiada: *Foi onde eu comprei o meu. Capitão por quanto o senhor comprou?*

Capitão: *Eu paguei 1.500,00*

Mané da Guiada: *Foi o preço que paguei. Desça do meu cavalo seu ladrão!*

Capitão: *O cavalo é meu!*

Desenho 12: **Mané da Guiada e o Cavaleiro.** Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

²³⁵ Mestre João Pissica conta que o Mestre Zé Onório era quem confeccionava o cavalo, pois tinha habilidade de balaieiro, além de outras figuras animais: ema, burra, boi. “Mas não aprendi a confeccionar” (...)“Se eu soubesse fazer cavalo, boi burra, eu não tinha comprado nove Cavalo Marinho” revela João Pissica.

Começa um tumulto até o Capitão propor um acordo.

Capitão: *eu só digo que o cavalo é seu se você montar no cavalo.*

Mané da Guiada: *tá certo! Depois eu vou montar!*

Os dois começam e o Mané da Guiada não consegue montar no cavalo

Capitão: *você diz que o cavalo é seu, mas ele lhe deu foi umas popa!*

Mané da Guiada: *Foi porque o senhor estava apertando a guiada.*

Capitão: *pois pronto! Eu só digo que o cavalo é seu se você for na cocheira e se ele comer o seu milho.*

O Mané da Guiada pega o chapéu como se fosse uma sexta de milho e oferta ao cavalo, mas o cavalo passa por cima do Mané.

Capitão: *Tá vendo que esse cavalo não é seu. Você é um ladrão!! Ele deu um banho em você, lhe mijou todinho.*

Mané da Guiada: *você vai me pagar Capitão!!*

Capitão: *eu não vou lhe pagar é nada, o cavalo não é seu!!*

O banco: *oi saia fora/ da guiada saia fora*

33. **Framacete e Lilia.** Figura que representa um farmacêutico. Usa paletó branco, calça, chapéu e máscara. O Lilia é o seu assistente e se veste com roupa semelhante ao Framacete. Mas aplica uma injeção e algumas pessoas representadas pelas figuras, morrem. Vem o diabo e leva os que estão mortos e leva o Framacete junto. Representam duas pessoas que, na ausência de médicos e postos de saúde, assumem a função, receitando remédios e aplicando injeção sem conhecimento sobre o que está fazendo.

Toada: *Framacete venha cá/ capitão mandou chamar*

Diálogo

Framacete: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa noite!*

Framacete: *Prá que mandou me chamar?*

Capitão: *Eu mandei lhe chamar porque tem muita gente doente aqui. Dor no espinhaço, dor de cabeça, dor no pé, dor no braço. E soube que o senhor é um Framacete experiente.*

Framacete: *Capitão, eu sou; pode mandar chamar o povo que eu vou ajeitar o lugar prá eu trabalhar, os remédios, as injeção.*

O Framacete se senta e vão chegando as pessoas se queixando de dores no corpo²³⁶. O Lilia fica coçando as costas do Framacete enquanto ele faz a consulta.

Banco: *Framacete venha cá/ tem doente prá curar*

Os Galantes e outras pessoas, inclusive da plateia, vão se aproximando do Framacete e se queixando de dores no corpo.

Ele dá uma injeção errada e um dos pacientes fica esmorecido.

Retorna o diálogo:

Capitão: seu Framacete, eu chamei o senhor aqui prá curar os meus funcionários. O senhor matou três deles.

Framacete: eu não matei não.

Capitão: você matou!

Framacete: se foi eu que matei, eu quero que o diabo carregue tudinho.

Vem o diabo e todos se levantam e saem correndo.

²³⁶ João Pissica conta que uma vez colocou um pinto dentro de uma panela de barro amarrada nas costas, dizendo que era um caroço agalinhado. Quando o Framacete quebrou a panela o pinto saiu correndo. O público caiu em gargalhadas.

34. **Diabo:** usa uma roupa preta, um pano preto na cabeça, uma máscara com um chifre na testa. Apresenta-se com duas tochas de fogo na mão.

35. **Professor:** figura que chega para ensinar a ler e a contar. Faz tabuada e a leitura do ABC. Senta-se num tamborete e logo vem chegando os alunos. Mas ao ensinar é ridicularizado, agredido. Sua aula se transforma em festa e sai da roda sem receber o valor acertado com o capitão.

Toada: *Professor venha cá/ venha prá roda ensinar.*

Diálogo

Professor: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *boa noite!*

Professor: *prá que mandou me chamar?*

Capitão: *mandei lhe chamar porque soube que o senhor é um bom professor e eu tenho um bocado de aluno, tudo rude, precisando aprender.*

Professor: *Tá bom, pode deixar comigo.*

Ele se senta e começa a ensinar. Ensina o A, o Caroca repete, B, repete, C repete, D. e o Caroca começa a bater nele. O mesmo se repete com as Baianas e os Galantes. Depois diz que vai ensinar a ler e começam a cantar e a dançar.

Professor: *Eu sou o professor laiá/ que ensina a lê. É um A um B um C laiá/ um C, um B um A, laiá.*

Professor: *Pronto, Capitão. A aula terminou hoje, amanhã eu volto. Eles não são todos brutos. Amanhã eu tô de volta.*

O Capitão apita e o Banco canta para ele sair.

Banco: *meu relógio deu hora/ professor vai embora*

36. **Bambu:** a cena do Bambu consiste em três figuras, além do **Bambu**, a **Morte**, **Dr. Clementino** e o **Diabo**. O Bambu representa um homem prestes a morrer. Usa calça, camisa, um pano na cabeça e o rosto maquiado com pó branco, aparentando uma pessoa pálida. Chega à roda e inicia um diálogo musical rimado com o Banco. Não fala com o capitão

O Bambu chega e começa a cantar.

Bambu

Valei-me Nossa Senhora

Mãe de Deus do Paraná

A Morte vem com uma foice

Eu sei que ela vem me mata

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

Lá vem a Morte, lá vem

Com a cesta e um samburá

Quando a Morte pesca o peixe

Que fome não há por lá

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

Lá vem a Morte, lá vem

Doida prá me matar

Ô Morte sustente o golpe

Deixa o Bambu trabalhar

Banco: *Leleô bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

Eu queria ver a Morte

Na beirada do caminho

Ô Morte sustente o golpe

Deixe eu criar meu filhinho

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

*Valei-me Nossa Senhora
Tenha de mim compaixão
Ô Morte tu não me mata
Vai matar o Capitão*

Banco: *Leleô bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

*Lá vem a Morte, lá vem
Ela tá com muito transporte
Ô Morte tu não me mata
Vai matar o nego Caroca*

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

*Lá vem a Morte, lá vem
Vem com muita disciplina
Ô Morte tu não me mata
Vai matar a Catirina*

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

*Lá vem a Morte, lá vem
Meu pensamento adivinha
Ô Morte tu não me mata
Vai matar o Caroquinha*

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

*Lá vem a Morte, lá vem
Ela vem com muito desengano
Ô Morte tu não me mata*

Vai matar a primeira Baiana

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

Valei-me Nossa Senhora

Mãe de Deus da Conceição

Aquele rapaz dali

É quem vai me dar meu caixão

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

Lá vem a Morte, lá vem

A Morte não se atrapalha

Aquele rapaz dali

É quem vai me dar a mortalha

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

Valei-me Nossa Senhora

Tenha de mim compaixão

Aquele rapaz dali

É quem vai me dar meu cordão

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

Valei-me Nossa Senhora

Jesus é quem me dá a prova

Aquele rapaz dali

É quem vai me dar minha cova

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

A Morte quer me matar

A Morte é vagabundo

Ô Morte tu não me mata

Deixe eu viver um segundo

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Bambu

Valei-me Nossa Senhora

Jesus me dê o paraíso

Quem se ficar adeus, adeus

Até o dia do juízo

Banco: *Leleô Bambu/ vem a Morte atrás de tu*

Após este verso a Morte passa a foice no Bambu.

37. **Morte:** veste-se de preto, com um pano preto na cabeça, uma máscara e na mão uma foice. Enquanto o Bambu está cantando, a Morte faz o sinal da cruz com a foice. Mas é somente após o último verso que a morte finalmente atinge o Bambu com sua foice, e tira-lhe a vida. Depois que o Bambu cai no chão o Caroca, a Catirina e o Caroquinha se aproximam do Bambu, que está estirado no chão, e começam a chorar.

Caroca: *Morreu meu Bambu (choro) Capitão, a Morte deu uma foiçada no Bambu e ninguém sabe se ele tá morto ou vivo*

Capitão: *vá no Quartel do Treze e mande chamar o Dr. Clementino.*

Chega o Dr Clementino.

38. **Dr Clementino:** veste-se com roupa branca, chapéu de médico. Após examinar e aplicar injeção ele conclui que o Bambu não vai escapar da Morte. Em seguida, chega o **Diabo** à roda com duas tochas de fogo e todos saem correndo e termina a cena.

39. **Matuto da Goma:** Chega à roda para vender a goma de araruta²³⁷. Desenvolve sua cena recitando versos cantados. Veste-se com paletó, chapéu, máscara, um saco às costas e um *relho* (chicote) com o qual estrala no chão fazendo um som semelhante a fogos de artifício.

Banco: *Matuto, Matuto, Matuto/ toma tabaco e não fuma charuto*

Matuto da Goma: *Eu não vinha por aqui/ por que era de manhã/ eu só vendo minha goma só se for lá em Natã/ cavalo velho, sereno frio da madrugada*

Banco: *ê coitadinho do meu Matuto/ toma tabaco e não fuma charuto*

Matuto da Goma: *Eu não vinha por aqui/ por que era de madrugada/ vou vender a minha goma se for a rapaziada/ cavalo velho, sereno frio da madrugada*

Banco: *ê coitadinho do meu Matuto/ toma tabaco e não fuma charuto*

Matuto da Goma: *Minha mãe minha mãezinha, minha mãe que Deus me deu/ na hora da morte dela eu chamei por ela, ela viveu. Cavalo velho, sereno frio da madrugada*

Banco: *ê coitadinho do meu Matuto/ toma tabaco e não fuma charuto*

Matuto da Goma: *Quando eu saí de casa/ a mulher ficou no terreiro/ quando mulher veio falar/ a filha falou primeiro/ papaizinho volte logo/ quando vim traga dinheiro/ cavalo velho, sereno frio da madrugada*

Banco: *ê coitadinho do meu Matuto/ toma tabaco e não fuma charuto*

Matuto da Goma: *Meu cavalo russo pombo da orelha pequenina/ eu comprei este cavalo prá roubar uma menina/ cavalo velho, sereno frio da madrugada*

Banco: *ê coitadinho do meu Matuto/ toma tabaco e não fuma charuto*

²³⁷ Nome de uma planta, semelhante a uma mandioca parecida com uma banana comprida. O modo de fazer a goma é o mesmo de fazer goma de tapioca. A goma de araruta é utilizada para passar "ferro" (engomar) na roupa.

Matuto da Goma: *Meu cavalo come milho/ avexado come arroz/ coitadinho de meu cavalo/ que não pode com nós dois/ cavalo velho, sereno frio da madrugada*

Banco: *ê coitadinho do meu Matuto/ toma tabaco e não fuma charuto*

Matuto da Goma: *Capitão, bom dia!*

Capitão: *bom dia!*

Matuto da Goma: *Para que mandou me chamar?*

Capitão: *Eu mandei lhe chamar porque soube que o senhor tem goma de araruta.*

Matuto: *Eu tenho goma de araruta, goma preta, mas tá enxuta. Boa prá engomar!!*

Retorno das Loas da Figura

Matuto da Goma: *Meu cavalo russo veio de Jaboação/ vou vender minha goma prá esses patrão.*

Banco: *meu Matuto já vem Jaboação/ vende a goma lavada a esses patrão/ Oh meu Matuto, Matuto, Matuto/ toma tabaco não fuma charuto*

Matuto da Goma: *Meu cavalo russo é de madrugada/ oh vou vender a minha goma a rapaziada.*

Banco: *Meu Matuto já vem na hora de madrugada/ vou vender a goma a rapaziada. Oh meu Matuto, Matuto, Matuto/ toma tabaco não fuma charuto*

Matuto da Goma: *Meu cavalo russo vem de Nazaré/ vou vender a minha goma só prá essas mulhé*

Banco: *o Matuto vem de Nazaré/ vai vender a goma a essas mulhé
Oh meu Matuto, Matuto, Matuto/ toma tabaco não fuma charuto*

Matuto da Goma: *Meu cavalo russo/ eu mandei lavar/ vou vender minha goma a ele lá no Jequiá*

Banco: *Lá vem Matuto do cajá/ vender a goma lavada no Jequiá/
Oh meu Matuto, Matuto, Matuto/ toma tabaco não fuma charuto*

40. **Mestre Ambrósio**²³⁸: chega montado numa burra. Com o paletó por cima, calça, chapéu quebrado na testa, máscara. Traz as máscaras e indumentárias penduradas em uma vara. Surge para negociar as figuras do Cavalo Marinho. Diferentemente de alguns grupos de Cavalo Marinho de Pandeiro, o Ambrósio nesta versão, não surge no início da brincadeira, mas no meio quando o grupo já tem início a apresentação.

Banco: *Que vem ver Ambrósio/ que vem ver Ambrósio*

Ambrósio: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *boa noite!*

Ambrósio: *Capitão sabe com quem tá falando?*

Capitão: *Sei, eu tô falando com o Ambrósio!*

Ambrósio: *E eu tô falando com o Capitão. Capitão prá que mandou me chamar.*

Capitão: *eu mandei lhe chamar porque soube que o senhor é um cabra negociador e soube que tinha uns penachos, cara de cabelo, perna de pau, cara branca, cara melada, cara pintada e queria comprar.*

Ambrósio: *Capitão, tenho aqui prá vender. Eu tô prá negociar mesmo.*

O Ambrósio começa a mostrar as máscaras e outras indumentárias. Depois retorna o diálogo.

Ambrósio: *Mas o senhor paga quanto?*

Capitão: *Por quanto o senhor cobra?*

Ambrósio: *Eu vendo por trinta, vendo por vinte e vendo por nada.*

Capitão: *Pois tá comprado!*

Ambrósio: *Pague meu dinheiro!*

²³⁸ João Pissica diz “nos cavalo marinho do norte a primeira figura é o Ambrosio. Quando eu vi aquilo achei bem diferente”. Se referindo aos grupos da Zona da Mata Norte também denominado de Cavalo Marinho de Pandeiro pelos integrantes do Boi Ventania.

Capitão: *Só pago se o senhor vender Mané e a Burra*

Ambrósio: *Eu não vou vender a Burra por que a Burra é de Mané tirar capim pro meu cavalo e pro meu boi. Nem Mané eu vou vender porque é ele quem tira capim pros bichos.*

Capitão: *tá tudo comprado, mas eu não vou pagar por que o senhor não quer vender as figuras que eu quero.*

Ambrósio: *Capitão o senhor paga, nem que seja com baque!*

Capitão: *Eu não pago!*

Banco: *recebe teu dinheiro Ambrósio/ teu dinheiro, Ambrósio*

Os dois iniciam uma briga, mas o Ambrósio recebe dois baques. Sai e diz que vai buscar Mané da Burra. O Ambrósio vai à tolda e traz Mané nas costas, montado na burra.

Chega Mané

Mané da Burra: *Pague o dinheiro de papai, ladrão!*

Capitão: *eu não tô devendo nada a seu pai!*

Mané da Burra: *Você vai pagar agora!*

Banco: *recebe teu dinheiro Mané/ recebe teu dinheiro Mané*

Os três começam a girar, mas Mané da Burra prende por duas vezes Ambrósio, antes de prender o Capitão. Depois ele prende as pernas do Capitão. Capitão chama o Caroca e pede para ele chamar um advogado. O Caroca sai e consegue uma sorte²³⁹ com alguém da plateia. Dá a Mané e o Capitão é solto. O Banco canta para eles saírem.

Banco: *Meu relógio já deu hora/ seu Mané vá embora*

41. **Mané Bestaião:** Chega à roda vestido com uma calça e uma camisa amarrada atravessada no corpo. Fica perguntando como é o nome dos objetos

²³⁹ Ato de pedir dinheiro ao público que assiste ao Cavalo Marinho.

que estão na roda. Figura que interpreta uma pessoa abobalhada que dança batendo palmas sob as pernas alternadamente.

Banco: *oi Mané Bestaião/ dá no taião*

Mané Bestaião: *Que negócio é esse aqui?*

Capitão: *Isso aqui é um farol.*

Mané Bestaião: *Um maior?*

Capitão: *um farol!!*

Mané Bestaião: *Um maior. Hahahahahahahahaha.*

Banco: *oi Mané Bestaião/ dá no taião*

Mané Bestaião: *Capitão que negócio é esse?*

Capitão: *é um zabumba!*

Mané Bestaião: *Um corumba.*

Capitão: *Um zabumba!*

Mané Bestaião: *Um Corumbá. Hahahahahahahahaha*

Banco: *oi Mané Bestaião/ dá no taião*

Mané Bestaião: *O que é isso?*

Capitão: *É uma rebeca!*

Mané Bestaião: *Uma pereça.*

Capitão: *Uma rebeca!!*

Mané Bestaião: *Uma pereça. Hahahahahahahahahahaha*

Banco: *oi Mané Bestaião/ dá no taião*

Mané Bestaião: *Capitão, o que é isso?*

Capitão: *Uma Baiana*

Mané Bestaião: *Uma sacana*

Capitão: *Uma Baiana!*

Mané Bestaião: *Uma sacana. hahahahahahahahahahahahaha*

Banco: *oi Mané Bestaião/ dá no taião*

Este diálogo se repete com vários objetos presentes na roda, até o banco cantar a toada de retirada do Mané Bestaião.

Banco: *o meu relógio já deu hora/ Mane Bestaião vá embora*

42. **Maria Cambota.** Representa uma mulher embriagada e fogosa, que fica jogando a saia para os homens da plateia. Veste um vestido largo, um pano amarrado na cabeça, máscara e uma garrafa na mão.

Banco: *Maria Cambota/ ela vai mas não volta*

Capitão: *Você tá bêbada?*

Maria Cambota: *tô nada, nem bebi hoje.*

Capitão: *É melhor você ir embora porque você é casada e está aqui na roda procurando homem.*

Maria Cambota: *Mas eu não sou casada, não tenho homem. Sou xôteira.*

Capitão: *vou mandar chamar seu Mané Carreté*

Banco: *Lá vem Mané Carreté/ procurando sua mulhé*

43. **Mané Carreté.** Marido de Maria Cambota. É chamado pelo Capitão para levar sua esposa de volta, mas se encontra num estado de embriaguez maior que o da sua esposa e acaba se envolvendo numa situação cômica. Um coloca cachaça na boca do outro.

Capitão: *Caroca, Mané Carreté e Maria Cambota estão bêbados aqui. Eu não vou permitir isso aqui na minha população. Quero que você vá no quartéu do Treze e mande chamar os soldados **Cosme e Damião** pra tirar esses dois bêbados daqui.*

Banco: *batalhão, batalhão/ lá vem Cosme e Damião*

Chegam os dois soldados Cosme e Damião:

Cosme e Damião: *Capitão, o senhor mandou me chamar prá que²⁴⁰?*

²⁴⁰ Representantes da autoridade militar são chamados para resolver problemas causados por figuras desordeiras e por fim a cena, levando-os presos na direção da tolda da brincadeira.

Capitão: *Prá tirar esses dois bêbados daqui.*

Iniciam uma cena cômica. Maria Cambota e Mané Carreté cospem a cachaça nas pessoas. Os soldados agarram-nos e saem embolando pelo chão com os dois até a Tolda²⁴¹.

44. **Sambista:** conhecido também como **Sambaqui**, o sambista chega à roda para sambar. Veste-se com um paletó, máscara e chapéu. Traz na mão um chocalho ou mesmo uma lata com um pedaço de pau. O Banco toca e ele chega dançando meio desconcertado e tocando fora do ritmo. O Capitão apita, o Banco para de tocar, mas o Sambista continua tocando até ser impedido pelo Capitão. João Pissica conta que esta figura existe desde o tempo em que acompanhava o Cavalo Marinho do mestre Zé Onório.

Toada de ação do Sambista

Banco: *A polícia não quer que eu sambe aqui/ eu sambo, eu sambo aqui*

Diálogo

Capitão: *Epa, tá fazendo o que?*

Sambista: *tô sambando!*

Capitão: *Mas eu não quero que você sambe aqui!*

Sambista: *onde é que o senhor quer que eu vá sambar?*

Capitão: *vá sambar onde você quiser, na baixa da égua.*

Sambista: *tá certo, o senhor não quer.*

Banco: *a polícia não quer que eu sambe aqui/ eu sambo, eu sambo aqui*

Capitão: *eu não disse que eu não quero que você sambe aqui!!*

Sambista: *Por que não, não?*

Capitão: *Por que samba aqui eu quero o meu!!*

Sambista: *e o senhor quer que eu vá sambar aonde?*

Capitão: *Vá sambar na Baixa da Égua seu cabra!*

Sambista: *tá bom. Eu já “mijou”*

²⁴¹ Cena descrita por João Pissica, não visualizamos estes personagens durante a pesquisa.

Ele sai, o Banco toca, com pouco tempo ele volta. O Capitão apita, mas ele continua e o diálogo retorna. Ele samba nas costas do Caroca, do Caroquinha, das Baianas, no Ganzá, na rabeça e no bombo. Até ser expulso da roda.

45. **Barbeiro e Maciel Macedo**²⁴²: cena com duas figuras. Um chega à roda para negociar com o Capitão um lugar para montar a barbearia. O outro fica na Tolda esperando ser chamado, através de loas, para se apresentar na roda com a mala e as ferramentas para fazer a barba das pessoas presentes, seja homem, ou seja, mulher.

Diálogo do Barbeiro como Capitão

Barbeiro: *Capitão, boa Noite!*

Capitão: *boa noite!*

Barbeiro: *eu cheguei aqui na sua propriedade, na Rua da Florentina porque eu soube que aqui tem muita gente com o cabelo grande, barba grande. Então eu vim aqui prá falar com o senhor prá botar uma barbearia.*

Capitão: *pois pronto, eu tenho aqui. Eu quem mando nela. Eu arranjo uma casa pro senhor trabalhar.*

Loa do Barbeiro chamando seu parceiro

Barbeiro: Maciel Macedo

Maciel Macedo: O que é isso lá

Barbeiro: *Tu traz a navalha e o navalheiro*

Prá fazer a barba desses tenueiro

Banco: *Barbeiro/ Barbeiro/ Barbeiro/ tira barba e recebe o dinheiro*

²⁴² “Quem botava essa figura bom comigo era finado Odilon. Ele trazia um sabão. Botamos essa figura em Terra Nova quando chegou um bebo conhecido e pediu prá fazer barba. Ele sentou, Odilon botou o sabão e terra e melou a cara do bebo todinha. O pessoal ria de se embolar (...)E ele não se abusou não” (...) “botava também mais Mané Preto” PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3, 23 de jan de 2014. Depoimento concedido a Frank Sósthenes.

Logo chegam três figureiros com máscara de cabelo. Eles falam com o Capitão pedindo para fazer a barba.

Barbeiro: *Maciel Macedo*

Maciel Macedo: *O que é isso lá*

Barbeiro: *Tu traz a navalha e o navalheiro*

Mas tu traz o pente e o penteiro

Prá fazer a barba desses cavalheiro

Banco: *Barbeiro/ Barbeiro/ Barbeiro/ tira barba e recebe o dinheiro*

Eles se sentam e em seguida simulam tirar a barba dos três cabeludos. A cena se repete com o Caroca, com a Catirina, com o Caroquinha, com as Baianas até começar a tirar a barba das pessoas da plateia. Os figureiros vão fazendo versos de improviso com os nomes das pessoas da plateia.

Loas do Barbeiro

Eu sou o Barbeiro

Presto meu serviço

Eu vou fazer a barba

Do cumpadre Ciço

Barbeiro

Eu sou o barbeiro

Preste atenção

Eu vou fazer a barba

Do cumpadre João

Depois de uma sequência de versos de improviso ele retoma o diálogo

Barbeiro: *Capitão, ainda tem gente barbuda aqui?*

Capitão: *Não, você já tirou a barba de todo mundo!*

Barbeiro: *Pois Capitão mande chuva no Banco que eu vou partir*

O Capitão apita e o Banco toca

Banco: *Ô Barbeiro saia fora/ bota sorte e vá embora*

46. **Liolé, Sapo e Jia**²⁴³: O Liolé dono dos sapos que se apresenta na roda procurando um lugar para seus bichos beber água e brincar. Seus bichos são um Sapo e uma Jia. Suas fantasias consistem em uma cabeça feita com papelão na forma de sapo, pintada de verde, olhos vermelhos e roupa – fantasia - de sapo. Dois figureiros ficam acorados imitando a forma de andar e emitindo o som do sapo e da jia.

A figura do Sapo foi registrada em 1938 pela expedição folclórica coordenada por Mario de Andrade. O registro provavelmente do bumba-meu-boi do Capitão Pereira, foi realizado em Recife. A forma de cantar e entoar da figura registrada em 1938, como se percebe no registro disponível no site do SESC²⁴⁴ São Paulo é muito parecido com a forma demonstrada por João Pissica neste relato. Por falta de indumentárias e pratica dos demais integrantes, o grupo Boi Ventania não representa a cena do Sapo.

Banco: *Liolé venha cá/ Capitão mandou lhe chamar*

Liolé: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa noite!*

Liolé: *Eu vim aqui por que soube que o senhor é um proprietário, tem uma população aqui no seu terreno com riacho, com lagoa. Eu tenho uns bichinhos aqui que gosta de brincar, mas somente onde tem lagoa.*

Capitão: *Minha propriedade é grande. Tem riacho, tem lagoa.*

Liolé: *Pois eu vou buscar meus bichinhos.*

²⁴³ João Pissica conta que outro figureiro chamado Zé Vieira Moço, filho de Zé Vieira Velho, botava a figura que se chamava Mané da Saputa. Ele apresentava essa figura em forma de fantoche, não sendo duas pessoas fantasiadas. O Mateus matava a Sapotinha, fêmea do Sapo, o Mané da Saputa ficava chorando, mas o Capitão nomeava as pessoas para pagar a sorte da “Saputa” o que fazia com que ela revivesse. A morte da “Saputa” era o pretexto para eles arrecadarem dinheiro da audiência.

²⁴⁴ <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/> acesso em fev/2014

O Liolé vai na Tolda e volta acompanhado por com um Sapo e por com uma Jia. O Banco inicia a toada.

Banco: *Ô Liolé o Sapo quer/ ô Liolé o Sapo quer*

Liolé: *Capitão, vou tirar umas loas pro Sapo cantar*

Capitão: *Pois pronto. Tire que eu quero ver os seus bichinhos cantar!*

Loa da figura

Sapo cururu, da beira do rio (bis)

Quando o sapo canta, Liolé, Cucuru tem frio

O Sapo e a Jia emitem o som característico dos bichos.

Sapo: *heeeee*

Jia: *brum, brum, brum*

Loas do Liolé

Sapo cururu, já deu meio dia (bis)

O danado do Sapo, oh Liolé/ quer casar com a Jia

O Sapo começa a dançar e passar a perna por cima da Jia.

Sapo: *heeeee*

Jia: *brum brum brum*

Banco: *ô Liolé o Sapo quer/ ô Liolé o Sapo quer*

Capitão: *ô seu Liolé o seu Sapo tá danado, tá passando a perna por cima da Jia.*

Liolé: *é por que ele tá com sede Capitão*

Sapo cururu, já chegou a hora (bis)

Oi toca os instrumentos, Liolé, que eu já vou embora

Banco: *ô Liolé/ o Sapo quer*

47. **Jogador e o Cotó:** Cotó é uma figura que chega prá jogar baralho, mas é proibido de cortar o baralho com a mão esquerda. Veste-se com paletó, máscara e chapéu. Banqueiro não usa máscara. Recita uma loa desafiando o Banqueiro do jogo do baralho. Os soldados Cosme e Damião são chamados para levar o Cotó preso. Eles iniciam uma briga, com muitos golpes de rasteira.

Cotó: *Isso aqui é jogo?*

Jogador: *É um jogo!*

Cotó: *Todo mundo joga?*

Jogador: *Todo mundo joga!*

Quando ele vai jogar é impedido de cortar o baralho com a mão esquerda. Ele recita uma loa, fica bravo e acaba com o jogo.

Loa:

Eu saí por esse mundo

Tá me assubindo um calor

Toda miséria do mundo

É por causa do jogador

Começa a bater em todos que estão presentes. Chegam então os soldados **Cosme e Damião**. Inicia-se uma briga com saltos e golpes de rasteira e todos saem juntos para a Tolda.

48. **Mané Perna de Pau:** figura circense que chega montada em duas pernas de pau e recita versos rimados. Também demonstra habilidade ao encenar duas situações do cotidiano rural. Uma, passando por uma casa de marimbondó, abanando o chapéu, e a outra, como se estivesse passando num atoleiro. Veste-se com uma calça que cobre a perna de pau, uma camisa fantasiada, chapéu, e tem o rosto pintado com pó branco. O Caroca interage com esta figura respondendo os versos em tom de ironia.

Banco: *o Mané na perna de pau/ ele canta, ele toca berimbau*

Mané Perna de Pau

Valei-me Nosso Senhor/ valei-me Nossa Senhora/ arrepica os instrumentos que Mané chegou agora

Banco: *o Mané na perna de pau/ ele canta, ele toca berimbau*

Mané Perna de Pau

Eu não gosto de buchada; mode a cabeça do bode/ que queria que você capitão/ duas velha no pagode

Banco: *o Mané na perna de pau/ ele canta, ele toca berimbau*

Mané Perna de Pau

Trancelim de ouro é bonito/ no pescoço da donzela/ mais bonito será eu, Capitão/ deitado no colo dela

Banco: *o Mané na perna de pau/ ele canta, ele toca berimbau*

Mané Perna de Pau

Queria saber de rezar/ que nem sei de cantiga/ pra rezar um Padre Nosso/ pras almas que estão perdidas

Banco: *o Mané na perna de pau/ ele canta, ele toca berimbau*

Mané Perna de Pau

Meu ané caiu do dedo/ ritiniu mais de uma hora/ tanta mocinha bonita, Capitão/ minha mãe sem uma nora

Banco: *o Mané na perna de pau/ ele canta, ele toca berimbau*

Mané Perna de Pau

Valei São Sebastião/ valei São Gabriél/ agora me alembrei/ do mestre Oriné

Banco: *o Mané na perna de pau/ ele canta, ele toca berimbau*

Depois dos versos, a figura passa por uma casa de marimbondo abanando com o chapéu como se estivesse espantando os marimbondos que lhe atacam. Depois passa por um atoleiro, dando a parecer que vai cair, mas não cai.

Banco: meu relógio deu hora/ o Mané vai embora

49. **Quebra Vidro**²⁴⁵: Usa roupa de Galante, uma fofa e uma camisa. Não usa máscara, mas passa pó de arroz ou goma no rosto. Representa um mágico que caminha sobre cacos de vidro sem se cortar. O Caroca quebra três garrafas e leva para o quebra vidro pisar.

Banco: *Quebra Vidro chegou/ dando louvor*

Quebra Vidro: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa noite!*

Quebra Vidro: *Prá que mandou me chamar?*

Capitão: *Mandei lhe chamar porque soube que o senhor é um artista que faz papel de mágico. Fiquei sabendo que o senhor pisa no vidro, dança no vidro, come o vidro.*

Quebra Vidro: *Capitão eu faço isso. Eu vou quebrar o vidro, mas mande o Caroca fazer uma catação prá eu poder colar a garrafa.*

Enquanto o Caroca passa pela plateia arrecadando dinheiro, ele quebra o vidro, coloca em cima de uma lona e começa a pisar no vidro. Depois se deita e esfrega o vidro nos braços e no rosto.

Quebra Vidro: *Capitão, provei meu serviço?*

Capitão: *Provou!*

Banco: *o meu relógio deu hora/ Quebra Vidro vai embora*

50. **Mestre Domingo**²⁴⁶: chega à roda com máscara, paletó, um capote e inicia um diálogo de perguntas e respostas, cantado com o Banco. Quando

²⁴⁵ Zé Milton, um antigo figureiro botava o vidro na boca. João Pissica conta que o Caroca tem que saber quebrar o vidro e tirar a boca e o fundo da garrafa para evitar que o figureiro se corte durante a cena.

²⁴⁶ Figura do tempo antigo. João Pissica conta que aprendeu com o finado Pedro Miguel, no Cavalo Marinho do Mestre Zé Onório, na década de 1950.

termina se aproxima do Capitão a procura de sua mulher. Sabendo que ela não está presente ele vai embora.

Banco: *Mestre Domingo que anda fazendo?*

Mestre Domingo: Ando na rua comprando e vendendo

Banco: *Leu, Leu, Leu, oh lá/ réda do caminho pro veinho passar*

Banco: *Mestre Domingo cadê a família?*

Mestre Domingo: *Deixei tudo empregado na Chã de Alegria*

Banco: *Leu, Leu, Leu, oh lá/ réda do caminho pro veinho passar*

Banco: *Mestre Domingo cadê mulhé?*

Mestre Domingo: *deixei empregada lá no grande hoté*

Banco: *Leu, Leu, Leu, oh lá/ réda do caminho pro veinho passar*

Banco: *Mestre Domingo cadê seu paletó?*

Mestre Domingo: *seu cabra enxerido você não comprô*

Banco: *Leu, Leu, Leu, oh lá/ réda do caminho pro veinho passar*

Banco: *Mestre Domingo cadê seu capote?*

Mestre Domingo: *seu cabra enxerido você não se importe*

Banco: *Leu, Leu, Leu, oh lá/ réda do caminho pro veinho passar*

Depois dos versos com o Banco o Mestre Domingo entra na roda e inicia um rápido diálogo com o Capitão antes de sair.

Diálogo do Mestre Domingo com o Capitão:

Mestre Domingo: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa Noite!*

Mestre Domingo: *Capitão, eu ando por aqui por que ando a procura da minha mulher.*

Capitão: *Ela não passou por aqui não*

Mestre Domingo: *Pois senhor Capitão, fiquei sabendo que ela tava aqui na sua festa, na Rua da Florentina. Então eu vim buscá ela prá casa.*

Capitão: *Pois ela não tá aqui não*

Mestre Domingo: *Apois Capitão, já que ela não está, eu vou procurar ela em outro canto.*

Banco: *Mestre Domingo saia fora/ oi vai embora*

51. **Capitão do Campo**²⁴⁷: se apresenta em dois com a intenção de prender os negros Caroca, Caroquinha e Catirina. Veste-se com paletó, máscara de couro e um chapéu quebrado na testa, mas no final o Caroca se vinga da perseguição. Representa um Capitão do Mato do tempo da escravidão que trazia e castigava os negros fugidos.

Banco: *Amarra o nego, Capitão do Campo/ Amarra o nego*

Inicia uma luta com o Caroca. Os dois prendem e arrastam para fora da roda o Caroca, o Caroquinha e a Catirina.

Capitão do Campo: *Capitão, pronto. O serviço já tá pronto. Tem mais nego para prender?*

Capitão: *não!*

Capitão do Campo: *Pois pronto, pague meu dinheiro!*

Capitão: *pago, mas o dinheiro aqui é “Haja Pau” quer receber?*

Capitão do Campo: *quero!*

Banco: *Haja pau madeira/ haja pau madeira*

Neste momento, o Banco canta a toada e o Caroca e o Caroquinha entram na roda dando bexigadas e expulsando da roda os dois Capitães do Campo.

²⁴⁷ João Pissica conta que se trata de uma figura antiga, que aprendeu com os figureiros Pedro Miguel e Antonio de Anja do Cavalo Marinho do Mestre José Onório.

52. **Baronesa**²⁴⁸: figura feminina representada por um homem. Usa uma máscara de papelão, peruca, lenço, um chapéu feminino na cabeça e uma grande saia. Vem montada em uma burra e sai para buscar seus dois filhos para negociar bolo. Os filhos não usam máscara, são os próprios Galantes que encenam o papel dos filhos da Baronesa. Figura excluída do repertório do Cavalo Marinho atual.

Banco: *Oi dona da Baronesa que vem do Pará/ chegou prá sambar*

Baronesa: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa noite, Dona Baronesa. O que é que manda?*

Baronesa: *É porque eu tenho dois meninos que gostam de negociar. Eu vou trazer os dois meninos prá negociar aqui na Rua da Florentina.*

Capitão: *pode trazer. Eu arrumo um sítio para eles morar.*

Colocam dois tamboretas no meio da roda e o Banco canta:

Banco: *Oi dona da Baronesa que vem do Pará/ chegou prá negociar*

A Baronesa surge, trazendo os dois filhos. Eles chegam e colocam entre oito a dez bolos cabanos de mandioca²⁴⁹ em cima dos tamboretas para vender. Mas o Caroca come e não paga. Inicia-se uma confusão. A baronesa exige que o Capitão pague os bolos que os seus empregados comeram. O Capitão diz que não mandou os empregados dele comerem. Ela fica revoltada e o Capitão chama os Soldados do Quartel do Treze, Cosme e Damião, para expulsar a Baronesa da roda.

53. **Italiano e Urso:** o Italiano, vestido com paletó, máscara e chapéu chega com o Urso, um homem fantasiado de urso. Canta uns versos, mas o urso sai

²⁴⁸ João Pissica conta que esta figura é antiga. Aprendeu desde o tempo que integrava o grupo do Mestre José Onório e foi a última vez que viu esta figura em cena. Conta que José Onório botou a figura da Baronesa no sábado e pediu para ele prestar atenção, pois no domingo seria a vez de João Pissica botar a figura. “Aprendi assistindo o mestre Zé Onório” disse João Pissica

²⁴⁹ Tipo de bolo pequeno com um papel por baixo, também chamado de bolo bacía.

do seu controle e ataca as pessoas que estão assistindo. O Capitão reclama com o Italiano, mas ele diz que é sua lambrichinha inocente.

Italiano: Capitão, boa noite!

Capitão: Boa Noite, seu Italiano. Eu soube que o senhor tem uma lambrichinha.

Italiano: tenho. Eu posso buscar minha lambrichinha?

O Italiano vai a Tolda e volta com um Urso.

Italiano: *oi na Itália/ oi na Itália/ oi na Itália do Brasil*

Banco: *oi Italiano que vem da Itália/ Itália, italiador*

Durante a toada o Urso dança descontroladamente. Vai para cima das pessoas. Para quando o Banco para de tocar. Depois de repetir por várias vezes a falta de controle com seu animal, o Banco canta a toada de retirada.

Banco: *Italiano saia fora/ bota a sorte e vai embora*

54. **Margarida**²⁵⁰: Figura em forma de boneca gigante que chega a ter até seis metros de altura. Um figureiro fica em baixo vestido com o boneco movimentando seus braços respondendo às perguntas do Capitão, indicando a direção dos municípios quando o capitão pergunta onde ficam: Vitória, Pombos, Gravatá, Glória do Goitá, Passira, Chã de Alegria, Paudalho, Feira Nova, Caruaru, etc.

Banco: *Oi dá um nó/ lá vem margarida com seu caracó*

²⁵⁰ “Quando eu comprei o Cavalo Marinho a Pau Ferro, lá na Várzea de Passira, ele só tinha mesmo vestido da margarida [figura gigante], que ela pega seis metros de pano. Os urubus e os sapos só tinham a cabeça. A roupa eu comprei na loja de seu Vicente Ferrér, [em Feira Nova], e mandei costurar. Ele me vendeu fiado. Fiquei pagando todo mês. Quando recebia aposentadoria pagava uma parte. Graças a Deus quando ele morreu eu já tinha pagado tudo” PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 19 jan. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior. O depoimento do Mestre João Pissica nos oferece uma ideia do investimento que se fazia para se manter um Cavalo Marinho em atividade. Relatos de compras de material para a manutenção da brincadeira são comuns por donos de Cavalo Marinho, o que não se pode negar o valor material das indumentárias do Cavalo Marinho.

Capitão: *Dona Margarida onde fica Vitória?*

Dona Margarida: *se movimenta com o braço na direção de Vitória*

Capitão: *Dona Margarida onde fica Pombos?*

Dona Margarida: *se movimenta com o braço na direção de Pombos.*

Dona Margarida se movimenta na direção das cidades. O Banco toca para ela sair.

Banco: *Dona Margarida vá embora/ oi saia fora*

55. **Amarrador**²⁵¹: Figura circense que representa um mágico. Ele entra com duas fitas atravessadas no corpo, um pano preso na cabeça e sem camisa. É amarrado com uma corda de 8 metros. Depois de amarrado as Baianas fazem a arrecadação da sorte do Amarrador. Depois da arrecadação do dinheiro, o amarrador se contorce para um lado, se contorce para o outro lado até as cordas caírem no chão.

Banco: *Amarra Amarrador/ brincando e dando louvor*

Amarrador: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa noite!*

Amarrador: *Capitão o senhor mandou me chamar por quê?*

Capitão: *Eu mandei lhe chamar porque fiquei sabendo que o senhor é um mágico e que as pessoas lhe amarram e o senhor se solta. Então eu lhe chamei para o senhor botar o seu bonito papel.*

Amarrador: *Tá bom. Pode trazer a corda*

²⁵¹ João Pissica conta que uma noite, em uma brincadeira em Glória do Goitá, na época no Cavalinho de Pinto 1960 a 1970, uma pessoa da platéia disse: “ele se solta porque é os pareceiro que amarra”. Ai eu mandei chamar ele. Ele veio e deu dois nós cearense. Amarrou cá, amarrou lá. Eu dei dois soltos pro lado, pro outro e as cordas caíram no chão. Quando eu perguntei a João Pissica como ele consegue se soltar ele respondeu: “Por que eu faço oração. Enquanto ele amarra eu tô fazendo oração. Quando ele amarra um nó, o outro vai soltando”. Ele acredita que é a força da oração que faz o nó se soltar.

O Caroca vai buscar a corda de 8 metros e começa a amarrar o Amarrador. Enquanto está sendo amarrado, as Baianas saem para fazer a “catação da sorte” (arrecadação de dinheiro). O Amarrador pergunta se está bem amarrado. Depois da resposta afirmativa, ele começa a se torcer até a corda cair no chão. O público aplaude.

Diálogo

Amarrador: *Capitão, eu provei meu serviço?*

Capitão: *Provou!*

Amarrador: *pois então mande minhas ordens que eu vou me embora.*

Banco: *Amarador saia fora/ bota a sorte e vai embora*

56. **Catirina ô**²⁵²: figura feminina, representada por um homem que usa uma saia cumprida para esconder as pessoas por baixo de sua saia. Segura na ponta da saia e rebola a cintura fazendo da saia “balão”. Diz que vai ensinar os homens a dançar, mas sua intenção é prendê-lo debaixo de sua saia. Representa uma mulher com comportamento lascivo.

Banco: *Catirina ô, bana fogo, Catirina sinhá*

Catirina ô: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa noite!*

Catirina ô: *Eu queria saber se o senhor tem uns meninos prá eu trabalhar.*

Capitão: *Eu tenho o Caroca, o Caroquinha e a Catirina*

Catirina ô: *Tá bom. Capitão acelera o terno que eu vou trabalhar.*

Banco: *Catirina ô, bana fogo, Catirina sinhá*

Começa a dançar com o Caroca até prendê-lo debaixo da saia dela. Quando sai, o Caroca diz que ela tem uma “catinga de vamos ver”. O mesmo acontece

²⁵² Mestre João Pissica conta que no grupo do seu mestre José Onório “Quem gostava de botar a figura era Nercino, genro de Zé Onório. Ele era novo, cortava tesoura, tinha a junta mole. O pessoal gostava”.

com o Caroquinha e com Catirina. Ela também dança com as duas Baianas, porém não as leva para debaixo de sua saia.

Retorna o diálogo com o Capitão

Catirina ô: *já provei o meu serviço?*

Capitão: *Provou!*

Catirina ô: *Já ensinei ao Caroca, ao Caroquinha, a Catirina e as duas Baianas. Agora mande minhas ordens que eu quero ir embora.*

Banco: *Catirina ô saia fora/ dê um passo e vá embora*

57. **Mestre Canjiqueiro:** chega com um traje de Galante. Goma no rosto, pano amarrado na cabeça. Traz um prato. Prepara uma poção com cachaça e sal. Em seguida, o candeeiro é apagado, ele atea fogo no prato e uma luz amarelada emana do prato e ilumina o terreiro.

Diálogo

Canjiqueiro: *Capitão, boa noite!*

Capitão: *Boa Noite.*

Canjiqueiro: *Eu cheguei aqui prá fazer uma canjica pro pessoal. A canjica ninguém não come não. Mas eu quero saber se o pessoal daqui come vício.*

Capitão: *Não, o pessoal daqui não come viço!*

Canjiqueiro: *Apois eu vou saber se o pessoal come vício*

Banco: *o meu Mestre Canjiqueiro/ tá danado por dinheiro*

Ele prepara a poção de sal e cachaça no prato e atea fogo.

Canjiqueiro: *Capitão, eu não disse que o pessoal daqui comia vício? Mas repare se quando estava mexendo minha canjica o pessoal ficou tudo desbotado. Todo mundo aqui come viço²⁵³.*

O Banco toca novamente e ele mais uma vez prepara a sua poção de sal e cachaça e atea fogo.

²⁵³ Viço vem de vela do santíssimo. Um tipo de vela amarelada.

Canjiqueiro: *Capitão, o senhor num disse que seu pessoal daqui não comia viço? Depois que eu mexi minha canjica ficaram tudo desbotado. Ficaram tudo comendo viço. Já provei meu serviço. Agora vou me embora.*

Banco: *saia fora, saia fora/ Canjiqueiro vá embora*

58. **Caboclo de Pena**²⁵⁴: figuras fantasiadas de índios que dançam e cantam marchas e pontos de jurema. Representa uma entidade indígena presente nos cultos de Jurema e Umbanda no Nordeste. Usa um penacho de índio com penas de pavão, braçadeiras e perneiras de penas, e uma gola de lantejoulas bordada e uma preaca²⁵⁵ na mão. Depois cantam uma sequência de pontos de Jurema.



Desenho 13: **O Caboclo de Pena**. Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

Marchas de entrada do Caboclo de Pena

Nós somos caboclos de aldeia

Vimos por aqui

Vimos brincar contra Alemanha

Prá ver se o Brasil ganha

Mode a bandeira salvar

É fogo, é lenha, é brasa é carvão

Nós somos caboclos essa marcha é fogão

Caboclo de Pena

Nós somos caboclos de aldeia

Brinquemos na fantasia

²⁵⁴ Para João Pissica a encenação do Caboclo de Pena era perigoso porque as entidades e as forças chamadas para a cena podem prejudicar o figureiro. Por isso ele deve ter uma relação direta com a Jurema, como o falecido Antonio de Anja - "Ele puxava linha de Jurema. Se tiver gente da corrente do Caboclo, se manifestava. Mas é perigoso. Porque se manifestar no Caboclo. Quem fazia isso era Antonio de Anja. Tinha vez dele botar e cinco ou seis pessoas da roda se manifestava. Ele tinha que ir na tolda e voltar para tirar. Tinha que deixar o serviço prá acudir as pessoas. Ele voltava e dava um assopro no ouvido da pessoa. Recebia o Caboclo e mandava ir embora. Por isso ele deixou de fazer isso. Depois que ele puxava aquele caboclo vinha prá ele, depois ia prá outras pessoas. Era perigoso. Ele deixou de puxar linha de Caboclo por isso" PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 19 jan. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

²⁵⁵ Arco e flecha de madeira utilizado para marcar o ritmo. Preaca também é utilizada por Caboclos Reamá de alguns Maracatus de Baque Solto e com mais frequência nos Caboclinhos da periferia do Recife e da Mata Norte Pernambucana.

*No carnaval desse ano
Caboclo brinca três dias
É fogo, é lenha, é brasa é carvão
Nós somos caboclos essa marcha é fogão*

Inicia os pontos de Jurema

*Vamos meu caboclo pro pé da Jurema (bis)
Na cidade tem uma caboca de pena
Banco: eh eh eh ia/ eh eh eh ia / eu vi passar caboclo de Arubá*

*Minha terra, minha terra, é lá e eu aqui (bis)
Quero que Jesus me bote na terra onde nasci
Banco: eh eh eh ia/ eh eh eh ia / eu vi passar Caboclo de Arubá*

*Minha terra, minha terra. Onde morava o leão (bis)
Vi duas as moças escrevendo com a pena de pavão
Banco: Salve aurora é Canindé, é Canindé, é Canindé*

*Minha terra, do tempo que eu era pequeno (bis)
Ainda agora me lembrei da cabocla Iracema
Banco: Salve aurora é Canindé, é Canindé, é Canindé*

*Já deu a meia noite. Vi gemer eu vi chorar (bis)
Era dois Caboclo linho que veio do juremar
Banco: ei trum trum trumbá/ Caboclo de pena Jurema*

Quando termina os versos cantados, o Caboclo de Pena inicia uma seqüência de versos rimados

Caboclo de Pena

*Grande diferença tem
De uma mãe prá uma madrasta
A mãe beija, ela arrasta*

*A criança falecida
 Grande tristeza é o seu
 Quem perde mãe já perdeu
 O doce melhor da vida*

Caboclo de Pena

*O filho se acorda com sede
 A mãe dá água fervida
 Beija a face adormecida
 Do fruto que Deus lhe deu
 Quem perde mãe já perdeu
 O doce melhor da vida*

Caboclo de Pena

*Mas um dia eu tava lá
 Quando no campo atacou
 Morreu o aviador
 De Pereira Carneiro
 Era um homem de dinheiro
 Doutor Calavaria
 Doutor Antonio Media
 Também se apresentou
 As mulher todas chorou
 Ao redor do ancião
 Quando nos vinha chegando
 Salvemos o aviador*

Caboclo de Pena

*Zing zing matrimônio
 Frederico medi pau
 Dole muito agradecido
 Vá viver com seu marido
 Cabeça de bacurau*

Eita sócio meu amo

Caboclo de Pena

Estrela Dalva é bonita
 Quando vem rompendo aurora
 As aves do campo chora
 O passarinho canta e grita
 O soldado da Gurita
 Cobre a cabeça com véu
 Corre os planeta do céu
 Estrela Dalva é bonita

O Caboclo muda a toada

Caboclo de Pena

Na beira da praia mora um cidadão (bis)
A menina bonita me pede um aperto de mão
Banco: *Ela pede eu dou/ um aperto de mão (bis)*

Prepara a jangada que eu quero passar (bis)
A menina bonita do lado de lá
Banco: *Ela pede eu dou/ um aperto de mão (bis)*

Neste momento os Caboclos de Pena estendem a mão um para o outro e dançam de mãos dadas fazendo passos em baixo e saem da roda dançando o que simboliza o final da cena dos Caboclos de Pena.

59. **Pelejão:** usa um paletó, calça, máscara. É o vaqueiro pai de Mané da Batata quem negocia o boi com o Capitão.

Toada: *Pelejão/ Pelejão vaqueiro véi do Sertão*

Pelejão: *Opa opa opa*

Mais eu disse a mulher
Prepare o balaio
Que amanhã eu caio
Se meu bom Deus quiser
Procure o que houver
E bote no caixão/
Arremende a saia, e bate – cabeça
Banco: *Peleirão/ Peleirão vaqueiro véi do sertão*

Peleirão

Já chegou setembro
Outubro novembro
Já chegou dezembro
Já entrou janeiro
Encontrei um ceguinho que ia - pro Juazeiro
Banco: *Peleirão/ Peleirão vaqueiro véi do Sertão*

Peleirão

O senhor de engenho
Tem um tal de cabo
Ele é o diabo
Me empata fumar
Um dia ele jurou de quebrar
O cachimbo da minha mulher
Eu digo tá doido seu bebarrão
Se quebrar o cachimbo da minha mulher
Eu lhe acunho na foice e no facão
Banco: *Peleirão, Peleirão/ vaqueiro véi do Sertão*

Peleirão

Chove a chuva de janeiro
E ronca o trovão da barra
Chega home no terreiro

Entrou respeito na casa

Banco: *Peleirão, Peleirão/ vaqueiro véi do Sertão*

Inicia o diálogo com o Capitão

Peleirão: *Capitão eu vou me embora e vou buscar Mané meu filho que ele é bom negociador.*

Capitão: *pode ir!*

Banco: *Peleirão caia fora/ bota a sorte e vai embora*

Chega Mané da Batata

60. **Mané da Batata:** *Vem montado em uma burra, paletó por cima, uma máscara de cabelo, um chapéu e um chicote. Ele chega para fazer uma aposta com o Capitão. Mas acaba perdendo a aposta e tem que dar para o Capitão todos os seus bens.*

Banco: *Mané da batata que vem ver/ montado na burra prá vender*

Mané da Batata: *Capitão, bom dia!*

Capitão: *Bom dia, seu Mané!*

Mané da Bata: *Prá que mandou me chamar?*

Capitão: *Eu mandei lhe chamar porque soube que o senhor tinha uma burra, um boi que é do seu pai, mas o senhor é quem domina o boi. Seu pai chegou aqui e já pronunciou dizendo que o senhor é quem negocia.*

Mané da Batata: *O que é que o senhor tem?*

Capitão: *eu tenho o Cavallo, tenho Baianas, tenho Galantes, tenho dois nego e uma Catirina. Tudo meu!*

Mané da Batata: *Eu tenho meu pai, tem eu, tenho a burra e tenho o boi. Como é que a gente negocia?*

Capitão: *A gente negocia numa aposta. Você não gosta de aposta?*

Mané da Batata: *Que aposta é?*

Capitão: *A gente marca três carreira. Se a sua burra ganhar as três carreiras, você ganha eu com meu povo. Mas se você ganhar duas carreiras e na derradeira perder você perde tudo que você tem prá eu. Agora que nós apostemos, eu desejo uma loa da sua terra!*

Loa do Mané da Batata

*No tempo que eu fui vaqueiro
Do finado Zé Timote
O bezerro mais sambudo
Foi que me tocou por sorte
Veio a cobra mordeu o boi
Naquele Sertão crué
Na boca de fazendeiro
Não há vaqueiro --- fié!*

*Quando souber de notícia
Que seu Batata morreu
Vá na loja compre preto
E bote luto, que a semente
Se perdeu
Se perder um Batata desse
Não acho outro --- como eu!*

Depois da Loa eles se posicionam para competir a aposta.

O Capitão parte com o Cavalo, mas fica no caminho e o Mané da Batata ganha a primeira corrida. Correm a segunda, Mané da Batata ganha novamente. Na terceira corrida, a Burra de Mané cai no chão e o Cavalo do Capitão é quem ganha.

Diálogo

Capitão: *Cadê você, a sua burra num corre tanto?*

Mané da Batata: *Ela corre, mas ela assombrou-se e caiu.*

Capitão: *Tá certo, mas eu ganhei a aposta. Agora você, seu pai, a burra e o boi é tudo meu.*

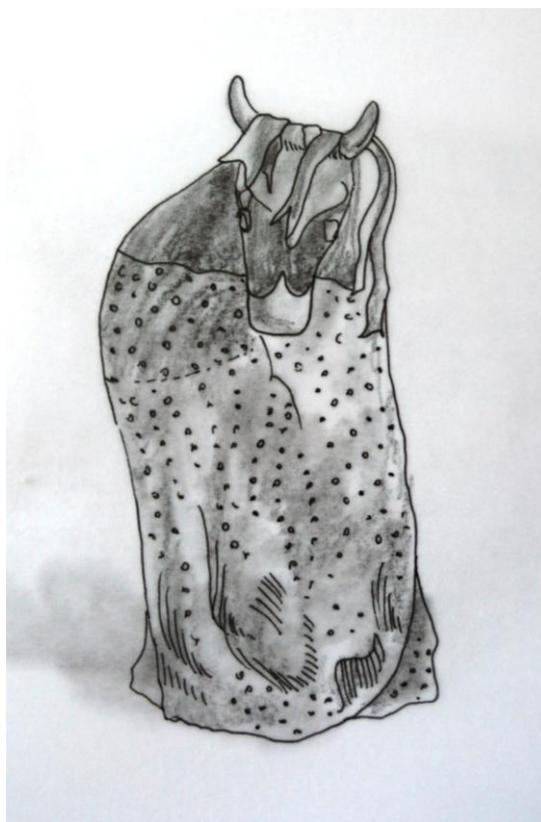
Banco: *vaqueiro não vá na serra que o touro urrou na malhada.*

No grito da sertaneja chegou Mané da Guiada

Eles saem prá buscar o boi

“Lá vem a barra do dia”

61. **Boi:** o Boi Ventania é uma armação de cipó coberto com tecido de veludo preto. A cabeça é um grande crânio de um boi adulto revestido com tecido e pintado. Os chifres são enfeitados com fitas coloridas nas pontas que são seguradas pelas Baianas, de azul e encarnado em cada lado, durante o passeio final da brincadeira. Na cena do Boi, quando o animal se aproxima da roda o Caroca o segura e enfia uma faca no pescoço no animal; em consequência da morte do Boi, chegam dois Fiscais, os Cachorros e os Urubus.



Desenho 14: **O Boi.** Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

62. **Fiscais:** dois homens vestidos com paletó, máscara, chapéu e espingarda e uma espada. Eles chegam para investigar a morte do Boi.

Diálogo dos Fiscais

Fiscal 1: *Oh mano?*

Fiscal 2: *O que é que há, meu Mano?*

Fiscal 1: *Parece que tem carniça aqui!*

Fiscal 2: *Será?*

Fiscal 1: *Tem um Boi morto!*

Fiscal 2: *Quem matou esse Boi?*

Plateia: *Foi o Caroca. Foi o Caroca... “a gente queria ver o Boi vadiar, mas o Caroca matou o Boi”.*

O Caroca²⁵⁶ se esconde. Quando ele é encontrado ele diz que não foi ele quem matou o Boi. E inicia uma troca de acusação. O Caroca diz que foi o Caroquinha. O Caroquinha diz que foi a Catirina. A Catirina diz que foi a Baiana. A Baiana diz que foi o Capitão. Os Fiscais prendem o Capitão. Quando preso pelos fiscais, o capitão grita:

Capitão: “me valha seu Valeroso²⁵⁷”.

63. **Valeroso:** figura que vem livrar o Capitão da prisão dos fiscais. Espécie de capanga do Capitão que chega com uma espingarda e aponta para os Fiscais. Os Fiscais soltam o Capitão e vão embora e o Banco canta:

Banco

O meu Boi morreu/

²⁵⁶ “Nesse tempo que brincava com Biu Noé de Caroca ele matava o Boi. Quando o Fiscal fiscalizava ele dizia que foi o Caroquinha. Ele ia prá tolda e já vestia de Cachorro. Ele era bom todinho. Era um Caroca bom danado. Hoje ele tá paralítico. Deu derrame, tomando banho nas mãos dos outros. Ele era rebequista, passou prá Caroca. Eu fui visitar ele me conheceu. Quando eu cheguei lá, ele botou prá chorar. Eu fiquei com pena. Eu vou até lá daqui prá esse final de semana saber como ele tá. Não tinha Caroca prá dá nele aqui não. Tinha muito Caroca, mas quando ele saía todo mundo se ria” PISSICA, Mestre João. Da boca da noite à barra do dia. MP3. Feira Nova, 10 fev. 2014. Entrevista concedida a Frank Sósthene S. Souto Maior Junior.

²⁵⁷ Valeroso significa a pessoa que faz o outro valer, nas palavras de João Pissica.

*Que será de mim
Vou mandar ver outro
Oh maninha, lá do Piauí*

*Marica Bela olha o Boi, eh Boi
Marica Bela olha lá, eh Boi*

Banco

*O meu Boi morreu
Que vem do campestre
Quem vem te comer, oh maninha
Com o Urubu da peste
Marica Bela olha o Boi, Boi
Marica Bela olha lá, eh Boi*

Banco

*O meu Boi morreu
Deus queira valer
Urubu da peste, oh maninha
Já vai te comer
Marica Bela olha o Boi, Boi
Marica Bela olha lá, eh Boi*

Neste momento, aparecem dois urubus para comer o boi.

64. **Urubu:** Dois homens vestidos com fantasia de Urubu. Com máscara em forma de cabeça de urubu. Um urubu rei, da cabeça vermelha, e um urubu preto. O urubu se aproxima para comer a carne do boi. Mas vem o Cachorro e o impede.



Desenho 15: **Os Urubus**. Desenho de Frank Souto Maior, com lápis grafite, contorno em nanquim e esfuminho.

65. **Cachorro:** um homem vestido com uma fantasia de cachorro, máscara em forma de cabeça e focinho de cachorro. Surge na roda para impedir que os urubus comam a carne do boi. O cachorro conduz os urubus para a Tolda e o Banco canta para levantar o boi.

Banco

Te alevanta Boi

Não queira morrer

Que o Urubu da peste, oh maninha

Já vem te comer

Marica Bela oh o Boi/de marica bela olha lá

O miolo²⁵⁸ do Boi entra embaixo do Boi e ele se levanta, o Banco muda de toada e o Boi inicia seu passeio.

Banco *Paraná/ Paraná/ Paraná/ deixa o Boi vadiar*

O Banco muda novamente de toada

Banco *Ajoelho, ajoelhou se deita no colo de loiô*

Ajoelha, ajoelha, ajoelha no colo de laiá

Neste momento as Baianas seguram as fitas presas no chifre do Boi e o Caroca faz um passeio nas casas ou nas pessoas mais distantes da roda realizando a última arrecadação de dinheiro para o Boi. O Boi se abaixa na frente das pessoas que colaboram financeiramente com a brincadeira. Depois que retornam ao lugar da roda do Cavalo Marinho o Banco canta a toada de guardar o Boi, nesta hora o dia já havia nascido.

Banco: *Olha porteira, olha o currá/ Leva esse Boi prá guardar*

²⁵⁸ Nome para a pessoa que pode ser considerado como uma figura, com seu chapéu de palha que protege a cabeça do figureiro e traja roupa comum. No Boi Ventania o miolo do boi é Manuel, neto d do Mestre João Pissica.

Depois que o Boi volta prá Tolda, todos os folgazões cantam juntos modas de despedida, algumas vezes puxada pelas Baianas.

Moda de Despedida ao final do Cavalo Marinho

Dono da casa adeus

Adeus, adeusinho que eu já me vou.

Adeus até outro dia

Aqui nós todos vivo for.

Vamos embora companheiro

Que é hora de regressar

Vamos se embora com muita alegria

Com muita saudade desse pessoá

Adeus, adeus

Nossa amizade é que me faz sofrer

Adeus que vou partido de saudade

Com muita amizade

Eu vou me arrecolher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desta dissertação resulta o entendimento do Cavalinho de Bombo como uma forma de expressão cultural em que através da música, da dança, da poesia e da encenação faz uma representação da história e da cultura de trabalhadores rurais, antigos moradores de condição e sitiante de engenhos e outras propriedades de produção agrícola, encontrados principalmente no Agreste Setentrional e Mata Norte de Pernambuco. Os grupos e os atores escolhidos para esta pesquisa apresentaram uma versão de Cavalinho ainda não contemplada nos estudos acadêmicos realizados até então.

Neste trabalho, se constituiu inicialmente de uma discussão teórico-metodológica a partir dos conceitos, que, consideramos pertinentes, do nosso objeto de estudo. Já os fundamentos metodológicos foram apresentados a partir de uma discussão conceitual sobre a História Oral, metodologia que norteou parte de nossa pesquisa de campo. Apresentamos algumas definições, conceitos e diferentes entendimentos do nosso objeto de pesquisa a partir da leitura de trabalhos acadêmicos e folclóricos com a intenção de entender as diferentes representações do Cavalinho. Outras temáticas foram observadas nos estudos realizados sobre o Cavalinho, dentre as quais discutimos a fronteira entre folclore e cultura popular; entre dominação e resistência; entre trabalho e brincadeira, além da representação do Cavalinho no campo das artes e do patrimônio imaterial, o que resultou no nosso entendimento de Cavalinho como uma forma de expressão que relata através da música, da dança, dos gestos, da poesia e da encenação, o mundo real e imaginário das pessoas que o produz.

Os dados da pesquisa de campo realizada entre 2013 e 2014 com os atores sociais do Cavalinho de Bombo serviram para o entendimento e descrição dos aspectos históricos, sociais e geográficos das regiões e municípios visitados, acrescido de uma pesquisa de gabinete na biblioteca da FIDEN e do site do IBGE. A partir desta pesquisa e do convívio com os atores sociais pudemos enfatizar as condições de vida dos atores e suas condições de trabalho, religião e organização social da expressão cultural. Narramos a história de vida de alguns mestres e brincadores que se destacaram como os mais importantes atores sociais deste estudo.

A versão textual, ilustrada e comentada das figuras do Cavalo Marinho de Bombo foi o trabalho que demandou mais tempo e dedicação e foi realizado com o intuito de deixar para a futura geração da família do Mestre João Pissica, e também para a academia, uma versão completa do Cavalo Marinho de Bombo com descrição das toadas, loas e características físicas das figuras apresentadas e/ou conhecidas por João Laurentino da Silva. O título “Da boca da noite à barra do dia: as figuras do Cavalo Marinho” deste capítulo e que ilustra parte do título da dissertação, surgiu a partir do depoimento do próprio mestre João Pissica. Fizemos menção a uma apresentação completa desta forma de expressão, quando no passado principiava no início da noite e terminava ao amanhecer do dia. Procuramos compreender, nas *figuras* do Cavalo Marinho Boi Ventania de Feira Nova, como os gestos, os diálogos e as loas construídas e apresentadas no passado.

A noção de representação foi pertinente neste estudo, por se tratar de esquemas intelectuais que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, tornar-se inteligível e o espaço possível de ser decifrado. Porém não podemos perder de vista que a percepção e a apreciação do *real* são determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam, pois o discurso traz a posição de quem o profere.

Acreditamos que a aplicação do conceito de representação associado à metodologia da História Oral nos possibilitou o entendimento das posições, interesses e descrições da sociedade à revelia de seus atores sociais. Por outro lado, nos possibilitou pensar a Cultura Popular como um espaço de reivindicação, com seus mecanismos para romper com determinados padrões, valores e contratos sociais impostos por uma classe dominante.

A metodologia da História Oral possibilitou uma ampla apreensão da brincadeira e da história social da região e dos seus atores sociais. Em um dado momento, decidimos fixar residência em uma casa na comunidade do Jacaré em Feira Nova, na realização de uma pesquisa participativa, o que nos possibilitou a apreensão de ideias e valores dos brincadores com maior propriedade.

A vivência prévia na brincadeira e o fato de saber tocar os instrumentos e dançar os passos do Cavalo Marinho facilitaram a nossa relação com os brincadores e uma maior desenvoltura durante as entrevistas, pois estávamos

nos relacionando com um objeto já familiarizado pelo pesquisador, e o pesquisador já familiarizado pelos atores desta pesquisa.

Apesar de toda dificuldade, da mudança ocorrida durante a realização desta pesquisa no mestrado, acreditamos ter atingido os objetivos inicialmente propostos neste estudo. Apresentamos uma versão acadêmica com diferentes representações da expressão do Cavalo Marinho dialogando com diferentes trabalhos acadêmicos realizados sobre o nosso objeto de estudo e ainda expondo uma versão de Cavalo Marinho de Bombo ainda não contemplada em estudos anteriores.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. “Viva Pareia!” – **a arte da brincadeira ou a beleza da safadeza** – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho. Rio de Janeiro, 2002, 137p. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Programa de Pós Graduação em Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ALBERTI, Verena. **Histórias dentro da História**. In PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Manual de História Oral**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2004.

ANDRADE, Mario de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ARAÚJO, Edval Marinho de. **O folgado popular como veículo de comunicação rural**: estudo de um grupo de Cavalo Marinho. Recife, 1984, 138f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Rural), Programa de Administração Rural, Departamento de Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal Rural de Pernambuco.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília: HUCITEC/UNB, 1987;

BENJAMIM, Roberto Emerson Câmara. **Folgedos e danças de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, O ofício de historiador**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do bumba-meu-boi**. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1999.

BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. **Capitão e Mateus**: relações sociais e as culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da Mata Norte de Pernambuco (comarca de Nazareth – 1870-1888). 2011, 511 páginas. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências humanas, Universidade Estadual de Campinas.

BURKE, Peter. **Cultura erudita e Cultura Popular na Itália renascentista**, In: BURKE, Peter. **Variedades de História cultural**. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 177-193.

_____. **O que é História cultural?** Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11ª edição. São Paulo: editora Global, 2001.

CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

CHARTIER, R. **Cultura Popular**: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, n.16, 1995. p. 179-192.

_____. **À beira da falésia**: A História entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 2002.

_____. **A História cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Folk-lore pernambucano**: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. 2ª edição. Recife: CEPE, 2004.

CRUIKSHANK, Julie. **Tradição Oral e História Oral**: revendo algumas questões. In AMADO, Janaína. Usos e abusos da História Oral. Rio de Janeiro, FGV, 2002. p 151 – 164.

DABAT, C. P.Y. R. **MORADORES DE ENGENHO**: Estudo sobre as relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores sociais. Recife, 2003. 730 folhas. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do Povo**: sociedade e cultura no início da França Moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DOMINGUES, Petrônio. **Cultura Popular**: as construções de um conceito na produção historiográficas. História (São Paulo) v.30, n.2, p401-419, ago/dez.

Festival Pernambuco Nação Cultural. **Educação patrimonial para a Mata Norte** / Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. – 2. ed. – Recife: FUNDARPE, 2010. 103 p.:il.

FERREIRA, Ascenso. **Ensaio folclóricos**: o maracatu: presépios e pastoris: o bumba-meu-boi. Recife: Secretaria da Educação de Pernambuco, Departamento de Cultura, 1986.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. 3. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Musica e Movimento no Cavalo Marinho de Pernambuco**. 2001. Monografia (especialização em Etnomusicologia). Departamento de Etnomusicologia, Centro de Artes e Comunicação – Universidade Federal de Pernambuco.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. **A ARTE DO POVO: HISTÓRIAS NA LITERATURA DE CORDEL (1900 – 1940)**. Niterói, 2005. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.

GUARALDO, Lineu Gabriel. **Na Mata tem esperança!** Encontros com o corpo sambador no Cavalo Marinho. 2009, 112p. Dissertação (mestrado em Artes) Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, UNICAMP.

GUILLEN, I. C. M. (Org.). **Tradições & traduções: a cultura imaterial em Pernambuco**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008.

HARTOG, François. **Regime de historicidades: presentismo e experiência do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

JOUTARD, Philippe. **História Oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos**. In AMADO, Janaína. Usos e abusos da História Oral. Rio de Janeiro, FGV, 1996.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Corpo, Cavalo Marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: editora da UNICAMP, 1990.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante: no contexto do teatro de Rua e do Cavalo Marinho**. Campinas, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

LIMA, Agostinho Jorge de. **A brincadeira do Cavalo Marinho na Paraíba**. Salvador, 2008, 616f. Tese (Doutorado em Musica). Programa de Pós-graduação em Musica, Escola de Musica, Universidade Federal da Bahia.

Lopes Gama. **“A estultice do Bumba-meu-boi”**. In o Carapuço. Crônicas de costumes. Evaldo Cabral de Melo (org.) São Paulo: companhia das Letras, 1996.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. 5ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História Oral: a Cultura Popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 1992.

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

MURPHY, John Patrick. Cavalo Marinho pernambucano; tradução Andre Curiati de Paulo Bueno. Belo Horizonte: Ed da UFMG, 2008.

NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. **João, Manoel, Maciel Salustiano**: três gerações de artistas populares e sua comunicação com o massivo na perspectiva da reconversão cultural. 2000. 259 folhas. Dissertação (Mestrado em Administração Rural e Comunicação Rural) Departamento de Administração Rural e Comunicação Rural. Universidade Federal Rural de Pernambuco.

OLIVEIRA, Erico José Souza de. **A roda do mundo gira**: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado - Pernambuco). 2006, 552p. Tese (doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.

PATLAGEAN, E. **A História do imaginário**. In A História nova/ [sob a direção] Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Ravel; tradução Eduardo Brandão. – 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: autentica, 2005.

REVEL, J. **A invenção da sociedade**. Trad. Vanda Anastácio. Lisboa: Difel, 1989.

SANTOS, Volnyr (coordenador). **Dicionário DELF**. Porto Alegre: Rigel, 2012.

SIGAUD, L. **Os clandestinos e os direitos**: estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

Sylvio Roméro. **Cantos Populares do Brasil**. 2ª edição. Rio de Janeiro: livraria Francisco Alves, José Olympia, 1897.

TENDERINI, H. M. **Na pisada do galope**: Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE, Recife/PE, 2003.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a Cultura Popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WEBER, Regina. **Relatos de quem colhe relatos**: pesquisas em História Oral e ciências sociais. Dados - Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 39, n. 1, p. 163-183, 1996.

ANEXOS



09



10



11



12

Fotografia 9. **Entrevista do Mestre João Pissica a TV Globo/**
 Fotografia 10. **Banco do Boi Ventania com Biu de Dóia, Luis Preto e Mané Barros/**
 Fotografia 11. **Roda do Mergulhão/** Fotografia 12. **Mestre João Pissica e Generino.** Foto de Frank Sóstheneis na Casa da Rabeca, Cidade Tabajara, Olinda-PE em 6 de janeiro de 2014.



13



14

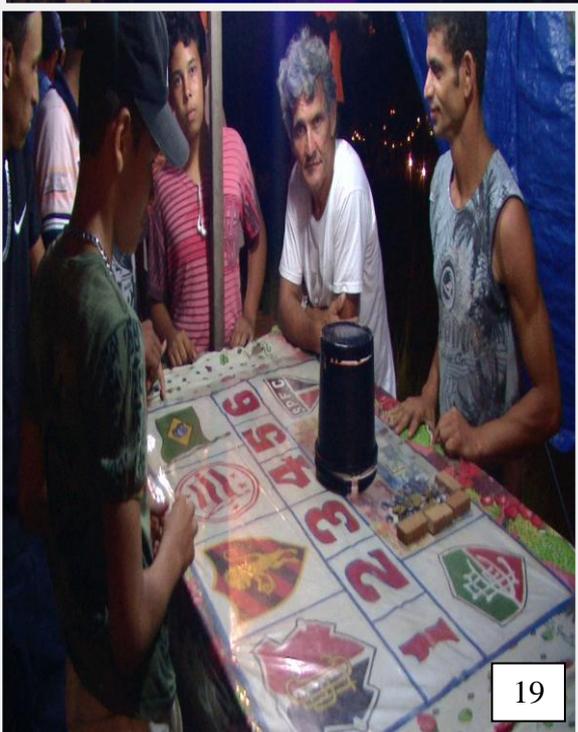


15

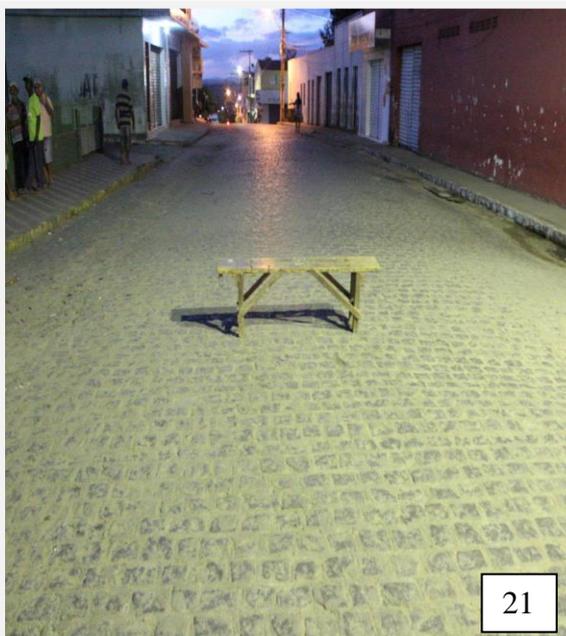


16

Fotografias 13. **Brincadores e integrantes do Boi Ventania na "Barra do Dia"/** Fotografias 14. **Margarida Verão/** Fotografias 15. **Mestre João Pissica/** Fotografias 16. **Nalva.** Foto de Frank Sósthenes na Usina Cachoeirinha, Vitória de Santo Antão, em 25 de dezembro de 2014.



Fotografia 17. **Jogo de baralho**/ Fotografia 18. **Rua de vendas**/ Fotografia 19. **Jogo de bozó**/ Fotografia 20. **Detalhe da vendedora**. Fotografias de Frank Sósthenes. Festa da Usina Cachoeirinha em Vitória de Santo Antão, em 24 de dezembro de 2014.



21



22



23



24

Fotografia 21. **O banco**/ Fotografia 22. **O Banco**/ Fotografia 23. **Filho do mestre Borges de Caboclo de Pena**/ Fotografia 24. **Tio de Cavaleiro**. Fotografias de Frank Sósthenes na Festa da São José em Feira Nova no dia 23 de março de 2014.



25



26



27



28

Fotografia 25. **A roda do publico/** Fotografia 26. **O Banco de Tocadores/** Fotografia 27. **O Mestre de Baile em cena/** Fotografia 28. **Ora Viva em cena/** Fotografias de Frank Sósthenes na apresentação do Boi Ventania por contratação da FUNDARPE na frente da sede do Boi Ventania no Loteamento Jacaré em 9 de março de 2014.



29



30

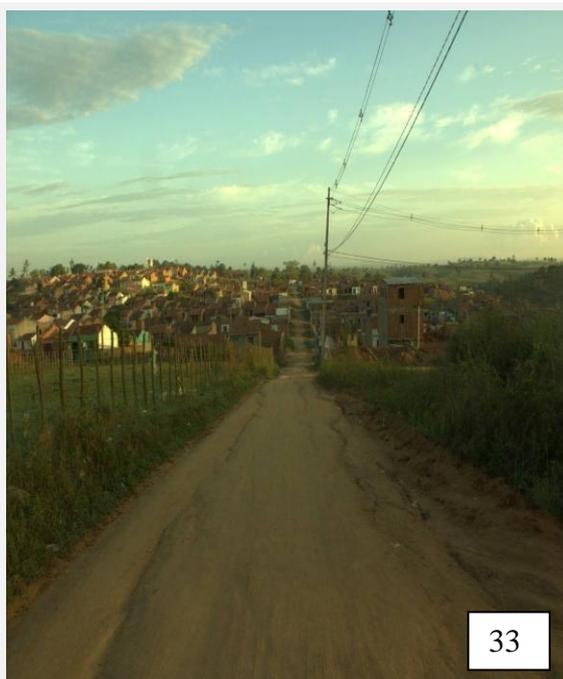


31



32

Fotografia 29. Entrevista com Mané Barros na sede do seu Maracatu Leão das Cordilherinhas em Lagoa do Itaenga/ Fotografia 30. Retorno das filmagens na casa de Dona Rosa com Mestre João Pissica em Feira Nova/ Fotografia 29. Entrevista com Mestre Zé de Bibi no Sítio Malícia em Glória do Goitá/ Fotografia 29. Visita na casa do rabequeiro Biu de Dóia cm Mestre João Pissica. Fotografias de Jorge Acioli entre dezembro de 2013.



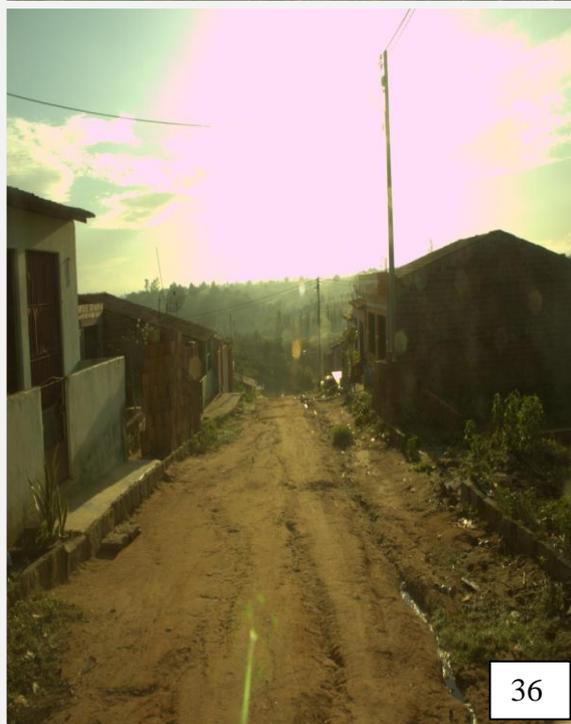
33



34



35



36

Fotografias 33/34/35/36. **Paisagens e ruas do Loteamento Jacaré.** Fotografias de Frank Sósthene em Fevereiro de 2014.



37



38

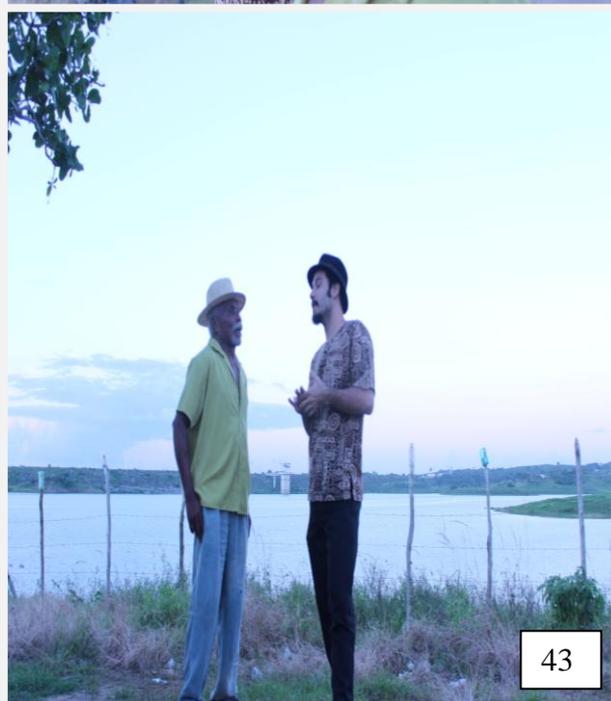


39



40

Fotografia 37. Mestre Zé de Bibi consertando o forno da Casa de Farinha/ Fotografia 38. Mestre Zé de Bibi e suas filhas e neta na cede do Cavalo Marinho Boi Tira Teima/ Fotografia 39. O Banco formado pelas filhas do mestre Zé de Bibi/ Fotografia 40. Conversa do mestre Zé de Bibi com Generino. Fotografias de Frank Sôsthenes em Abril de 2014.



Fotografias 41/42/43/44. **Conversa com Mestre João Pissica nas margens da Barragem Carpina.** Fotografias de Manuel Oliveira. Feira Nova, 3 de Julho de 2014.