



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS UNIVERSITÁRIO JOSÉ ALOÍSIO DE CAMPOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CULTURAS
POPULARES

WEXYZA FERREIRA DE LIMA MORAES

“BULINDO NO SAMBA”:
NICE DO CAVALO MARINHO E A REPRESENTATIVIDADE FEMININA NO
BRINQUEDO DA ZONA DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO

SÃO CRISTÓVÃO – SE

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

M827b Moraes, Wexyza Ferreira de Lima
"Bulindo no samba' : Nice do Cavalo Marinho e a representatividade feminina no brinquedo da Zona da Mata Norte de Pernambuco / Wexyza Ferreira de Lima Moraes ; orientadora Maicyra Teles Leão e Silva. – São Cristóvão, SE, 2021.
102 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Culturas Populares)
– Universidade Federal de Sergipe, 2021.

1. Cultura popular. 2. Folguedos folclóricos - Pernambuco. 3. Danças folclóricas. 4. Mulheres na cultura popular - Zona da Mata (PE : Mesoregião). I. Silva, Maicyra Teles Leão e, orient. II. Título.

CDU 398(813.4)

WEXYZA FERREIRA DE LIMA MORAES

“BULINDO NO SAMBA”:

NICE DO CAVALO MARINHO E A REPRESENTATIVIDADE FEMININA NO
BRINQUEDO DA ZONA DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares, Campus Universitário José Aloísio de Campos da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Culturas Populares.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maicyra Teles Leão e Silva.

SÃO CRISTÓVÃO – SE
2021

À minha filha,
Maria Tereza F. Nascimento

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente a todas (os) as (os) brincantes, mestras e mestres de Cavalo Marinho da Paraíba e Pernambuco; sem vocês essa pesquisa não seria possível. Em especial, agradeço a Nice do Cavalo Marinho e toda sua família, a Natan Norberto, Ridervan Norberto, Dôda e Benedita pela amizade, acolhimento e abertura. Aos mestres Aguinaldo Roberto e Zé Mário pelo cuidado e acessibilidade de transformar as estadias possíveis na cidade de Condado, Pernambuco. Agradeço às (os) brincantes que contribuíram com as entrevistas que enriqueceram a pesquisa.

A minha filha e parêa de vida, Maria Tereza, por toda paciência, companhia e sagacidade durante esse processo e, principalmente, por me estimular a ser melhor de tantas maneiras. A minha mãe, Janira Ana Ferreira, por ter oportunizado tantos caminhos na minha vida.

A minha orientadora Maicyra Leão, por segurar minha mão, abraçando e acreditando na pesquisa, além de ter contribuído para o meu amadurecimento profissional, pessoal e afetivo durante toda essa caminhada. Ao Programa de Mestrado Interdisciplinar em Culturas Populares por todas as trocas com os docentes e discentes. Agradeço principalmente a Neila Maciel pela coordenação afetuosa no PPGCULT que, junto a Maria Acselrad, atribuíram questionamentos e fortaleceram a pesquisa ao fazerem parte da minha banca de qualificação, e a Christina Fornaciari, que completa esse fortalecimento na banca de defesa dessa pesquisa.

A CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, por ter concedido bolsa de estudo durante um ano e meio, recurso imprescindível para a minha permanência no mestrado e realização da pesquisa.

As (os) amigas (os), também curiosas (os), pesquisadoras (os) neste universo do Cavalo Marinho, pelas somas e trocas na realização da pesquisa. Agradecimento especial a Alan Monteiro Jr., por me acompanhar e facilitar esse encontro por tantos anos.

As (os) amigas (os) que transcendem a geografia e fortalecem minha existência, sendo família, amores e rede de apoio, parte fundamental para que eu acreditasse e persistisse nessa caminhada: Adelmo Filho, Brisa Xavier, Carla Amaral, Helen Carolina, Julia Rodrigues, Murilo Souza, Raiane de Jesus, Rayza Cabral e Sara Regina. A todas (os) as (os) outras (os) que não couberam aqui, mas fortaleceram-me, meu muito obrigada!

Por fim, mas não menos importante, agradeço as/os minhas/meus guias espirituais e às medicinas sagradas presentes na minha vida, que potencializam e ritualizam minha vida de encanto.

RESUMO

A pesquisa investiga a representatividade feminina no brinquedo do Cavalo Marinho, especificamente a partir da atuação da Mestra Nice do Cavalo Marinho, enquanto mulher negra, mãe, brincante, educadora e gestora do *Espaço Tradições Culturais*, no bairro periférico do Novo Condado, na cidade pernambucana de Condado. A pesquisa partiu de uma abordagem imersiva, ou seja, da aproximação direta e afetiva com a protagonista da investigação, procurando resguardar as formas de constituição do conhecimento do brinquedo percebidas primordialmente no trabalho de campo que durou três meses no final de 2019 e início de 2020, na cidade de Condado, Pernambuco. Contudo, trago como referências também minhas visitas nos anos de 2013, 2015, 2016 e as entrevistas coletadas em fevereiro de 2021 na mesma cidade. Ainda, pautou-se em referências bibliográficas e videográficas, acadêmicas e artísticas, que facilitaram o acesso a dados históricos, estruturais e também conceituais acerca do folguedo. O Cavalo Marinho envolve dança, música, poesia, louvação, canto, máscaras, gestos, além de peculiaridades quanto à capacidade de improvisação das (os) brincantes. É a partir da observação do momento da sambada, isto é, do momento de apresentação pública do brinquedo e das relações entre as (os) brincantes do Cavalo Marinho que a pesquisa investiga como os discursos hegemônicos de uma sociedade patriarcal refletem-se no brinquedo, reforçando hierarquias de gênero pré-estabelecidas. Assim, a partir da atuação da Mestra Nice – que, além de “bulir” na estrutura tradicional por reivindicar a herança da função do Mestre, também desenvolve ações educativas de formação de novos brincantes –, a pesquisa ecoa questões emergentes da contemporaneidade na cultura popular e apresenta conflitos geracionais, especialmente relacionados à representação do feminino no folguedo. Do ponto de vista de sua fundamentação teórica, a pesquisa se afina com autoras(es) que buscam a desconstrução de paradigmas coloniais no pensamento (RUFINO e SIMAS, 2018, 2019, 2020; HOOKS, 2014, 2019), bem como criticam reincidências patriarcais (PACHECO, 2019; CARNEIRO, 2011; FEDERICI, 2019a, 2019b) e complexificam a perspectiva de fixação da tradição na Cultura Popular (DE CARVALHO, 2010).

Palavras-chave: Representatividade feminina; cultura popular e contemporaneidade; Nicinha Teles; Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte – PE.

ABSTRACT

The research investigates the female representation in the brinquedo do Cavalo Marinho, specifically from the performance of Master Nice of the Cavalo Marinho as a black woman, mother, player, educator, and manager of Espaço Tradições Culturais, in the suburb of Novo Condado, in the state of Pernambuco. The research started from an immersive approach, that is, an affective and direct approach with the protagonist of the investigation. It sought to safeguard the forms of the constitution of knowledge about the brinquedo perceived in the fieldwork that lasted three months in the city of Condado, Pernambuco. Still, its basis is on bibliographical and videographic, academic, and artistic references, which facilitated access to historical, structural, and conceptual data about the folguedo. The Cavalo Marinho folguedo involves dance, music, poetry, praise, singing, masks, gestures, and peculiarities regarding the ability of the players to improvise. It is from the observation of the sambada moment – that is, the moment of public presentation of the brinquedo and the relationships between the players of Cavalo Marinho – that the research investigates how the hegemonic discourses of a patriarchal society are reflected in the brinquedo, reinforcing pre-established gender hierarchies. Thus, based on the work of Master Nice – who, in addition to bulir in the traditional structure for claiming the heritage of the Master's role, also develops educational actions to train new players – the research echoes emerging issues of contemporaneity in popular culture. It presents generational conflicts, especially related to the representation of the feminine in play. From the point of view of its theoretical foundation, the research is in tune with authors who seek to deconstruct colonial paradigms in thought (RUFINO and SIMAS, 2018, 2019, 2020; HOOKS, 2014, 2019) as well as criticize patriarchal recurrences (PACHECO, 2019; CARNEIRO, 2011; FEDERICI, 2019a, 2019b) and makes the perspective of fixing tradition in Popular Culture more complex (DE CARVALHO, 2010).

Keywords: Female representation; popular culture and contemporaneity; Nicinha Teles; Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte – PE.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mestra Nice dos Cavalos Marinhos <i>Estrela Brilhante</i> e <i>Estrelas do Amanhã</i>	10
Figura 2 – Wexyza e Maria Tereza dançando trupé solto na cidade de João Pessoa - PB	14
Figura 3 – O início da cana-de-açúcar queimada	30
Figura 4 – Exemplo de máscara na figura do Soldado da Gurita	35
Figura 5 – Figura do Mané do Baile, Mestre de Apito e o Banco	38
Figura 6 – Brincante Cleito na figura da Catita	40
Figura 7 – Figuras da Catita entre o Mateu e Bastião	41
Figura 8 – Brincantes Douglas e Lucas nas figuras da Dama e da Pastorinha	42
Figura 9 – Momento da Galantaria na sambada	42
Figura 10 – Tombo do Magúi	46
Figura 11 – Movimento da dança dos Arcos com a Galantaria	47
Figura 12 – Terreiro da Família Teles. Da esquerda para direita: Casa de Nice, Casa da Mãe Benedita e a sede Espaço Tradições Culturais	53
Figura 13 – Cartaz da 146ª Festa de São Sebastião da cidade de Condado-PE	56
Figura 14 – Registro de Benedita no ano de 2009 na cidade de Condado-PE para o projeto <i>Retrato – Substantivo Feminino</i>	60

Figura 15 – Mestre Antônio Teles na sambada de *Cavalo Marinho Estrela Brilhante* na cidade de Condado-PE

61

Figura 16 – Banco do *Cavalo Marinho Estrela de Ouro*, do Mestre Biu Alexandre, na cidade de Recife-PE, no ano de 2004. Na bagé, Nice; no pandeiro, Antônio Teles (pai de Nice) e, na rabeça, Mestre Luiz Paixão

66

Figura 17 – Nice do Cavalo Marinho puxando o cordão da galantaria no *Estrelas do Amanhã*, ano de 2015

67

Figura 18 – Nice como Dama de passo no *Maracatu baque solto estrela de ouro de Condado-PE*, no carnaval de 2016 na cidade de Condado-PE

68

Figura 19 – Véia do Bambu por Mestre Aguinaldo Roberto na apresentação do solo *Flor de Cana* na UFBA – BA

75

Figura 20 – Apresentação do Cavalo Marinho Estrelas do Amanhã

82

LISTA DE SIGLAS

CREF	Conselho Federal de Educação Física
SESC	Serviço Social do Comércio
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande
IFPB	Instituto Federal da Paraíba
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
CEASA	Centrais Estaduais de Abastecimento de Pernambuco
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
MST	Movimento Sem Terra

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. “CAPITÃO, PRA QUÊ MANDOU ME CHAMAR?”: O CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DO CAVALO MARINHO DA CIDADE DE CONDADO, NA ZONA DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO, NA CONTEMPORANEIDADE	22
1.1 “ABRIR O QUÊ, CAPITÃO? A HISTÓRIA...”: INFLUÊNCIAS MACROCULTURAIS NA CONSTITUIÇÃO DO CAVALO MARINHO	24
1.2 “PARA O PILAR DE GOIANINHA!”: CHEGANDO AO TERRITÓRIO ONDE ESTÃO OS TERREIROS DO CAVALO MARINHO	27
1.3 “UMA BEIRINHA DO SAMBA”: O BRINQUEDO DO CAVALO MARINHO	31

1.4 “NA FRONTEIRA DESSA CASA”: TENSÕES DA CONTEMPORANEIDADE NO BRINQUEDO DO CAVALO MARINHO	48
2 “BULINDO NO SAMBA”: A FILHA DO MESTRE, A MESTRA NICE DO CAVALO MARINHO	58
2.1 “SENHORA DONA DA CASA”: A DOMESTICAÇÃO DO CORPO FEMININO NEGRO.....	71
2.2 “PRA BRINCAR NO SEU TERREIRO”: A MESTRA QUE ENSINA	80
2.3 “É PRA RODAR MOTOR”: O BRINQUEDO DO CAVALO MARINHO E AS NOVAS TECNOLOGIAS	88
CONSIDERAÇÕES	93
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga a representatividade da Mestra Nice nos grupos de Cavalo Marinho *Estrela Brilhante* e *Estrelas do Amanhã*, enquanto mulher negra, mãe, brincante, educadora e gestora da Cultura Popular, através das atividades desenvolvidas no Espaço Tradições Culturais, na cidade de Condado-PE, especificamente no folguedo do Cavalo Marinho. Investiga também as mudanças que atravessam as tradições do Cavalo Marinho, determinadas pelos conflitos geracionais, confrontando-as com as questões emergentes da contemporaneidade, particularmente aquelas relacionadas à representação do feminino.

Há urgência de se olhar para a vida das mulheres negras e para os vários espaços em que elas são protagonistas. Existem diversos exemplos de resistência às culturas opressivas e homogêneas da sociedade que, por sua vez, através da sua afirmatividade, vozeia contra a hostilidade de uma sociedade com “carregos coloniais” (RUFINO; SIMAS, 2019). Esses reflexos coloniais nas culturas populares são reproduzidos entre as (os) brincantes por gerações. Contudo, invocam resiliência ao sistema opressor por produzir novos sentidos, conhecimentos, comportamentos críticos e pelo saber-fazer no seu cotidiano.

Figura 1 – Mestra Nice dos Cavalo Marinho *Estrela Brilhante* e *Estrelas do Amanhã*.



Fonte: Natan Norberto, 2018.

Assim, aqui me coloco como uma mediadora dessa representatividade, invocando a história e memória de Nice do Cavalo Marinho – a única Mestra da região da Zona da Mata Norte de Pernambuco – para investigar e refletir sobre o feminino no folguedo do Cavalo Marinho, não como um assunto particular, mas sim como reflexões sobre a estrutura e a sistematização congênita de uma sociedade pós-colonial, racista, patriarcal, misógina e excludente. Portanto, para que eu consiga contextualizar o processo da escolha dessa pesquisa, gostaria de apresentar-me. Por ser eu mulher, mãe, lésbica, artista-brincante e pesquisadora, nascida na cidade de Caruaru, agreste de Pernambuco, sendo filha de mãe solo, me interesse pelos assuntos do feminino, das mulheres reais e de suas trajetórias. Em uma sociedade com dívida histórica para com a liberdade da vida de nós, mulheres, principalmente

as mulheres negras e indígenas, sinto que uma das minhas principais heranças recebidas da minha ancestralidade foi e é provocar os espaços que ocupo, sejam eles afetivos, profissionais, sociais ou acadêmicos.

Essa aptidão foi recebida principalmente por meio de minha mãe, Janira Ana Ferreira, nascida no vilarejo do Juá, Pernambuco, em 1951. Minha mãe foi a primeira mulher a usar calça jeans na sua família e a primeira mulher de 11 irmãs e irmãos a migrar do Nordeste para o Sudeste, em busca de melhorias econômicas. Com grau de escolaridade até a 8ª série, fez curso técnico em Enfermagem na cidade pernambucana de Caruaru e se profissionalizou na área de Fisioterapia, trabalhando durante trinta e quatro anos como profissional de Educação Física, com reconhecimento do Conselho Federal de Educação Física (CREF), o que viabilizou sua contratação no Serviço Social do Comércio (SESC). Por fim, tornou-se proprietária e professora da *Academia Feminina*, a primeira academia de musculação exclusiva para/de mulheres na cidade de Caruaru.

Ser educada por uma mulher bastante transgressora para sua época não me excluiu de ter uma educação machista e opressora. Cresci com o estigma de rebeldia como algo negativo entre todas as pessoas da minha família, inclusive por parte da minha mãe. Todavia, isso trouxe a mim, mesmo que não intencionalmente, outras possibilidades de reflexão e ação sobre o condicionamento de ser mulher na sociedade e em outros espaços que eu poderia ocupar, além dos que já eram destinados a mim. A contratação da minha mãe pelo SESC, como profissional de Educação Física, foi um fator interventivo muito importante para o início da minha formação artística devido à aproximação com a dança durante a infância. Consequentemente, na adolescência me aproximei do folguedo do Cavalo Marinho.

No ano de 2011, aos dezessete anos, iniciei minha participação no grupo de dança contemporânea *Andanças*, do SESC de Caruaru, com direção de Benício Júnior. Ainda em 2011, começamos a montagem do espetáculo *Mugangas*, sobre as obras de barro do artesão Mestre Manuel Eudócio, que representam algumas das figuras do folguedo do Cavalo Marinho no cotidiano da vida sertaneja. O processo de criação do espetáculo *Mugangas* se deu por contato com diversos estudos de conteúdo, grupos e materiais sobre o Cavalo Marinho. O primeiro deles foi a oficina de dança e música *Diálogos Possíveis*, ministrada por integrantes do espetáculo *De Barro e Palha*, no ano de 2010, precisamente com a coreógrafa-dançarina Maria Acselrad e pelo músico-dançarino Gustavo Vilar e promovida pelo SESC Caruaru-PE.

Em 2013, em virtude de ter iniciado meus estudos em Comunicação Social, com ênfase em Educomunicação, na Universidade Federal de Campina Grande/UFCG – PB, me

desvinculei do grupo de dança do SESC e, portanto, interrompi a continuidade de minha participação na montagem final do espetáculo *Mugangas*. Porém, ainda estimulada por todo esse contato, mantive o interesse particular de continuar estudando o Cavalo Marinho e organizei a minha primeira visita à cidade de Condado, Pernambuco, em abril de 2014.

Nesta primeira visita, fui recebida por um dos brincantes do Cavalo Marinho Estrela de Ouro. Visitei Sebastião Pereira de Lima (Seu Martelo), integrante do mesmo grupo, brincante na figura do Mateu, e também Mestre Luiz Paixão, rabequeiro do *Cavalo Marinho Boi Brasileiro*. Nesse curto encontro, ouvi a repetida fala entre os brincantes de que “o Cavalo Marinho tava se perdendo”, devido ao excesso de mudanças ocorridas nos últimos anos com relação ao tempo de duração da brincadeira e ao choque geracional com os jovens, que estavam sem se interessar em brincar o Cavalo Marinho em meio às tecnologias dos dispositivos móveis (celulares). A falta de recursos financeiros para a manutenção e preservação do brinquedo também foi um dos principais motivos para a supracitada fala dos mestres.

Logo ficou explícito que a estrutura política de Pernambuco e seus interesses colocavam os grupos de Cavalo Marinho da região da Zona da Mata Norte em situações de vulnerabilidade financeira e carência de mão-de-obra, mantendo-os dependentes – quase refêns – de políticas públicas estaduais para proteção, valorização e continuação dos brinquedos. Com esses questionamentos em mente, me mantive em aprofundamento teórico com relação aos trabalhos acadêmicos e artísticos já existentes sobre o Cavalo Marinho.

No ano seguinte, em maio de 2015, os Cavalos Marinhos e os Maracatus de Pernambuco receberam a titulação de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Porém, na mesma semana, foi implementada a Lei Estadual 15.516/2015, assinada pelo Governador do Estado de Pernambuco, tornando essas duas ações contraditórias em seu contexto, já que esta última colocava mais condições e limitações às apresentações de naturezas culturais, limitando e proibindo atividades artísticas na rua entre 22h e 10h, além de proibir a presença de crianças menores de 14 anos em atividades desse cunho. Assim, considerando que as apresentações de Cavalo Marinho acontecem madrugada adentro e que é uma atividade essencialmente familiar, com a presença de algumas crianças (o que soaria como um estímulo), a titulação de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil se tornou um contrassenso. Por conta de uma ativa mobilização de artistas, Mestras(es) e brincantes das Culturas Populares Pernambuco, incluindo os grupos de Cavalo Marinho em expressões e manifestações, nas ruas, nas redes sociais e nas mídias locais, essa lei foi revogada ainda no ano de 2015.

Entre o final de 2015 e início de 2016, intensifiquei minha participação nas sambadas, isto é, apresentações públicas do Cavalo Marinho, especialmente do *Cavalo Marinho Estrela de Ouro*, de Mestre Biu Alexandre. Além disso, neste mesmo período, participei de oficinas na cidade de Campina Grande-PB e João Pessoa-PB, que estavam sendo organizadas pelo pesquisador e professor de teatro Alan Monteiro Jr., do Instituto Federal da Paraíba, campus Campina Grande (IFPB-CG), com as (os) alunas (os) do IFPB e com o Mestre Aguinaldo Roberto, da cidade de Condado-PE.

Durante essa permanência nos estudos em Cavalo Marinho, surgiram muitas inquietações e perguntas relacionadas às interferências governamentais, à perpetuação geracional do brinquedo no tocante às temáticas contemporâneas e, sobretudo, à representação do feminino e o modelo já preestabelecido das hierarquias patriarcais no brinquedo. Essa perspectiva masculina é perceptível diretamente na falta de participação de mulheres nos grupos, no fato de os papéis femininos serem brincados por homens, e nas representações sexualizadas das figuras femininas no momento da sambada, além da linguagem pejorativa e fetichizada entre os participantes.

Essas hierarquizações de gênero no brinquedo chegaram a mim com bastante alarme a partir do ano de 2016, com a minha gravidez, e junto a ela um questionamento sobre a viabilidade de continuação de minha pesquisa, já que ela necessitaria (e necessita) de intensa convivência e aproximação das relações com as(os) brincantes, implicando especificamente em estar na Zona da Mata Norte de Pernambuco e participando das sambadas de Cavalo Marinho.

Esse distanciamento deu-se de forma natural devido às demandas da maternidade e prioridade dos cuidados com a minha filha, Maria Tereza, situação bastante recorrente na sociedade, quando há recuo profissional e produtivo das mulheres após a maternidade. Logo, a logística de participar de uma sambada na rua, sem nenhuma estrutura e conforto para mim e para minha filha, tornava essa presença ainda mais hostilizada.

Figura 2 – Wexyza e Maria Tereza dançando trupé solto na cidade de João Pessoa-PB.



Fonte: arquivo pessoal, 2017.

Ainda assim, me mantive nos estudos em Cavalo Marinho e no desenvolvimento e amadurecimento do projeto do livro *Ambrosinho: buscando o Cavalo Marinho*, livro do gênero literatura infantil, de minha autoria, que começou a ser escrito em 2015 e tornou-se meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação em Educomunicação na UFCG – PB, no ano de 2018. O trabalho teve como proposta a utilização do livro como atividade interdisciplinar nas escolas, fomentando a brincadeira através de vivências artísticas e estimulando a brincadeira em sala de aula, de acordo com os parâmetros da área da Educomunicação.

O meu projeto foi um dos primeiros da área de Educomunicação convergente às Culturas Populares. Essa interdisciplinaridade das áreas e as inquietações políticas me estimularam a fazer o Mestrado Interdisciplinar em Culturas Populares, com o foco na pesquisa sobre as representações do feminino no folgado. Entretanto, meu posicionamento ativista, político, assim como de algumas pessoas da minha geração, me atravessou com uma postura ética urgente, pelo querer agir rápido, gritar muito alto, construir logo. Essa urgência – diria, às vezes, bastante suicida, pelos aspectos de adoecimento mental e de exposição às violências sociais – precisou ser alinhada ao meu posicionamento investigativo, crítico e colaborativo, sendo um dos pessoais e principais fatores para o amadurecimento da minha pesquisa.

Previamente ao início do mestrado, iniciei uma busca e aproximação a conteúdos produzidos por mulheres, artistas-pesquisadoras e brincantes do folgado do Cavalo Marinho. Primeiramente, obtive contato com o trabalho de Juliana Pardo, que faz parte do grupo *Cia Mundu Rodá Teatro Físico de Dança*, da capital paulista. Em texto publicado em 2012, intitulado *Chã - uma atriz nas veredas do Cavalo Marinho*, Pardo levanta questões importantes sobre o feminino e o lugar da mulher no brinquedo. Num segundo momento, acessei o trabalho das artistas-pesquisadoras Tatiana Devos Gentile e Laura Tamiana, que realizaram um projeto chamado *Retrato: substantivo feminino*¹, iniciado em 2009, em Condado-PE, com as mulheres dos grupos de Cavalo Marinho da cidade. O projeto propõe, junto às mulheres da Culturas Populares, a criação de intervenções fotográficas produzidas por elas. Por último, investiguei a pesquisa da artista, mãe e pesquisadora Tainá Barreto, atualmente professora de Dança do Instituto Federal de Goiás, cofundadora do *Grupo Peleja*. Barreto fez sua dissertação de mestrado na Universidade de Brasília – UnB (2014), intitulada

¹ Disponível em: <http://retrato-substantivofeminino.blogspot.com/>. Acesso em: 02 jul. 2021.

Ausências: criação de dança a partir de um olhar para as mulheres em dois grupos de Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

A partir dessas primeiras aproximações, ficou evidente para mim que os trabalhos dessas artistas-pesquisadoras foram de grande importância na representatividade feminina junto às(aos) brincantes nos grupos de Cavalo Marinho da região da Zona da Mata Norte de Pernambuco, em especial algumas inquietações sobre a participação feminina no brinquedo. Com isso, levantei uma das primeiras dúvidas motivadoras de meu mestrado: esses estudos, que abordavam temas como a representatividade das mulheres no brinquedo do Cavalo Marinho, também teriam contribuído e consolidado a atuação da Mestra Nice Teles no contexto local de Condado? Qual a recepção dos brincantes para as mulheres que “vem de fora”?

Outra questão identificada estava relacionada à crescente publicização de trabalhos, matérias, artigos, vídeos, fotos e pesquisas acessíveis na internet sobre o Cavalo Marinho, cujo foco pouco tangenciavam a representatividade das mulheres nos grupos. Quando esses materiais apresentam a Mestra Nice do Cavalo Marinho, geralmente reduzem a participação dela a trechos, parágrafos, e poucos são os vídeos e registros de imagens em que ela está presente. Perceber esse não aprofundamento sobre a representatividade da Mestra Nice nas pesquisas tornou-se meu ponto principal para a definição de um foco na pesquisa.

Na linguagem característica do Cavalo Marinho, considero que a Mestra Nice “**buliu no samba**” por mexer, cutucar e continuar provocando a dominação masculina, pela sua demarcação e representatividade feminina dentro do brinquedo enquanto Mestra e a partir de sua atuação como educadora e gestora cultural dos grupos da cidade. Nice tornou-se Mestra do *Cavalo Marinho Estrela Brilhante* (2004), fundado por seu pai, Mestre Antônio Teles (in memoriam). Além disso, fundou o primeiro Cavalo Marinho mirim de Pernambuco, *Estrelas do Amanhã* (2005). Com isso, ela modifica a estrutura tradicional, por reivindicar a herança da função de Mestre, anteriormente exclusivamente realizada por homens. Seguindo, para que a pesquisa acompanhasse a dinamicidade do tempo e suas modificações, bem como as atualizações e improvisos das cenas e dos acontecimentos, adotei uma metodologia com abordagem imersiva, ou seja, com pesquisa de campo direta e concentrada, pensando em instrumentos de pesquisas que não fossem invasivos para as(os) brincantes, problema do qual as(os) brincantes queixam-se ao referirem-se sobre outros pesquisadores. Outro aspecto que é importante citar no processo da metodologia de pesquisa é que, se tratando de uma pessoa e querendo me distanciar ao máximo dessa objetificação que a pesquisa metodológica carrega, minha relação com a Mestra Nice do Cavalo Marinho foi criada no campo da afetividade,

para respeitar e, com empatia, melhor compreender as complexidades, contradições e subjetividades dela e, principalmente, das(os) brincantes junto aos grupos de sua propriedade.

Assim, a escrita dessa pesquisa é primordialmente refletida pela minha imersão e estadia na cidade pernambucana de Condado, que ocorreu no período de 18 de dezembro de 2019 a 6 de março de 2020. Complementou-se com as percepções já iniciadas com minha aproximação com o Cavalo Marinho, a partir de 2011, como anteriormente dito. Além disso, foi complementada também por uma segunda rodada de entrevistas, proferidas por via online e em campo, durante os dias 17 a 20 de fevereiro, ou seja, durante a pandemia de Covid-19, em virtude da necessidade de aprofundamento de questões.

Dessa forma, irei recorrer aos períodos festivos que aconteceram durante a pesquisa de campo na cidade de Condado, com foco na produção dessas sambadas, alinhando o que consegui observar com o que não consegui participar, em virtude da demanda exaustiva de uma pesquisa de campo realizada com a presença de minha filha, Maria Tereza, na época com três anos e sob meus cuidados. Assim, as contribuições posteriores, conversas, trocas e informações de outras pessoas² que também estavam em campo foram primordiais para o aprofundamento dessa pesquisa.

Essas experiências me trouxeram percepções ainda mais críticas e mais amplas das falhas técnicas e metodológicas na área das Culturas Populares e sobre como elas são limitadas, especialmente em situações como a minha, mãe-pesquisadora. A academia cobra e exige que o (a) pesquisador (a) em campo reúna o máximo de conteúdos fotográficos, escritos, vídeos e áudios para registro e comprovação da pesquisa, colocando a(o) pesquisadora(o) em uma postura de assimilação excessiva de informações. Humanizar minha pesquisa em culturas populares, por se tratar, antes de tudo, de pessoas e não de objetos, foi o parâmetro metodológico necessário para caber a mim e a minha filha nesse processo.

Essa estadia de quase três meses em uma cidade do interior, bastante conservadora como é Condado, me causou alguns estigmas e violências simbólicas pela condição de ser mulher e ainda estar com uma criança, uma menina, o que atraiu seduções pedófilas – vizinhos mandando beijos para a minha filha que brincava na varanda da nossa casa – e o quanto precisei urgentemente reforçar esse discurso da forma mais didática e acessível possível para ela. Assim, além da exaustão física por estar sozinha nos cuidados com a minha filha e por estar, primordialmente, entregue à rotina e extensa negociação entre os limites e a

² Estavam presentes em campo os amigos, artistas e pesquisadores; Alan Monteiro Jr., estudante de doutorado de Arte da Cena no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP); e Rannier Venâncio Asevedo, estudante de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

necessidade de uma criança, com o campo mental sobrecarregado, minha pesquisa exigiu atenção e resguardo ainda maiores de proteção a essas diversas violências que são justificadas no campo das relações da comunidade, mas que se mantêm numa fragilidade entre ser uma rede de apoio e um hipercontrole da vida, ainda mais acentuado pela condição de ser mulher.

A situação de pandemia mundial, causada pelo vírus Sars-coV-2, ocasionou um choque emocional, físico e psicológico muito forte e, com isso, uma dificuldade ainda maior no processo da escrita, pesquisa e investigação. Foram alterados os planos que estavam dentro do cronograma da pesquisa de manter um fluxo de visitas a cidade de Condado, sendo isso fundamental para a manutenção dos laços cativados no período de campo e de enriquecimento da pesquisa, como entrevistas, registros, participações nos ensaios e nas sambadas. A crise permaneceu muito tempo, pela ausência de sentido em continuar a pesquisa em meio a um caos econômico, social e sanitário, principalmente no Brasil, por ser governado por um presidente com posturas genocidas.

A forma de coletar informações precisou se reestruturar e se adaptar dentro das possibilidades. Muitas informações que julgo terem sido necessárias no corpo do trabalho eu acabei por não ter como adicionar, por não obter aprofundamento, em virtude da distância física e da limitação dos contatos com as(os) brincantes por meio das redes sociais. Com essa urgência, retornei à cidade de Condado no mês de fevereiro de 2021, no período pandêmico, para obter registros de entrevista, o que só se tornou possível pela facilidade do deslocamento através de carona ofertada pelo pesquisador Alan Nascimento Filho. Contudo, gerei conflitos entre os que julgavam correto ou não minha presença na cidade. De minha parte, tive muito medo de ser contaminada e propagar contaminação pelo deslocamento entre Sergipe e Pernambuco. Foi preciso acessar a importância da pesquisa, me conectar com as questões que dizem respeito à minha existência, muitos giros, potência e rebeldia para finalizar este trabalho. Neste cenário pandêmico, somente foi possível concluir a pesquisa pela minha fé na “encruzilhada” (SIMAS; RUFINO, 2008).

A escrita da pesquisa segue a coerência que as (os) pesquisadoras (es) em Cavalo Marinho vêm construindo há anos em suas investigações, indo de acordo com o que Helena Tenderine (2003) descreve como sendo uma espécie de “tradução das tradições”, fazendo um deslocamento do “universo estudado ao universo acadêmico”, bem como das terminologias usadas pelas(os) brincantes para a escrita acadêmica. A perspectiva antropológica de Tenderine me atrai porque, ao costurar esses dois lugares onde minha pesquisa transita, sinto também que “traduzir” o universo do outro é algo tênue, entre propor novas perspectivas sobre o assunto ou, mais uma vez, colonizar o pensamento e os saberes das Mestras e dos

Mestres das Culturas Populares. O que Tenderine fala é que se deve “não dar nome aos ‘bois’ dos outros” para que os sentidos não se “esvaziem do significado que realmente são empregados” (2003, p. 19). Com isso, a escrita seguirá com a utilização das palavras ditas pelas (os) brincantes de Cavalo Marinho de forma crua e não adaptada, por compreender que todas elas fazem parte da compreensão do brinquedo em si e que nada é isolado ou separado.

Para Antônio Bispo (2019), “nominar é um ato de dominar”. É nessa perspectiva de separação dos saberes tradicionais ou mesmo da adaptação a um vocabulário elitizado e socialmente aceito que a colonização e a hierarquização das informações acontecem. Ainda segundo Bispo, isso é declaradamente um “roubo” em nome dos interesses dos colonizadores. Ele então afirma que o que chama de “saber orgânico” – termo que reflete meu posicionamento como pesquisadora explicado acima – é uma informação que se constrói na vida das pessoas pela necessidade de “operacionalizar”.

Nessa perpetuação dos saberes do Cavalo Marinho, aprender a fazer fazendo, para Bispo, é “um saber que envolve a vida” de forma a ser usada no cotidiano de forma “resolutiva e cosmológica” (ibidem). O corpo reage ao orgânico da rotina, enquanto o saber é a reprodução continuada da coisa vivida, no dia a dia dos brincantes, Mestras e Mestres das culturas populares. As citações aqui presentes de pesquisadoras(es) que trazem no corpo do seu texto falas de outras(os) brincantes, apesar de não estarem dentro da norma culta gramatical, respeita a fala delas(es) exatamente da forma como se expressaram, sendo fiéis às publicações originais.

Agrego aqui duas referências afetuosas para complementar e finalizar o pensamento: dois grandes mestres da música nordestina que há muito tempo no seu canto ousam dizer as diversas formas de ser. A música *Gírias do Norte*, de Jacinto Silva, lançada em 1981, diz: “me perguntaram por que é que eu canto assim, eu então lhe respondi: é porque a minha língua não daria. Esse negócio de dizer alavantú, chá de dama, rariê, eu posso me atrapalharia”. Em segundo, a música do Rei Luiz Gonzaga, *ABC do Sertão*, lançada em 1954: “Lá no meu sertão pro caboco lê, têm que aprender um outro ABC [...]”.

Nos títulos dos capítulos e subcapítulos estão presentes trechos de diálogos, músicas e expressões da sambada do Cavalo Marinho, no intuito de preservar a construção fantástica da linguagem e a diversidade sobre como dizer as coisas do mundo. Assim, todos estes trechos estão representados com aspas. Outro ponto importante a ser citado na escrita desta pesquisa é a utilização de “as” e “os” para diferenciar os gêneros. Apesar dessa diferenciação ainda se manter na dicotomia binária, excluindo as pessoas transexuais, travestis e não binárias, insisti nesse desconforto visual e em colocar o feminino em primeiro plano, para resguardar uma

abertura de caminhos no qual pessoas autoidentificadas com o gênero feminino possam assumir, nessas linhas, a posição de majoritariedade.

Quanto ao embasamento teórico da pesquisa, no que toca às questões diretamente relacionadas ao Folgado do Cavalo Marinho, as fontes bibliográficas primárias foram a obra das antropólogas Helena Maria Tenderini (2003) e Maria Acselrad (2012, 2013), bem como a obra do encenador Érico José Souza de Oliveira (2006, 2012). Contudo, para melhor traçar os elementos relacionados à noção de terreiro, brincadeira e encantamento também presentes no Cavalo Marinho, terei como referência norteadora as obras dos historiadores e educadores Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018, 2019, 2020).

Já no que diz respeito à Cultura Popular e sua localização nas questões da contemporaneidade, utilizo como referência primeira um artigo de José Jorge de Carvalho (2010), no qual apresenta-se os conceitos de canibalização e espetacularização das culturas populares.

No tocante à representatividade da mulher na sociedade, trazendo em sua fala e suas escritas a especificidade da condição da mulher negra, apoio-me em Sueli Carneiro (2011), Ana Cláudia Pacheco (2013) e Nzinga Mbandi (2017), ou seja, trago a constituição de autonarrativas que assumem as experiências das mulheres negras de forma protagonizada. Outras autoras de referência ao longo do trabalho são bell hooks (2014, 2019) e Silvia Federici (2017, 2019), que acentuam e contextualizam a domesticação do corpo da mulher na ordem social e patriarcal, mas que também apresentam a subversão desse sistema. E, em especial, sobre a representatividade das mulheres na cultura popular, utilizo a obra da pesquisadora Lady Selma Ferreira Albernaz (2010).

Para melhor apresentar esses cruzamentos de autoras(es), segue a estruturação de apresentação desta pesquisa, dividida em dois capítulos e seus respectivos subcapítulos.

No primeiro capítulo, com o título “Capitão, pra quê mandou me chamar”: o contexto histórico-social do Cavalo Marinho da cidade de Condado, na Zona da Mata Norte de Pernambuco na contemporaneidade”, estarão presentes quatro subcapítulos: o primeiro contextualiza as influências macroculturais na constituição do Cavalo Marinho, e como o brinquedo está atrelado a um contexto escravista de silenciamento das culturas negras, indígenas e de apagamento dessas memórias.

Ainda, para melhor situar esse processo, o segundo subcapítulo localiza a região, precisamente a territorialidade da cidade de Condado, em Pernambuco, considerada a capital do Cavalo Marinho, e onde estão situados os grupos liderados por Nice. Nesse percurso apresento as interferências históricas relacionadas à monocultura da cana-de-açúcar na região,

bem como de que forma essa herança econômica e cultural interfere no folguedo do Cavalo Marinho.

O terceiro subcapítulo perpassa a descrição sobre o que é uma sambada de Cavalo Marinho, a estrutura cênica, as terminologias, bem como as relações sociais mimetizadas no brinquedo. Fechando o capítulo, na quarta parte, apresento algumas das tensões da contemporaneidade que atravessam o brinquedo do Cavalo Marinho, no intuito de favorecer uma visão mais ampliada do folguedo em suas relações internas e institucionais. Assim, a percepção do Cavalo Marinho amplia-se para além do momento da sua sambada e permite a compreensão do brinquedo como manifestação que perpassa relações de afetos, conflitos geracionais e, principalmente, a possibilidade de ser uma ferramenta educacional e fonte de renda extra para as (os) brincantes.

No terceiro capítulo, “Bulindo no Samba: A Mestra Nice do Cavalo Marinho”, serão apresentados dois subcapítulos. Este capítulo falará sobre o objeto central do trabalho, ou seja, de que forma a Mestra Nice “buliu no samba” do Cavalo Marinho. Num primeiro momento, a proposta é apresentar, a partir de sua memória, o brinquedo do Cavalo Marinho como patrimônio hereditário, sendo transferido do pai para o filho primogênito. No caso de Nice, seu irmão mais velho declinou da posição de Mestre e, portanto, pela prática e envolvimento, ela assumiu a posição. Neste capítulo apresentarei questões relacionadas à ancestralidade de Nice, a partir de sua mãe e pai, e como questões geracionais puderam ou não ser superadas no contexto do brinquedo.

Ainda nesse subcapítulo da terceira parte, discutirei a domesticação do corpo feminino na condição de mulheres negras e pobres da Zona da Mata Norte de Pernambuco e como o *carrego colonial*³ desse corpo contribui para uma zona de agravamento de questões relacionadas à pedofilia, abusos sexuais, violência doméstica e econômica e, conseqüentemente, um distanciamento da representatividade da mulher na brincante do Cavalo Marinho.

No último subcapítulo apresenta-se a Mestra que ensina e a figura de Nice do Cavalo Marinho, enquanto mediadora das relações sociais por meio de sua atividade como agente e gestora do *Espaço Tradições Culturais*. O subcapítulo gira em torno do que é reproduzido, e o que ela subverte na perpetuação do saber/fazer na brincadeira, além de convocar o conceito de “pedagogia das encruzilhadas” (RUFINO; SIMAS, 2008) para “ler” o trabalho que

³ O conceito de *carrego colonial* usado nesta pesquisa é de Rufino e Simas (2019), que problematizam o colonialismo para além de um período histórico, mas como uma obra de empreendimento da morte permanente, que tem sua demanda histórica atualizável.

desenvolve com crianças e jovens em situações socioeconômicas vulneráveis em seu Espaço. Abrange-se discussões que envolvem o uso de novas tecnologias no brinquedo, tema que entrelaça a terceira geração da família Teles e tensiona itens como o corpo do brincante e a noção de encantamento na brincadeira.

Pretendo com essa pesquisa investigativa de cunho político-social contribuir para os estudos em Culturas Populares, especialmente por ser essa uma possibilidade de transgressão do conhecimento hegemônico. De modo que, no contexto das universidades, entendidas também como ferramenta de organização do conhecimento e encontro social, é preciso que as pesquisas tenham um caráter histórico-crítico e que insiram cada vez mais as diversas linguagens da sociedade no intuito de quebrar hierarquias de saberes. Assim, para ampliar essa visão sobre esses complexos e singulares conhecimentos, a invocação das vozes e das vidas das Mestras e Mestres de Culturas Populares tem sido urgentemente necessária.

Por fim, confio a este trabalho uma missão de, por meio dessas formas de escritas, mais sensíveis, afetivas e acessíveis, contribuir para um alinhavo entre o universo estudado e o universo acadêmico. Com isso, acredito possibilitar uma contribuição real para a perpetuação do brinquedo, manutenção das tradições e as transições emergentes na contemporaneidade. Mestre Janja (2017), em entrevista realizada ao canal Agô – Música e Ancestralidade, cita um ditado em Yorubá que diz: “Não é meu, é de A, que deu a B, que deu a C, que deu a D, que deu a mim, esteja melhor na minha boca do que aqueles que me antecederam”. Dessa forma, espero que a pesquisa contemple uma postura ancestral, ou seja, a invocação da “sabedoria pluriversal” (SIMAS; RUFINO, 2008) na reparação que defronta o esquecimento, substanciando a vida e abrindo caminho para formas de saberes cada vez mais inclusivos, éticos e encantados.

1 “CAPITÃO, PRA QUÊ MANDOU ME CHAMAR?”: O CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DO CAVALO MARINHO DA CIDADE DE CONDADO, NA ZONA DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO, NA CONTEMPORANEIDADE

Maria Tereza, barra seu terreiro para nós brincar, ô sá dona, mais o seu vaqueiro. Ê, boi, panamá, panamá, ê boi, panamá, panamá.

Toada da chamada do boi⁴

O Cavalo Marinho é um folguedo popular cujo surgimento é considerado de datação imprecisa. Não se sabe especificamente quando ou como surgiu, ou como configuram-se muitos dos seus princípios tradicionais, mas é assumido que sua existência ocorreu há mais de 460 anos. Essa afirmação foi feita pelo Mestre Mariano Teles em entrevista concedida em vídeo, produzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN). Ele ainda acrescenta dizendo que o folguedo é tradicional dos negros escravizados das senzalas de engenhos da região da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Ainda segundo a entrevista do Mestre Mariano, o primeiro registro de reuniões com o fim de brincar o Cavalo Marinho foi feito pelo delegado de polícia de Nazaré da Mata, no dia 8 de março de 1871. Conta-se que:

entre os engenhos Alagoa Seca e Urubu, havia um pequeno arraial e, ali, nos dias santificados, ocorriam reuniões de vadiões e folgazões. Nesse dia, reuniram-se mais de sessenta escravos, que, a pretextos de Cavalos Marinhos e outros brinquedos, ali se encontravam para fins sinistros (MESTRE MARINHO, 2014).

De toda forma, assim como no caso de diversos outros folguedos, a busca por uma datação precisa quanto a uma origem torna-se retórica, já que a apreensão da espontaneidade do brinquedo é improvável. Ainda assim, o registro do acontecimento – por uma delegacia de polícia –, bem como a vinculação com a cultura das senzalas nos dá algumas pistas sobre a contextualização do folguedo.

Inicialmente, leva-se à reflexão que o Cavalo Marinho é um folguedo cuja construção histórica está baseada na cultura oral e do saber fazer: os movimentos, as danças, as músicas, os ritmos dos instrumentos e as poesias são passadas de geração em geração, quase sempre

⁴ Essa toada não existe em registros físicos, em nenhum lugar. Quem me descreveu foi a Mestra Nice do Cavalo Marinho, no período da minha pesquisa de campo. Em registros do meu diário de campo, essa toada é da chegada do boi, a última parte da brincadeira que remete à dona da casa, para que ela limpe o terreiro (lugar onde acontece a festa) para que o boi possa dançar. Este trecho foi afetivamente escolhido por mim para descrever meu processo de imersão, pesquisa, estudo e amadurecimento dessa dissertação, em companhia da minha filha, também de nome Maria Tereza.

pela mesma família, que são quem sustenta a manutenção e persistência do folguedo. Por outro lado, a falta de exatidão histórica, bem como as várias versões existentes para a origem do folguedo, são frutos do processo de silenciamento de saberes tradicionais, especialmente de povos africanos e indígenas, silenciamento este perpetuado a partir de uma violência ancestral e de um racismo estrutural dos saberes e dos conhecimentos gerados por esses povos. Lembrar do passado para entender o presente é compreender “o racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada” (KILOMBA, 2019, p. 29).

Tendo em vista esse contexto de marginalidade a que o folguedo foi relegado, bem como as possíveis adaptações requeridas de acordo com as práticas dominantes, entendo que uma das complexidades que envolve os registros do Cavalo Marinho é justamente a variabilidade possível do brinquedo, bem como as modificações ocorridas ao longo das décadas de sua ocorrência. Assim, por exemplo, enquanto é possível encontrar registros de sambadas que duraram mais de 12h, hoje em dia é possível acompanhar apresentações de até 1h de duração. Com isso, para efeitos de análise nesta dissertação, irei me basear em dados e observações realizadas por mim ao longo de minha experiência com o brinquedo, e, quando necessário, contrapondo-os a dados considerados históricos ou pelo menos reconhecíveis do Cavalo Marinho.

Uma primeira observação que gostaria de realçar é o fato de o brinquedo estar completamente animado pelo próprio momento de sua realização. As improvisações, princípio primordial deste folguedo, tornam-se sua tônica mobilizadora. Ou seja, ao analisar o folguedo do Cavalo Marinho no momento da apresentação, no saber e fazer reencenado das (os) brincantes, é notável como a prática e suas relações sociais são reconfiguradas para o momento do agora, nas tensões e conflitos da contemporaneidade.

Dessa forma, há uma convocação para o momento presente, fazendo com que o contexto histórico-social esteja baseado, antes de tudo, no agora, nas incertezas e nos riscos das improvisações. Para Simas e Rufino (2018), essa convocação se dá pela multiplicidade de saberes que atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e suas respectivas práticas. Já segundo Mestre Inácio Lucindo da Silva⁵, a convocação para o momento presente é constituída pela poesia da memória e a imprevisibilidade da vida, igualmente o roçado, o cuidado com a terra. Em depoimento concedido a Maria Acselrad, no ano de 2001, Mestre Inácio explica:

⁵ Inácio Lucindo é Mestre do Cavalo Marinho Estrela do Oriente, da cidade de Camutanga-PE. Tem 82 anos, e brinca o Cavalo Marinho desde 9 anos.

o improviso é que nem um roçado, porque para se começar um roçado é daquele jeito ali, oie. Tá o mato, o roçado e a queimada. E está esperando por quem? Por Deus, que manda a chuva. Quando chover, não vai plantar feijão? E, depois de limpo, não quer colher? Se chama poesia. Sai da memória, sai da cadência, sai da plantação. Porque a pessoa que não tem poesia, não tem memória. É uma pessoa sem gosto, sem prazer (ACSELRAD, 2003, p. 49).

Essa ressignificação histórico-social, viabilizada pelos jogos de improvisação, mescla a sensibilidade das (os) brincantes com o ambiente – o roçado referido pelo Mestre Inácio –, assim como a relação com as pessoas que estão envolvidas no momento da apresentação e com os saberes tradicionais carregados no corpo, a partir de todas as suas experiências e memórias. Portanto, a subjetividade da (o) brincante é o que vai diferenciar a narrativa de como o Cavalo Marinho é apresentado em todas as suas expansões e de como a memória é relatada e o significado atribuído a ela.

Deste modo, percebo que o Cavalo Marinho, em sua configuração atual, é mais uma das possíveis formas de manifestações do próprio brinquedo, mas nunca será a única. O pesquisador Érico José Souza de Oliveira, ao compartilhar de sua percepção na sua pesquisa de doutorado, acrescenta a meu pensamento ao dizer que “impossível é regressar no tempo e tentar descobrir o início desta caminhada rumo à celebração da vida. Cabe a nós, agora, entrarmos no universo prático da brincadeira” (2006, p. 244).

Por conseguinte, como mencionado, neste capítulo preferi pautar o folguedo do Cavalo Marinho na experiência prática que tive com o brinquedo na minha memória vivida, assumindo a contemporaneidade das ocorrências para efeitos de elucidação do folguedo e respeitando a limitação espaço-temporal de realização desta pesquisa. Parte das referências aqui utilizadas estão baseadas no contato direto e no discurso advindo da Mestra, Mestres e brincantes do folguedo, justapostos a outras referências geradas por pesquisadoras (es) a respeito do surgimento do folguedo.

1.1 “ABRIR O QUÊ, CAPITÃO? A HISTÓRIA...”⁶: INFLUÊNCIAS MACROCULTURAIS NA CONSTITUIÇÃO DO CAVALO MARINHO

Tratar da história do Cavalo Marinho é também reconhecer a multiplicidade a partir das histórias contadas pelas (os) brincantes, bem como as perspectivas narradas por pesquisas acadêmicas na área, uma vez que este circuito se tornou também um circuito de legitimação da brincadeira. De acordo com Helena Maria Tenderine, no folguedo do Cavalo Marinho “não

⁶ Trecho do diálogo entre o Capitão e Mestre Ambrósio, na cena das negociações das máscaras das figuras.

temos uma história e sim versões de acontecimentos, contadas de formas diversas, de acordo com os interesses ideológicos individuais ou grupos sociais” (2003, p. 53-54). Com isso, é preciso considerar as diversas versões dos acontecimentos na tentativa de reconstruir uma história multifacetada e paralela.

Em termos de influências macroculturais, a origem do nome do brinquedo, Cavalo Marinho, sugere influências portuguesas sendo “a corruptela de Cavalo Do Capitão Marinho – nome do Capitão, associado a um senhor de engenho, um rei ou um patrão” (ibidem, p. 49). Além disso, encontramos essa afiliação também a partir do uso do instrumento da rabeca (ou rebeca), “instrumento de origem árabe trazido ao Brasil pelos portugueses” (ibidem, p. 54).

Ainda assim, a própria Tenderine cita divergências com relação ao título do brinquedo, indicando que a versão de Mestre Salustiano⁷ afirma que “o fundador teria sido São Gonçalo do Amarante, ‘padre, marinheiro e casamenteiro das moças’”. Tenderine prossegue mostrando outras correlações e contextualizações.

O Mestre Augusto Herculano explica que o Cavalo Marinho é do tempo de Jesus e do Rei Herodes. Ele conta que Herodes, querendo recuperar a sua popularidade, fez com que os três Reis do Oriente⁸ fossem forçados a “inventar uma brincadeira que o povo gostasse para apresentar no dia de seu aniversário (Herodes) que era exatamente na véspera do ‘Dia de Reis’.” Essa história se aproxima da versão dada pelo Mestre Antônio Teles, que contou: “os mesmos elementos constituintes: Herodes, o tempo de Jesus e os Três Reis Magos” (ibidem, p. 45).

A outra vinculação cultural do folguedo do Cavalo Marinho está associada à sua ascendência africana. O relato do Mestre Aguinaldo Roberto, ainda de acordo com Tenderine, sugere que “o sinhô queria fazer uma festa pra sinhá mulher dele, aí ele pediu pros nêgos inventarem uma brincadeira, aí eles passaram a semana todinha, quando chegou no sábado eles inventaram o Cavalo Marinho” (ibidem, p. 46). Os “nêgos”, em referência à citação de Mestre Aguinaldo, eram as pessoas escravizadas nos canaviais e nas usinas de engenhos da Zona da Mata Setentrional de Pernambuco. Aqui me refiro somente aos negros, no masculino, porque somente entre os anos de 2000 a 2004 é que o fluxo de participação de mulheres nos

⁷ Manoel Salustiano Soares (in memoriam) nasceu em Aliança, Zona da Mata Norte de Pernambuco, no dia 12 de novembro de 1945 e foi morar em Olinda em 1965, local onde fundou o Cavalo Marinho Boi Matuto, em 1968, e o Maracatu Piaba de Ouro, em 1997. A sede dos folguedos localiza-se na Casa da Rabeca do Brasil, fundada na Cidade Tabajara desde o ano de 2002. Mestre Salustiano é uma das grandes referências multiculturais de Pernambuco, recebendo o título de Patrimônio Vivo no ano de 2005 pelo Governo do Estado de Pernambuco. Rabequeiro, artesão, mestre de diversos folguedos culturais faleceu em Recife, no dia 31 de agosto de 2008. Entretanto, o legado da Família Salustiano se perpetua nas produções culturais e criações artísticas das(os) filhas(os), legítimas(os) herdeiras(os) e continuadores da obra do Mestre Salú.

⁸ Conhecido como Reis Magos.

brinquedos tomou força. Antes disso, outros grupos já contemplavam a presença de mulheres adultas, tocando no banco. Porém, a presença das mulheres se fortaleceu quando alguns grupos e, sobretudo, aqueles que tinham meninas (crianças/adolescentes), permitiram a presença delas na dança e permitiram que elas colocassem figura. Contudo, antes disso, o Cavalo Marinho era um brinquedo majoritariamente feito por homens. As mulheres poderiam somente acompanhar para assistirem ou dar assistências aos seus maridos, pais ou outros familiares, como tios, avós, entre outros. As condições exploratórias da monocultura da cana-de-açúcar e as fortes tensões hierárquicas das relações de trabalho nessa região resumem o que Tenderine (2003) descreve como a divisão entre as pessoas que possuem a terra e as que não possuem. Esse alinhavo histórico de trabalho da Zona da Mata Norte de Pernambuco é o que Grada Kilomba vai descrever como: “grandes latifúndios, monocultura, trabalho escravizado e exportação para a metrópole. Esse sistema criava ainda uma estrutura social de dominação centrada na figura do proprietário do latifúndio, o senhor, que controlava tudo e todas/os ao seu redor” (2019, p. 29). Esse controle sobre tudo e todas (os) aparece no relato do Mestre Mariano Teles, publicado em entrevista proferida por Maria Ângela de Faria Grillo, realizada em 2004. É possível confirmar essa violência controlada pelo senhor latifundiário a ponto de coagir os brincantes a moldarem o folguedo ao gosto dos senhores de engenho:

quando veio o Cavalo Marinho pro Brasil era de senzala. Ele saiu de senzala, na época que o Cavalo Marinho brincava, que começou brincar mais escondido do rei, se chama sinhô e sinhá porque são os povo branco que comandava a corte, e os Cavalo Marinho vivia brincando os nêgo escondido. Depois, o Capitão do Mato viu, reconheceu e avisou para sinhô e sinhá que tinha nêgo brincando escondido. Num tava querendo trabalhar. Tava se escondendo pra brincar. (...) denunciar como era aquela brincadeira que ele queria ver. Se ele não se agradasse, ia pro tronco, ia apanhar [...] (GRILLO, 2011, p. 5-6).

Segundo o relato de Mestre Mariano Teles, as características de origens portuguesas na constituição do folguedo do Cavalo Marinho foram a condição imposta pelo “sinhô” para que os “nêgo” pudessem continuar brincando. Ele ainda completa dizendo que “o Cavalo Marinho é brincadeira de negro, nunca foi dos brancos” (idem p. 7). “Brincadeira de negro” é a afirmação das influências africanas no folguedo. O “sinhô” só queria ver os negros brincando se eles estivessem agradando nas representações do brinquedo feitas para os senhores latifundiários, sob ameaças de punição caso isso não ocorresse. Segundo ele, a cultura portuguesa que influenciara o folguedo do Cavalo Marinho foi uma ação histórica de silenciamento da cultura negra, como ato de repreensão do que estava sendo contado. Grada Kilomba explicará que “a repressão é, nesse sentido, a defesa pela qual o ego controla e

exerce censura em relação ao que é instigado como uma verdade ‘desagradável’” (2019, p. 42).

Assim, compreende-se que a própria ação do brincar pelos negros já era por si só ofensiva e desagradável aos senhores latifundiários e um desacato patronal às condições impostas aos negros e sua realidade escravista no contexto canavieiro, sobretudo, ao que ali possivelmente representavam e denunciavam sobre seu cotidiano colonial. Simas e Rufino (2018) acrescentam que entre as obras do colonialismo estão o dismantelo cognitivo e a desordem da memória para que os corpos possam assim estar disciplinados. Ou seja, essa opressão e apagamento histórico reforçam o fato das origens e rastreamento histórico do brinquedo serem entrecortados, o que, portanto, inviabiliza definir e garantir quais influências reais o folguedo do Cavalo Marinho resguarda em sua contemporaneidade.

Contudo, é imprescindível na atualidade analisar o brinquedo a partir do prisma da hierarquização colonial, seja pelos relatos das(os) brincantes, ou pelos entrelaçamentos entre a história do folguedo e a história oficial da região, percebendo-se as repetições de padrões sociais que são reforçados no enredo da brincadeira, assim como refletindo-se também na própria estrutura social das(os) brincantes.

1.2 “PARA O PILAR DE GOIANINHA!”⁹: CHEGANDO AO TERRITÓRIO ONDE ESTÃO OS TERREIROS DO CAVALO MARINHO

Para inteirar-se do Cavalo Marinho em sua atualidade, precisamos primeiramente pensar na localização territorial onde vivem as (os) brincantes dos grupos de Cavalo Marinho e os lugares onde grande parte das apresentações acontecem. Apesar de atualmente existirem grupos de estudo em Cavalo Marinho¹⁰ em diversas partes do país, é possível determinar a região da Zona da Mata Norte de Pernambuco, com extensão para algumas cidades na

⁹ Trecho da toada de evolução da figura do Valentão.

¹⁰ Ainda segundo entrevista realizada no dia 5 de maio de 2020, com Alan Carlos Monteiro Jr., há algumas diferenças entre os grupos de estudo em Cavalo Marinho e o folguedo em si. A primeira seria a localização geográfica das pessoas que praticam, geralmente localizadas nos grandes centros e capitais. Os grupos de estudos em Cavalo Marinho não têm como foco a realização de apresentações do folguedo, mas, sim, reunir pessoas com interesses em comum para estudar sobre o tema. Alan acrescenta que “A dimensão que o Grupo de Estudo acaba assumindo um outro lugar, que não é de protagonismo dentro do brinquedo, mas de encurtamento de relações”, neste caso, das relações entre (as) os brincantes, Mestras (es) de Cavalo Marinho e as (os) interessados sobre o folguedo, perpetuando algumas trocas como, por exemplo, a escrita de projetos para que os grupos de cavalo marinho concorram a editais de premiações culturais. Disponível em: <https://www.munduroda.com/estudos>. Acesso em: 02 de julho de 2021.

fronteira com a Paraíba¹¹, como sendo o centro de proliferação deste folgado. Maria Grillo relata nas suas pesquisas que “o ambiente da senzala e o ‘tempo dos cativos’ constituem o cenário e a época mais referidos para o seu nascimento” (2011, p. 6). Historicamente, o tempo dos cativos remonta ao que as autoras Maria Fernandes de Cunha Loureiro Amorim e Débora Coutinho Paschoal Dourado descrevem como as fases mais relevantes do trabalho escravocrata, são elas:

(i) Engenhos do período colonial com a mão de obra escrava; (ii) Momento de transição da mão de obra escrava para mão de obra proletarizada, conhecido como período da Morada, com mão de obra composta principalmente por “Moradores”; (iii) Período das Usinas com mão de obra proletarizada” (AMORIM, DOURADO, 2011, p. 33).

Ainda segundo as mesmas autoras, essas fases não foram episódicas, ou seja, não se iniciaram e finalizaram em uma época, mas sim conviviam e influenciavam mutuamente as realidades das (os) trabalhadoras(es).

Esse cenário é visivelmente percebido na Zona da Mata Norte de Pernambuco durante o período colonial até metade do século XX, tendo a monocultura da cana-de-açúcar como base de sua economia, incluindo o município de Condado, foco desta pesquisa. Maria Acselrad (2003) acrescenta que a invasão da monocultura resultou em uma decadência das “lavouras de subsistência” na territorialidade dessa região, assim “Aterrando rios, subindo morros, ocupando chãs, a cana intensificou o processo de desmatamento, causando sérios problemas ligados à erosão do solo à falta de água” (ACSELRAD, 2003, p. 28-29).

Pensar na territorialidade das pessoas que moram em Condado, Pernambuco, é pensar numa estrutura e herança colonial de mercantilização da natureza e apropriação dos saberes comunitários, uma vez que a história econômica da região esteve pautada na exploração do trabalho, em engenhos escravocratas e em usinas canavieiras. Milton Santos (2011) define territorialidade como o lugar onde manifestam-se as histórias da humanidade e suas naturezas, ao dizer que “é o lugar que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas” (2011, p. 13), desse modo existindo em dialéticas. Com isso, o que Santos constrói enquanto conceito de territorialidade é a noção do pertencimento identitário – além da terra-chão, que se pisa, mora, habita e se forma enquanto pessoa.

A cidade de Condado é baseada principalmente no plantio de cana-de-açúcar, nos engenhos e nas usinas. Essa estrutura aristocrática é visivelmente percebida na cidade de Condado, que se divide em muitos engenhos e alguns acampamentos do Movimento Sem

¹¹ Atualmente, as cidades da região de Pernambuco com grupos ativos são: Olinda, Condado, Glória de Goitá, Aliança, Camutanga, Itambé. Já na Paraíba, elas são João Pessoa, Pedras de Fogo e Bayeux.

Terra (MST). Lá também está localizado o Engenho Uruaé¹². A primazia do plantio da cana-de-açúcar na região gerou um cenário com pouquíssima vegetação natural, transformando os engenhos da contemporaneidade em plantadores de cana-de-açúcar e não mais produtores de açúcar. Boa parte dos moradores da cidade de Condado ainda trabalha em condições similares à escravidão, dividindo a cidade em o que Tenderine (2003) vai chamar de “dois extratos básicos”. Com a falência de muitas usinas, os usineiros perderam a força, mas mantiveram seu poder, expandindo-o para poderes e cargos políticos na região.

Para chegar em Condado, a partir da capital do estado, é necessário passar primeiramente pela cidade de Goiana, a maior da região. A partir daí tem-se como opção de continuação o transporte público, as Kombis (conhecidas como “carros alternativos”) ou o ônibus intermunicipal. O caminho entre as cidades é atravessado por canaviais em ambos os lados da pista. Quando a plantação de cana-de-açúcar está alta e bem desenvolvida, ela recobre a estrada com sombras, abafando o horizonte e desenhando no céu diversos formatos. A mata e a cana tornam-se um imaginário infinito em suas possibilidades.

Muitas vezes o cenário da cana-de-açúcar é permeado pelo fogo, já que em muitas plantações ela é colhida pela queimada da palha seca. Esse fogo forma uma nuvem de fumaça densa sobre o canavial, alastrando o cheiro por toda a região e acinzentando o céu. Quando isso acontece, o vento leva as fuligens das queimadas para as cidades vizinhas, recobrando os telhados das casas de Condado e adentrando todos os imóveis e cômodos, criando uma espécie de tapete sobre o chão das casas. Muitas pessoas chamam essas fuligens de “maluguinhos”¹³ e é inevitável vivenciar esse fato sem ter o corpo atravessado por uma sensação mística de contemplação, incômodo e lamentação.

Figura 3 – O início da cana-de-açúcar queimada.



¹² Construído no século XVIII, teve sua visibilidade e resgate em 2007, nomeado de Engenho Fabiano Maisonnave, e por estar em processo de criação da escravidão – o engenho ofereceu a oportunidade de simular um espetáculo mais nobre por conter o contagiante coco, a ciranda e o cavalo-marinho”.

¹³ Maluguinho é conhecida também como uma entidade da Umbanda, uma “falange espiritual” comum nas religiões africanas, inclusive na região do Nordeste do Brasil.

Fonte: Wexyza Ferreira, 2020.

A cidade de Condado (que antes era chamada de Goianinha, segundo o *website* oficial da cidade) foi reconhecida oficialmente no fim do século XX. Segundo Érico Oliveira, era “passagem obrigatória de viajantes e transportadores de açúcar” (2006, p. 170), mas foi destacando-se e tornando-se mais atrativa pelo conforto possibilitado pela cidade, já que viabilizou bons plantios e facilidades para a alimentação através dos rios.

O pesquisador ainda descreve Condado como “uma réplica em miniatura da estrutura sócio-econômica do Brasil e de tantos outros países” (idem, p. 169). Ele se refere à má divisão de acesso a informações, riquezas e a bens culturais, sendo uma pequena classe mais favorecida, enquanto a maior parcela de pessoas possui condições precárias de vida. Assim era Goianinha, assim continua sendo a cidade do Condado.

Foi somente em 1958 que o topônimo do município mudou de Goianinha para Condado, por sugestão do geógrafo-historiador Mário Melo, em homenagem ao Engenho Condado e Riacho Condado, ali presentes como limite natural entre esta cidade e Aliança. Assim, “em 11 de novembro de 1962, com a nomeação do primeiro prefeito do Condado, o senhor Honorato Cabral de Souza Campos, e dos vereadores, a nova cidade foi oficialmente emancipada e livre” (ibidem 2006, p. 177).

Tenderine aponta que “é inegável a ligação existente entre os senhores de engenho/usineiros e os políticos de outrora com os usineiros falidos e os atuais políticos” (TENDERINE, 2003, p. 43), prevalecendo a estrutura de dominantes e dominados na cidade. Ainda de acordo com a autora,

ter o poder passa pela questão da posse da terra também, mas envolve, com mais intensidade atualmente, o poder político, de prefeitos e vereadores que se relacionam com brincadores através da promoção ou não de políticas públicas de apoio à cultura local (idem, p. 42-43).

Ainda segundo o *website* oficial da prefeitura de Condado, a cidade recebeu, em 2014, o título de Terra do Cavalo Marinho, sendo comemorada a honraria todo dia 10 de novembro. Segundo entrevista realizada no dia 11 de maio de 2020, com a Mestra Nice do Cavalo Marinho, essa data foi escolhida por anteceder a data de aniversário da cidade de Condado. Segundo ela, “eles (prefeitura) aproveitam o ensejo prá dizer que é o dia do Cavalo Marinho, nê? Aí, um dia antes, eles botam o Cavalo Marinho na praça (...). Mas era muito raro viu, se apresentar por essa data, se apresentava uma vez perdida pelo aniversário da cidade”.

Além dos grupos de Cavalo Marinho – e apesar da quantidade relativamente baixa de habitantes, 21.298¹⁴ – a cidade tem também forte presença cultural de outros folguedos, como: coco de roda, ciranda, maracatu e grupos de capoeiras e repentes. Ainda, é no bairro do Novo Condado, periferia deste município, que se encontram as sedes de todos os grupos de Cavalo Marinho.

Atualmente existem na cidade quatro grupos ativos de Cavalo Marinho, sendo eles: o *Estrela de Ouro*, fundado pelo Mestre Biu Alexandre e hoje coordenado junto com seu filho, Aguinaldo Roberto; o *Boi Brasileiro*, de Biu Roque (*in memoriam*), coordenado por sua filha Maria Soares (Maicá) e seu companheiro, o rabequeiro Mestre Luiz Paixão; o Cavalo Marinho *Estrela Brilhante*, do Mestre Antônio Teles (*in memoriam*), cofundado pela Mestra Nice do Cavalo Marinho e sua filha, que também é diretora e fundadora do primeiro Cavalo Marinho Mirim da Zona da Mata Norte de Pernambuco, o *Estrelas do Amanhã*.

1.3 “UMA BEIRINHA DO SAMBA”¹⁵: O BRINQUEDO DO CAVALO MARINHO

O Cavalo Marinho é um folguedo que envolve dança, música, poesia, louvação, canto, máscaras, gestos, além das peculiaridades das (os) brincantes. Alan Monteiro Carlos define o Cavalo Marinho como folguedo: “por se tratar de um instante festivo para quem participa” (CARLOS, 2011, p. 33). Já Maria Ângela de Faria Grillo (2011, p. 146), apresenta a definição de folguedo como uma categoria de agrupamentos festivos presentes durante o ano todo, podendo citar reisado. O Cavalo Marinho, por sua vez, faz parte dos folguedos integrantes do Ciclo Natalino, que fazem alusão aos Divinos Santos Reis do Oriente. O ciclo inicia-se no dia 25 de dezembro, dia de natal, indo até 6 de janeiro, dia em que são festejados os Santos Reis. De acordo com nomenclaturas utilizadas na região, o Cavalo Marinho está entre as manifestações de reisados.

Contudo, além de pertencer ao ciclo natalino, é recorrente no relato de alguns brincantes o fato do Cavalo Marinho, no passado, acontecer durante o ano todo, aos sábados, sendo essa brincadeira também chamada de “ensaios, que, ao contrário das apresentações contratadas, não eram remunerados, mas acompanhados de comida e bebida, geralmente oferecidas, pelo dono da casa” (ACSELRAD, 2013, p. 57). Em muitas situações, a “casa” era o próprio terreno das fazendas, sendo o folguedo realizado pelos cortadores da cana-de-açúcar

¹⁴ Dados obtidos pelo *website* disponível em: <https://www.cidade-brasil.com.br/municipio-condado-pe.html>. Acesso em: 02 de julho de 2021.

¹⁵ Diálogo da “figura do Ambrósio”, quando está negociando o valor do seu serviço para o Capitão.

e trabalhadores do engenho, como uma espécie de treino, uma comemoração íntima entre os que participavam.

O Cavalo Marinho é chamado também de brinquedo por aqueles que o realizam, sendo essa uma forma de processar “o alívio das pressões e obrigações cotidianas, a exemplo das responsabilidades financeiras” (MONTEIRO, 2011, p. 32). Essa pressão está relacionada diretamente ao sistema latifundiário de trabalho e exploração “por meio de trabalhos recorrentemente descritos como labutas por esses mesmos praticantes” (MONTEIRO, 2011, p. 31). A brincadeira tem, portanto, a potência de subversão e desmonte dessa ordem. Como completa Simas e Rufino (2019), a brincadeira é a transgressão da remontagem da herança colonial: “Em um mundo inacabado, o jogo emerge como inteligibilidade do brincante, que para se lançar nele precisa ser dotado de inteligência do moleque, a vadiação” (2019, p. 15). Além disso, Acselrad refere-se também à brincadeira como todo o conjunto envolvido antes e depois das apresentações em si, envolvendo, portanto, a “manutenção dos trajes, das máscaras, das armações dos bichos, mas também da relação entre os brincadores” (ACSELRAD, 2013, p. 59).

Contudo, antes de adentrar as dimensões sociais que a brincadeira do Cavalo Marinho estabelece, tanto no tocante às relações de cuidado entre os membros da comunidade, à própria comunhão da festa, como também às hierarquias incorporadas nessas relações – é preciso primeiramente vislumbrar o rito e suas consonâncias. Mais propriamente como o folguedo do Cavalo Marinho se expressa em termos de encenação e apresentação pública. Para as(os) brincantes, a apresentação é chamada de “sambada”, exatamente pelo termo referir-se a um momento de festa, divertimento, que está atrelado à subjetividade de comemorar algo. O termo “sambada de Cavalo Marinho” é o que Maria Acselrad descreve como “sinônimo de brincadeira, festa, farra, noitada. Também é qualidade dançante, determinada pela energia ou esforço necessário a ser empregado” (ACSELRAD, 2013, p. 50). De modo que convidar para uma sambada de Cavalo Marinho, local onde há dança, seria o mesmo que chamar para o Folgado do Cavalo Marinho.

A sambada é realizada pelas (os) brincantes, que exercem funções diversas, existindo uma flexibilidade quanto ao desempenho das funções, a depender da necessidade no momento. Deste modo, quem está tocando as músicas pode também participar da encenação como personagem, assim como também pode ocupar outras funções organizacionais. Esse rodízio de função depende também das pessoas que estão assistindo, pois pessoas que participam dos já citados Grupos de Estudo em Cavalo Marinho, de locais diversos, podem também se integrar à composição da sambada, de acordo com o nível de intimidade e

proximidade com a(o) dona(o) do brinquedo. De modo geral, os grupos de Cavalo Marinho geralmente são compostos por 25 a 30 brincantes.

Assim, respeitando o período de realização dessa pesquisa e considerando que o Cavalo Marinho se modifica ao longo do tempo, para descrever a estrutura básica de uma sambada tomarei como referência as sambadas que acompanhei durante a minha pesquisa de campo. Neste momento, mais especificamente, observei duas sambadas realizadas pelo grupo de Cavalo Marinho *Estrela Brilhante*, de propriedade da Mestra Nice do Cavalo Marinho. A primeira no dia 22 de dezembro de 2019, no evento Estrelas de Natal, ocorrido na cidade pernambucana de Aliança, organizado pela prefeitura e pelo Cavalo Marinho Boi Pintado¹⁶; e a segunda, no dia 25 de dezembro de 2019, na cidade de Olinda-PE, integrando a programação de Natal na Casa da Rabeca do Brasil.

As sambadas do Cavalo Marinho têm duração, a rigor, de quatro a doze horas. Porém, nas minhas observações de campo, percebi que o tempo de duração é bastante relativo, podendo sofrer interferências de acordo com o lugar no qual a sambada acontece; quantas (os) brincantes do grupo estão presentes na noite, uma vez que essa quantidade¹⁷ influencia diretamente na composição das cenas e nas dinâmicas da sambada; quantos grupos estão sambando na mesma noite e o tempo de rodízio de utilização do espaço, uma vez que a mesma arena é utilizada por todos os grupos que brincarão na noite; e, por fim, principalmente a depender dos acordos pré-estabelecidos entre o grupo e as equipes vinculadas à organização: contratantes, seguranças, empresa responsável pelo transporte do grupo, entre outros serviços.

É comum considerar que as sambadas iniciem no começo da noite e sua finalização seja na “barra do dia”, ou seja, quando o dia está amanhecendo. Porém, desde o início das minhas pesquisas com o Cavalo Marinho, em 2012, e em conversas com as (os) brincantes durante esse tempo, além das apresentações que assisti nos anos de 2014 e 2015, é relatado que a maioria das sambadas não se estende mais até o amanhecer, assim como pude observar nas apresentações que acompanhei recentemente na pesquisa de campo. Especificamente nas cidades pernambucanas de Aliança e Olinda, em ambos os casos, as sambadas duraram no máximo quatro horas e o motivo da interrupção ou adiantamento do fim das apresentações ocorreu por situações externas ao grupo. Na sambada da cidade de Aliança, todos os grupos

¹⁶ O Cavalo Marinho Boi Pintado de Mestre Grimário está localizado na cidade de Aliança-PE. Ele foi fundado há 27 anos, tendo sua sede recém inaugurada, em 2018. É reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, segundo o IPHAN.

¹⁷ Pode acontecer de outras(os) brincantes de outros grupos adentrarem a composição de grupos parceiros, a depender da necessidade de repor os desfalques das(os) brincantes.

de Cavalo Marinho foram interrompidos pela polícia local, porque estava excedendo o limite de tempo estabelecido na documentação de permissão da sambada; enquanto que no segundo caso, em virtude do traslado entre a cidade de Condado e o local da sambada, Olinda, o grupo precisou adiantar o fim da sambada.

Quanto ao local, as sambadas de Cavalo Marinho geralmente ocorrem em terreiros¹⁸, ou seja, áreas em frente à casa de pessoas que convidam o grupo para realizar a sambada ou em praças e ruas públicas, a depender de quem fez a contratação do brinquedo. Quando ocorre em praças ou ruas públicas, geralmente estão vinculadas a festas de padroeiros da região, e a sambada de Cavalo Marinho acaba por obrigatoriamente “competir” com carros de sons, palcos de shows, entre outras atividades que estejam acontecendo no local. No entanto, muitas ocorrem também em eventos voltados exclusivamente para a realização de sambadas de Cavalo Marinho.

Frequentemente, quando são em terreiros, o chão é de areia e a instalação do brinquedo começa com as (os) brincantes ou alguém que está na organização da sambada salpicando água de dentro de um balde ou com uma garrafa plástica para marcar a roda onde ela acontecerá. Esse preparo do terreiro acontece para amenizar a poeira no momento da dança e é repetido várias vezes durante a sambada. Essa ação de molhar a areia com água transforma o que seria a diminuição de poeira em uma grande roda de lama que enfeita os sapatos e as roupas de todas (os) brincantes. Além disso, o resto do terreiro, que não está com a areia molhada, em momentos de ventanias, faz a circulação de poeira criar uma nuvem por sobre as(os) brincantes. Em termos de narrativa, a sambada conta a história do Capitão que vai fazer um samba (ou festa) na sua fazenda. Assim, toda a interação entre os brincantes, as poesias, conversas, cacoetes, estão relacionadas a personagens que, contratados pelo Capitão, irão prestar algum serviço na festa, na fazenda ou ainda foram convidados (ou são intrusos¹⁹) para participar do samba. A entrada do Boi sinaliza o fim da sambada, representando o momento de comunhão e partilha, do boi como alimento, e também do sagrado, no momento de ressurreição do boi. As poesias no Cavalo Marinho são chamadas de loas e, geralmente, são apresentadas através de improvisos no momento da sambada. A partir da métrica da rima

¹⁸ Terreiro é o termo utilizado entre os brincantes para se referir ao lugar da Sambada de Cavalo Marinho, especificamente quando a (o) dona (o) da casa convida o grupo para sambar na frente da sua casa. Assim não se aplica a locais como praça, ruas públicas, palcos, entre outros lugares possíveis para a apresentação, porque esses locais não teriam uma pessoa dona do lugar.

¹⁹ Alguns personagens chegam de surpresa na festa para causar alguma confusão ou resolver alguma questão com o Capitão. Este é o caso, por exemplo, do Mestre Ambrósio, que aparece num primeiro momento como vendedor e depois como cobrador, simulando uma cena de cobrança de um serviço que fez em um tempo passado para o Capitão.

já pré-estabelecida, as (os) brincantes desenvolvem as loas, improvisadamente, em torno do que está à sua volta. As interações motivadas pelas loas são realizadas entre as *figuras*²⁰ e as pessoas que assistem ao brinquedo. Cada figura tem um figurino específico, que geralmente tem como base a utilização de ternos, máscaras, chapéu de palha ou de couro. Ainda, um lenço esconde parte do rosto, dando ênfase às máscaras, que são feitas de materiais diversos, sendo os mais comuns couro e papel machê. As máscaras são elemento central nas sambadas, precisando estar fixas no rosto, mas também podem ser utilizadas para algum recurso específico de interação. Abaixo é possível ver um exemplo de máscara utilizada na figura do Soldado da Gurita.

Figura 4 – Exemplo de Máscara na Figura do Soldado da Gurita.



Fonte: Natan Noberto, 2019.

Encontra-se ainda figuras que não possuem máscaras físicas, mas que possuem os rostos maquiados, como é o caso do Mateu, Bastião e da Catita, que serão identificados em maior detalhe adiante. Com isso, costumeiramente podemos observar as figuras do: Mestre Ambrósio (também conhecido como o Cobrador); Empata Samba (figura que aparece para acabar com a festa); Mané do Baile; Soldado da Gurita; Os Galantes; a Vêia do Bambu; o Veio; o Diabo (ou cão); a Morte; a Margarida; Mané pequenino; o Cavalo; a Burra; a Ema; e o Boi. São aproximadamente 80 as possibilidades de figuras, compondo o conjunto de representações do universo canavieiro, seja na forma de animais, pessoas ou criaturas do imaginário local.

²⁰ A palavra figura refere-se a personagens no Cavalo Marinho que fazem parte do cotidiano do carnaval. Figureiro é aquele que “coloca” as figuras durante a brincadeira, ou seja, irá brincar a figura, ou a personagem. Essa ação é chamada de “botar figura”.

Essas figuras podem ser categorizadas como permanentes ou temporárias. Érico Oliveira define as diferenças entre ambos: “figuras permanentes: são as figuras apresentadas pelo mesmo figureiro durante sua permanência no grupo. O brincador responsável por esse tipo de figura se especializa nos seus códigos, gestuais e vocais e às apresenta durante toda a sua vida ativa na brincadeira” (OLIVEIRA, 2006, p. 499). Entre os brincantes há ainda uma classificação das figuras entre fixas e não fixas, ou seja, aquelas que permanecem presentes em cena durante toda a sambada e aquelas que não, o que proporciona um rodízio de entradas e saídas das figuras. Desse modo, as figuras fixas estão atreladas aos brincantes que atuam a mais tempo.

Geralmente, as pessoas responsáveis por botar essas figuras fixas precisam atender às suas particularidades e complexidades com comprometimento. Por sua vez, as figuras temporárias são as “que podem ser colocadas por mais de um brincador, dependendo da disponibilidade do grupo. O brincador também está livre para apresentar mais de uma figura deste tipo” (OLIVEIRA, 2006, p. 500). Essa separação de figuras apresentada na pesquisa de Érico foi confirmada nas apresentações do Cavalo Marinho *Estrela Brilhante*, ficando evidente uma hierarquização entre as figuras e, conseqüentemente, entre os figureiros. A hierarquia das figuras, no momento da sambada, é evidenciada pelo nível de complexidade e detalhes delas. Essa hierarquia é notada também pela presença física da primeira figura da sambada, o Banco, composto pelos músicos, que é montado logo após a preparação do terreiro. Segundo Érico, o nome da figura Banco “deriva, muito provavelmente, da utilização de um longo banco de madeira que usam para se acomodar acompanhando a apresentação”²¹ (OLIVEIRA, 2006, p. 460).

Os músicos são também chamados de toadeiros, que cantam e tocam toadas com seus instrumentos durante toda a sambada²². No mínimo, compõem uma sambada: uma rabeca (ou rebeca), um pandeiro, duas bage (parecido com o reco-reco, porém feito de taboca²³) e um mineiro (ganzá). O instrumento da rabeca é a melodia que rege a musicalidade do Cavalo

²¹ Nas sambadas que observei foram utilizados bancos de madeiras individuais, para cada brincante, ou até mesmo cadeiras de plástico.

²² Pode ocorrer uma variação com relação a quais instrumentos participam da brincadeira. Em minha pesquisa de campo, por exemplo, visualizei o violão como componente do Cavalo Marinho Boi Pintado, do Mestre Grimário, da cidade de Aliança-PE. Assim também, o Cavalo Marinho Boi Ventania, da cidade de Feira Nova - PE, utiliza o bombo como instrumento no Banco. Frank Sósthene da Silva Souto Maior Júnior indica em sua pesquisa que essa variação “recebe o nome de Cavalo Marinho de Bombo por causa da presença do instrumento bombo” (2014, p. 17).

²³Taboca é o nome popular do bambu encontrado na região da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Marinho, enquanto os outros instrumentos compõem a marcação dos passos junto com as bexigas de boi²⁴, utilizadas pelas figuras do Mateu e Bastião. Ainda é possível a participação de mais toadeiros que “se acheguem” com seus próprios instrumentos, podendo haver, por exemplo, duas ou mais rabecas, pandeiros e mineiro. Outras figuras de grande complexidade presentes no brinquedo são o Capitão, o Mateu²⁵, Bastião²⁶ e a Catita²⁷, também considerados como figuras permanentes. Essas estão presentes durante todo o tempo da sambada e, juntamente com o Banco, conduzem o enredo da estória. Com isso, Érico Oliveira completa que “a chegada de um figureiro à execução de um Mateu, um Bastião, uma Catirina, ou um Capitão, é o estágio mais avançado em termos de aprendizado” (OLIVEIRA, 2006, p. 500), e que isso só é possível com a responsabilidade, comprometimento e o grau de interesse da (o) brincante. Assim, figuras permanentes e fixas, conforme explicado anteriormente, acabam por se sobrepôr e definir esses níveis de responsabilidade e comprometimento dentro do brinquedo. Geralmente a figura do Capitão, figura-chave da narrativa, é feita pelo Mestre do brinquedo²⁸ ou seu sucessor²⁹.

Figura 5 – Figuras do Mané do Baile, Mestre de Apito e o Banco.



²⁴ A bexiga são instrumentos que marcam o ritmo de dança com o do Banco, ilustrando

la bexiga do boi, que o ritmo harmoniza-se

²⁵ Mesmo que a escrita correta do nome seja Mateus, com S no final, vou priorizar a não utilização do S, por aproximar-se da linguagem oral, conforme a informação foi registrada.

²⁶ Referindo a Sebastião.

²⁷ Para respeitar a linguagem oral, utilizo o nome de Catita para fazer referir-me a Catirina.

²⁸ Exceto no Cavalo Marinho da Mestra Nice, pude perceber que essa figura do capitão é representada pelo “Mestre de Apito”, a função que ela denominou para as (os) brincantes mais antigos dos grupos. O Mestre de Apito é, referente ao apito que o Capitão utiliza para conduzir o brinquedo, nesse caso, quem “bota a figura” do Capitão são as (os) brincantes que conhecem os detalhes com precisão da brincadeira a mais tempo, podendo assim gerar rodízios entre essas pessoas.

²⁹ Como é visto no Cavalo Marinho Estrela de Ouro, com o Mestre Biu Alexandre, ou seu filho Mestre Aguinaldo Roberto.

Fonte: Natan Noberto, 2019.

A sequência de entrada das figuras que visualizei no Cavalo Marinho *Estrela Brilhante*, nos dois dias de sambadas, foram basicamente as mesmas³⁰. No entanto, apesar de uma grande quantidade de figuras, hoje, é possível ver nas sambadas, a representação de 20 ou 30 figuras no máximo. Assim como foi no *Natal da Casa da Rabeca*, que outras 5 figuras também foram colocadas: logo após a entrada das figuras do Mateu e do Bastião, entrou a figura da Catita; durante a encenação dos Galantes, entraram os Bodes e o Cobrador; e após a entrada do Cavaleiro e do Boi, entram as figuras do Velho Frio e Velho Carcundo. A quantidade de figuras e as figuras a serem colocadas depende do tempo da sambada e da negociação entres os figureiros presentes. Contudo, em outras ocasiões das sambadas, já presenciei outras figuras, como Ema, a Véia do Bambu, o Véio Joaquim, O padre, A Morte, o Diabo, e Caboclo de Orubá. Estas últimas tornaram-se uma característica bastante importante no grupo de Cavalo Marinho *Estrela de Ouro*, de Mestre Biu Alexandre, levando-me a conclusão que a variação das figuras também demarca a identidade de cada brinquedo.

Biu Alexandre é o único Mestre, hoje vivo, que coloca a figura do Caboclo de Orubá, por ser uma figura da religião afro-indígena, especificamente da Jurema Sagrada. A entrada dessa figura “estabelece no recinto uma atmosfera de respeito e devoção às entidades naturais da mata e seus espíritos” (OLIVEIRA, 2006, p. 475). De modo que, por respeito a essa devoção e à minuciosidade elementar da figura, após os seus versos improvisados, a figura dança por cima de cacos de vidros com os pés descalços e as mãos, braços, rostos e costas descobertos. Assim sendo, essa figura só é colocada pelo mestre que “tem o caboclo”, ou seja, quem tem a sabedoria de controlar a entidade, sem risco de se machucar.

Dentre as 80 opções de figuras presentes no Cavalo Marinho, somente oito são figuras femininas, sendo elas, segundo a Mestra Nice do Cavalo Marinho³¹, as já citadas Catita e a Véia do Bambu, acompanhadas da Dama e da Pastorinha, que formam a Galantaria, além da Lica da Peneira, Boneca Margarida, Janabaiá e a Nêga da Garrafa. Presenciei a colocação das três primeiras figuras, mas as cinco últimas, de acordo com Nice, não estão mais presentes na sambada. O último registro da ocorrência dessas últimas foi na reestruturação dos grupos de Cavalo Marinho da Zona Da Mata Norte, dentro do projeto: *Cavalo Marinho - O brinquedo*, recebedor da Bolsa Vitae de Artes, 2003, realizado por Juliana Pardo e Alício Amaral, ambos

³⁰ O Banco, Capitão, Ambrósio, Mateu, Bastião, Empata Samba, a Galantaria (que é composta por nove brincantes, dividindo-se em: um puxador, seis galantes, uma Dama e uma Pastorinha).

³¹ Registros do diário de campo.

da Cia. MunduRodá de Teatro Físico de Dança (SP). Na ocasião, Mestre Biu reinseriu essas figuras nas sambadas, durante um curto período de apresentação, quando foi possível observar a Lica dançando com a Peneira e a Negã da Garrafa equilibrando uma garrafa na cabeça. Ainda assim, ambas as figuras têm em comum o fato de que nenhuma delas possui fala. São figuras mudas, entram na sambada e saem sem interagir verbalmente com ninguém.

Apesar de todas essas oito figuras serem consideradas femininas, quem as bota são tradicionalmente homens, transvestindo assim os gêneros. A Véia do Bambu, por exemplo, é uma figura bastante conhecida entre os brincantes de Cavalo Marinho. A figura é motivo de piada, por representar uma senhora “safada” e “fedorenta”, que chega na cena para “agarrar” os homens, “abanando a sua saia sob a prerrogativa de que sente muito calor nas partes íntimas” (OLIVEIRA, 2016, p. 477). A Véia do Bambu, emblemática do Cavalo Marinho de Biu Alexandre, é colocada pelo Mestre Aguinaldo Roberto, filho de Biu e sucessor a Mestre do grupo. Aguinaldo criou uma característica bem pessoal com a figura da Véia a partir da sua máscara e vestimentas.

A figura da Catita, segundo Érico Oliveira, “é uma figura que está voltando aos poucos ao espetáculo, depois de muitos anos de ausência e percebemos que, devido a este afastamento, muita coisa em relação a sua participação na brincadeira se perdeu” (OLIVEIRA, 2006, p. 465). As características da figura da Catita, que as (os) brincantes têm em suas memórias, são diluídas, sem muitos detalhamentos, apesar de ser evidente que ela é a representação da negra escravizada. Ainda, existem boatos, que se assentaram nas narrativas da sambada entre os brincantes que ela é “mulé dos dois”, se referindo ao Mateu e ao Bastião, sendo, portanto, motivo de piadas de duplos sentido. Tainá Dias de Moraes Barreto acrescenta ainda que a Catita “geralmente usa lenço na cabeça e um vestido que deixa o peito e as pernas peludas, à mostra. Ela é propositalmente uma figura grotesca” (2019, p. 23). Além disso, ela carrega uma boneca e um jereré³². As características físicas do corpo, da vestimenta, o modo de se portar e a própria discussão sobre a fidelidade de Catita ao casamento com Mateu serão melhor esmiuçadas no próximo subcapítulo.

Figura 6 – Brincante Cleito na figura da Catita.



³² Um tipo de peneira para pescar.

Fonte: Natan Noberto, 2019.

Do ponto de vista cênico-espacial, quando a Catita entra na sambada, ela se posiciona no meio da roda, entre Mateu e Bastião, e fica recuada atrás deles, durante todo o resto da sambada “ela fica sempre no fundo do terreiro” (ibidem, p. 282). A posição da Catita na roda da sambada demonstra o comportamento subalternizado, na hierarquia das relações patronais. À frente o Capitão, em frente ao Capitão, o Mateu e Bastião, apesar de serem figuras que representam os homens escravizados, e atrás deles, a Catita na figura da mulher escravizada.

Observei também, na apresentação do *Natal da Casa da Rabeca*, que em alguns momentos a figura da Catita saía cortando a roda, assim dirigindo-se rapidamente entre as pessoas que estavam assistindo à sambada, parando e pedindo dinheiro para alguém. Também vi a Catita de outro grupo não identificado entrar na roda da sambada do *Estrela Brilhante* para também pedir dinheiro aos que ali assistiam e interagiam. Ela faz menção às pessoas colocarem dinheiro no jereré e quem assim contribui com dinheiro recebe de agradecimento uma “gracinha” que ela faz, rebolando um pouco, colocando a língua para fora ou fazendo algum gesto engraçado.

Em termos de discurso e protagonismo textual, o diálogo da figura da Catita é curto e com bastante improviso. A fala dela é sempre entrecortada com a fala do Capitão, Mateu ou Bastião, que trazem à tona piadas referentes ao corpo do figureiro que está botando a figura da Catita. Um relato do Érico Oliveira reforça este aspecto: “Mateu: Ô nega, o mosquito mamou seus peito? (menção ao fato de a Catirina ser feita por um homem e não ter seios). Catirina: Foi, Mateuzinho. Mateu (para o Banco): a Mulé não tem peito, não” (OLIVEIRA, 2006, p. 281-282). Além disso, exceto o curto diálogo no momento de sua entrada, durante a sambada ela não fala mais nada, além de pequenas intervenções paralelas, de acordo com a interação ao vivo. Logo, a chegada da Catita na roda, e as interações dela com o Capitão são feitas a partir do Mateu, ou seja, o Capitão fala pro Mateu e o Mateu responde por Catita para o Capitão. Deixando em ênfase que a voz da mulher precisa ser apresentada pelo seu marido.

Figura 7 – Figuras da Catita entre o Mateu e Bastião.



Fonte: Natan Noberto, 2019.

As outras duas figuras femininas que têm destaque na Sambada são a Dama e a Pastorinha. Elas adentram a roda junto com a Galantaria, que por sua vez representa um agrupamento militar que, a pedido do Capitão, adentra a roda para avisar ao Mané do Baile que o Empata Samba está atrapalhando a sambada do Capitão e que precisa ser retirado da festa. O momento das loas entre as figuras da Galantaria e do Mané do Baile é atravessada por brincadeiras e pegadinhas, sendo, portanto, um momento de grande ludicidade.

Figura 8 – Brincantes Douglas e Lucas nas figuras da Dama e da Pastorinha.



Fonte: Natan Noberto, 2020.

Figura 9 – Momento da Galantaria na sambada.



Fonte: Wexyza Ferreira, 2020.

Apesar da Galantaria representar uma força militar, representa também o momento de maior religiosidade, no qual se apresenta a estrela e as toadas de agradecimento aos Reis do Oriente. Assim sendo, essa são figuras mais bem elaboradas, como descreve Érico Oliveira:

[...] eles possuem as roupas mais elaboradas da brincadeira, sendo os homens de calça e camisas de manga compridas brancas, com bata sobrepostas, bordadas de lantejoulas coloridas, chapéus enfeitados e prateados, com

alguns espelhos. A dama e a Pastorinha usam vestido simples de cor clara, como verde ou amarelo, e um chapéu com longas fitas na parte de trás, simbolizando os cabelos (OLIVEIRA, 2006, p. 470).

As figuras da Dama e da Pastorinha são representadas por crianças, novamente pelo sexo masculino e, portanto, são brincadas por meninos. As figuras se destacam do agrupamento, cada uma em um momento, para dar o recado ao Mané do Baile. Mas além das piadas e das brincadeiras que já acontecem com os outros Galantes, elas são surpreendidas pelo aliciamento do Mané do Baile. No caso da Pastorinha, ele força-a a abraços e toca no seu corpo, até o ponto dela dar o recado apressadamente e fugir dos braços dele. No caso da Dama, “a ela não se dá a palavra. O papel da dama é de iniciação, muitas vezes, vivenciado por um jovem rapaz, levanta questão da dominação da mulher por essa sociedade, como também pela família” (ACSELRAD, 2003, p. 37). O fato é que o Mané do Baile silencia a Dama e a agarra. A cena vai se desenvolvendo de modo que o Mané do Baile desabotoa a sua blusa, tirando o cinto de sua calça, e a força a tocar na genitália dele. A cena é interrompida pelas gritarias e barulho das “bexigadas” do Mateu e Bastião, que gritam para que o Mané solte a Dama, já que ela é “a filha do Capitão”. A Dama é protegida então pelo temor hierárquico que seu pai, o Capitão, ocupa e o acontecimento é velado, na narrativa, não havendo mais menção ao assunto e não havendo, portanto, nenhuma punição à figura do Mané do Baile.

As figuras da Dama e da Pastorinha assumem um papel emblemático no brinquedo já que, por serem representadas por crianças, são o “portal” de entrada dos novos brincantes, ou seja, todos os novos brincantes infantis precisam colocar essas figuras para iniciar-se no brinquedo. Assim, essa situação de opressão e abuso, ancoradas na figura masculina do Mané do Baile e apenas interrompida pelo fato de uma delas ser filha do Capitão, que representa poder e fortuna, reforça aspectos de uma estrutura social que naturaliza esse tipo de violência.

Dando continuidade à apresentação estrutural de uma sambada, tratarei a partir deste ponto das especificidades dos recursos musicais, textuais e corporais do Cavalo Marinho. As músicas são também chamadas de toadas e podem ser classificadas em: toadas soltas, de aquecimento e toadas das figuras. Como o próprio nome indica, as toadas de figuras referem-se diretamente a uma figura, em específico; as de aquecimento preparam a brincadeira para os momentos de comunhão corporal; enquanto as soltas são cantadas no início da sambada e entre as entradas das figuras. Segundo entrevista que realizei com Natan Oliveira, no dia 27 de abril de 2020, filho de Nice do Cavalo Marinho e coprodutor do *Cavalo Marinho Estrela Brilhante*, toadas soltas são o mesmo que “cabeça solta”.

Essa relação explica que, apesar de existir uma métrica rítmica pré-estabelecida no que está sendo cantado, a toada não é fixa e está, principalmente, suscetível à agilidade da improvisação da (o) puxadora (o), ou seja, aquele que lidera a toada e que é geralmente a(o) rabequista ou pandeirista. A(O) puxadora(a) realiza os improvisos com base na métrica rítmica e convida o restante dos toadores ou toadeiros presentes no Banco a repetir o mesmo. A título de exemplo, apresentarei um trecho da toada solta “A Toada do Baiano”, cantada no início da sambada. Essa toada, em específico, foi relatada em livro por Oliveira (2006, p.256) e também confirmada na prática em minha pesquisa de campo.

Puxador(a): Boa noite meus Senhores.
 Banco: Boa noite meus Senhores.
 Puxador(a): Boa noite pra quem deu.
 Banco: Boa noite pra quem deu.
 Puxador(a): Cadê o dono da Casa?
 Por ele pergunto eu, mamãe.
 Banco: Baiano é hoje, mamãe
 Baiano é hoje, mamãe

Outro improviso bastante comum em “A Toada do Baiano”, que registrei no meu diário de campo foi:

Puxador (a): O Pandeiro e a Rebeca
 Banco: O Pandeiro e a Rebeca.
 Puxador (a): Fizeram sociedade.
 Banco: Fizeram sociedade.
 Puxador (a): O Pandeiro no Recife
 E a Rebeca na cidade, mamãe.
 Banco: Baiano é hoje, mamãe.
 Baiano é hoje, mamãe.

As duas estrofes iniciais são improvisadas de acordo com o repertório da Puxadora ou Puxador, e repetidas pelo Banco, enquanto que, a partir da palavra “mamãe”, o Banco automaticamente retoma a rima pré-estabelecida. Essa abertura para o improviso exige que os demais toadores estejam atentos e conectados ao que a Puxadora ou Puxador propõe no momento da ação de entoar. As toadas de entrada e saída das figuras se estabelecem sempre no momento em que o Banco, por ordem do Capitão, toca a toada da figura. Os versos das toadas fazem referência à figura e suas características, bem como ao que representam na sambada. Estas toadas de figuras estão separadas em três momentos: o primeiro, toada de chamada, que convida a figura para a sambada; o segundo, toada de evolução, que o Banco toca entre o diálogo e as loas; e, por fim, as toadas de despedidas. As figuras fixas não

possuem toada de despedida, já que estão presentes durante toda a sambada. De forma ilustrativa, podemos citar como exemplo a toada de chamada da Catirina:

Banco: Mateu, lá vem Catita

Puxador(a): A nêga das pernas fina.

Banco: Mateu, lá vem Catita

Puxador(a): A nêga das pernas fina.

As outras toadas presentes na sambada de Cavalo Marinho são as que acompanham as partes de aquecimento das (os) brincantes. Nestes momentos o público também é convidado a interagir e aprender os passos ensinados pelo Mestre de Apito, que se dirige para a frente do Banco, de costas para todas (os) brincantes, e faz os passos de dança. Essa abertura para a participação e interação do público presente confere à brincadeira um engajamento ativo dos presentes. Essa dança de aquecimento se repete durante toda a brincadeira entre as entradas das figuras, algo como o alongamento do tempo para a troca de figureiro.

Uma das danças presentes em um desses momentos de aquecimento é o Trupé Solto; uma sequência de passos rápidos e fortes, na qual o corpo é convocado a uma posição de base, focada na flexão dos joelhos, convocando, portanto, a força e o peso do corpo para o centro pélvico e viabilizando agilidade ao movimento dos pés. O jogo corporal é, então, baseado na movimentação dos pés, que fazem batidas fortes no chão, assemelhando-se à pisada de um cavalo. O corpo da(o) brincante assume-se em conexão com a terra, podendo ser também feita alusão à posição e estrutura física necessária para o momento de cortar a cana-de-açúcar. Mesmo que durante os passos do trupé se retire os pés do chão, a conexão rasteira com o chão é prioritária. Carolina Dias Laranjeira descreve os trupés a partir da seguinte estrutura corporal:

[...] o tronco inclinado para frente, numa flexão da coxa femoral, joelhos flexionados, tornozelos flexionados, constituindo uma base baixa; braços estendidos ao longo do corpo, sem um tônus que lhes dê uma estrutura fixa. São caracterizados por suas fortes pisadas no chão, realizadas de forma bastante ágil, a troca do apoio de uma perna a outra é realizada velozmente, portanto, a pisada é forte, porém, leve, permitida pela firme sustentação da bacia. Esta parte do corpo é quase imóvel enquanto que as pernas estão em constante movimento. Pequenos chutes, saltos, pisadas e trotes são realizados sem que a altura do tronco em relação ao chão, se altere. Tudo isso demonstra o grau de destreza necessário para executá-los. Habilidade está adquirida não apenas ao brincar, mas também no cotidiano de trabalho com a cana (LARANJEIRA, 2008, p. 55-56).

A partir da liderança do Mestre de Apito, após o momento de Trupés Soltos, o Banco conduz a sambada para o segundo momento do aquecimento, que assim como o anterior, também está aberto à participação das pessoas que estiverem assistindo. Para esse segundo momento é necessário que as(os) brincantes/público já dominem minimamente o ritmo e a velocidade do passo, já que ele acontece num jogo de duplas. A partir desse segundo momento é formada uma roda em frente ao Banco (e depois incluindo o Banco), preparando todos os presentes para um momento chave da brincadeira, o Tombo do Magúi³³.

Puxador (a): Nazaré Pitigüio.

Banco (a): Oiá o tombo do magúi.

Puxador (a): Nazaré Pitigüio.

Banco: Oiá o tombo do magúi.

O trupé é iniciado pelo Capitão, que convida a(o) brincante do outro lado da ponta, que está próximo ao mineirista (quem toca o mineiro), e invoca um passo semelhante a um mergulho para dentro da roda, com uma marcação de três tempos com os pés alternados. O trupé continua, primeiramente, fazendo esse zigue-zague entre as(os) brincantes de cada lado da roda, depois convidando de forma livre quem estiver na roda. Como afirma Laranjeira: “com os olhos fixos nos olhos deste que foi desafiado, o jogador preenche o tempo de um compasso, frequentemente, com pisadas fortes que batem no chão e levantam a poeira do terreiro” (LARANJEIRA, 2008, p. 28).

Figura 10 – Tombo do Magúi.



Fonte: Natan Noberto, 2019.

³³ Existem diferentes registros da forma de escrever o tombo do Magúi, são elas: Margüiu, Maguio. Porém, em conversa com Nice do Cavalo Marinho, ela me apresentou uma outra forma de escrita que é: Magui, sem nenhum acento. Em conversa com o professor e pesquisador Alan Monteiro Carlos Jr., chegamos a essa escrita, que preferi adotar para minha pesquisa: Magúi, uma vez que compreendemos que essa tônica no U melhor reproduz a fala/oralidade manifestada pelas (os) brincantes ao chamar o tombo.

O convite também pode se dar pelo braço. Geralmente, quando isso acontece, o Magúí se estende para um duelo entre esses que estão com os braços atrelados, segurando o ombro de um e do outro, e avançando o passo do Magúí para outras variações, como rasteiras, chutes, pulos, ou qualquer golpe que se assemelhe a uma briga entre as(os) brincantes que estão se desafiando. Nesse momento também acontece um alvoroço entre as(os) brincantes da roda, que através de gritos e sons eufóricos respondem o fato de estarem recebendo salpicadas da areia úmida (lama) do chão, que algumas vezes alcançam rostos ou roupas.

Depois desse turbilhão e alvoroço, as(os) brincantes que estão se desafiando se soltam e continuam convidando outra (o) brincante da roda, e assim consecutivamente. A exemplo, o Mateu e Bastião, que estão quase sempre cada um na ponta do banco, Mateu perto do Capitão, e Bastião do lado do minerista, fazendo uma marcação com o pé direito em três tempos, enquanto batem as bexigas na perna. A Catita, por sua vez, faz essa mesma marcação, mas a concentração da dança é no rebolado da cintura, enquanto Mateu e Bastião estão a todo tempo com a perna flexionada e o tronco inclinado. A Catita, como já dito, fica ao fundo da roda, às vezes interagindo com as figuras presentes, às vezes sendo igualmente repreendida pelas figuras de maiores autoridades, como acontece por exemplo na chegada do Soldado da Gurita. Mas a maior função da Catita é a arrecadação de dinheiro por parte do público, dinheiro esse que é repassado para a manutenção do grupo.

Outro trupé bem característico do Cavalo Marinho é o momento de entrada da Galantaria, com a dança dos arcos: “são várias evoluções que os Galantes fazem durante esta etapa da brincadeira, numa dança com arcos enfeitados com fitas coloridas, exibindo uma dinâmica e forte resistência física, além de grande desenvoltura rítmica e grande impacto visual” (OLIVEIRA, 2006, p. 313). A dança dos arcos às vezes é feita com o arco aberto, distribuindo visualmente o balançado das fitas para um lado e outro; em outros momentos, com os arcos descansando no ombro.

Figura 11 – Movimento da dança dos Arcos com a Galantaria.



Fonte: Wexyza Ferreira, 2019.

Outra característica na sambada do Cavalo Marinho é o diálogo entre as figuras, diálogo realizado pelas já citadas piadas de duplo sentido que, entre as(os) brincantes, são chamadas de puías. As puías fazem alusão a termos que podem ter conotação sexual ou pejorativa como “abre”, “enfia”, “entra”, “senta”, “dentro”, “embaixo” e “dar”. Para Tenderine, as puías são o momento em que “safadeza é ser descarado sem ser vulgar, é dizer frases de duplo sentido sem ser pornográfico, é rir das próprias desgraças sem perder a moral, é falar abertamente algo muito secreto sem ser ‘cabueta’, é ser ‘desbocado’ sem perder a beleza” (TENDERINE, 2003, p. 67). Esse tipo de vocabulário e deboche está presente no cotidiano das (os) brincantes, para além do momento da brincadeira, e reflete também relações de intimidade e de amizade, neste jogo de quem faz o outro “cair na puía”. Este é um momento de gargalhadas, já que, além de todo o enredo que compõe a cena, a pessoa que está botando a figura precisa estar atenta(o) com as puías. Em sua pesquisa, Érico Oliveira traz um relato interessante:

[...] a situação mais engraçada foi quando duas senhoras, aparentemente ser da boa sociedade de Itaquitinga, pois se trajava elegantemente, além dos modos e linguajar mais elaborados, vieram falar com os componentes da brincadeira. Uma delas dizia, entusiasmada, que adorava aquela brincadeira, pois, era o que alegrava a festa do padroeiro: - *Ah, eu fico muito feliz de ver o Cavalo Marinho, de participar... eu fico doidinha pra participar também. Um dia o rapaz que dança embaixo do Boi e sai dançando no meio das pessoas...* O mestre Antônio Teles não perdoou a madame e me disse com um ar de garfolha e duplo sentido: - *Tá vendo? até ela já ficou em baixo do Boi...* Rimos bastante. A senhora não entendeu, ou fingiu não ter ouvido (OLIVEIRA, 2006, p. 172).

É observado também que o momento das puías abre margens para que o profano possa interagir com o divino que está presente na brincadeira, além de ser o espaço de abertura para as piadas com pessoas que estão fora do contexto da brincadeira, afrontando as hierarquias das relações. Isso é perceptível na situação acima relatada por Oliveira, quando ele cita ser “da boa sociedade” e, como já dito anteriormente, a maior parte dos brincantes dos grupos de Cavalo Marinho residem em periferias mais pobres das cidades. Ainda também, as puías abrem margens para rupturas hierárquicas como é o caso do papel das figuras do Mateu e Bastião, que são negros escravizados e em sua relação com as figuras de hierarquização como o Soldado da Gurita, o Mané do Baile, os Bodes, e o Capitão desafiam com satirização essas figuras da alta sociedade.

1.4 “NA FRONTEIRA DESSA CASA”³⁴: TENSÕES DA CONTEMPORANEIDADE NO BRINQUEDO DO CAVALO MARINHO

Apesar do Cavalo Marinho estar publicamente marcado pelo momento da Sambada, com toda a estrutura cênico-musical, conforme descrito, percebo que o brinquedo possui uma dimensão econômica, social, estrutural e da comunhão das relações pessoais para muito além desse momento da apresentação. Ademais, as experiências cotidianas relacionadas ao “externo” da sambada são fundamentais e influenciam diretamente as estruturas de improvisos concebidas pelas(os) brincantes no momento da sambada.

De acordo com o pesquisador já citado Érico Oliveira, essa estrutura de improvisação está relacionada a uma “estrutura flexível”, uma vez que o folguedo do Cavalo Marinho é feito por pessoas que “transformam e são transformadas, refletindo suas vidas na festa e festejando suas histórias a cada dia, convertendo suas práticas espetaculares numa fonte inesgotável de devir, de esperança, e de força coletiva” (OLIVEIRA, 2006, p. 452). Deste modo, as relações que se estabelecem entre sociedade e brinquedo, as reproduções dos discursos hegemônicos, as hierarquias, as afirmações e as críticas que surgem durante a sambada, dizem respeito à sociedade, por estarem inseridas nela, da mesma forma como essa sociedade está refletida nas(os) brincantes.

Nesta dimensão podemos considerar que a partir das(os) brincantes existe uma transferência de saberes, de geração a geração, primordialmente voltada para a manutenção dos valores tradicionais do brinquedo, mas ao mesmo tempo de reprodução de estrutura macrosociais, entendendo que “isso se dá de maneira permeável, intercambiável, dialógica, conflituosa, pois toda sobrevivência implica em um processo de transformação e reafirmação constante” (ACSELRAD, 2012, p. 161). Concretamente, os grupos de Cavalo Marinho são quase sempre formados por membros da mesma família, existindo também a aproximação amigável entre as pessoas da mesma comunidade. Assim, a formação da(o) brincante no saber fazer, começa desde criança, geralmente a partir do convite da(o) dona(o) ou Mestra(e) do brinquedo.

Maria Acselrad cita o termo brinquedo como sendo usado entre os brincantes, também por se associar a essa memória afetiva da criança brincante. De acordo com ela, ele é “um vínculo que se inicia na infância, atravessa a adolescência, se consolida na vida adulta e, muitas vezes, chega até a velhice” (ACSELRAD, 2012, p. 46). Com isso, a perspectiva hereditária do brinquedo é o patrimônio da família ou da comunidade, incluindo bens, direitos

³⁴ Toada de Licença do Dono da Casa.

e compromissos, geralmente deixados por razão do falecimento da(o) dona(o) ou da(o) Mestra(e), que se relaciona com a hierarquia das relações que parte do respeito e obediência aos mais velhos.

Seguindo a ordem patriarcal da herança, o sucessor será sempre o primogênito, o filho homem do Mestre. Caso não tenha, será o amigo do Mestre, mais próximo, que com dedicação aprenderá o máximo de saberes deixados pelo Mestre para assim ocupar seu cargo.³⁵ Porém, essa estrutura patrilinear e pautada no masculino vem encontrando provocações e complexos desafios na contemporaneidade. Este é o caso da já citada Mestra Nice, uma vez que ela interrompeu a transmissão de Mestre para o primogênito homem, assumindo a posição de Mestra, por ter herdado de seu pai o Cavalo Marinho *Estrela Brilhante*, na cidade de Condado, em Pernambuco.

Essa passagem geracional é um dos fatores que também influenciam na caracterização do brinquedo, pois cada geração coloca de si o que compreende e faz, transmitindo para as próximas gerações o que também irão absorver, reproduzir e readaptar a partir de seus saberes subjetivos. Contudo, esse processo geracional vivencia também conflitos gerados por diferentes interesses e visões. Um dos pontos recorrentes de problematizações contemporâneas da tradição do brinquedo é a utilização de novas tecnologias e sua influência e repercussão no brinquedo. Uma das reclamações constantes das(os) Mestras(es) diz respeito ao fato dos jovens (na perspectiva dos mais velhos) se interessarem por tecnologias demasiadamente, se referindo aos celulares, não deixando tempo para concentração e dedicação ao brinquedo do Cavalo Marinho, o que, portanto, constitui-se em uma ameaça. Já a partir da perspectiva da geração atual é comum escutar que o uso de dispositivos móveis contribui para um novo tipo de registro do brinquedo.

Outros fatores indicados como responsáveis pela “perda de interesse” dos jovens seriam o uso de drogas ilícitas e lícitas, que desviam as(os) brincantes para o “mau caminho”. O consumo em excesso é um dos geradores de brigas e intrigas entre as(os) brincantes, incluindo ameaças de morte. Durante a pesquisa de campo presenciei conflitos sérios de violências físicas e fofocas geradas por ciúmes de relações afetivas das(os) brincantes, por exemplo. Outro ponto que também percebi é a repetição de falas, que quando os jovens “começam a namorar” e a constituir família, perdem o interesse pelo brinquedo. Ainda é perceptível que isso acontece, numa força maior, com as mulheres, já que depois de se

³⁵ E aqui neste trecho ênfase usando somente o masculino para evidenciar a questão da reprodução social e a inviabilidade de gênero nessa transferência de herança.

tornarem mães ou casarem, na sua maioria não voltam a participar dos grupos. O mesmo não acontece com os homens, que em sua grande maioria continuam a brincar, mesmo estando casados ou sendo pais.

Além disso, uma situação recorrente é o abandono do brinquedo por parte das(os) brincantes que se convertem em evangélicos, uma vez que essa ordem religiosa abomina totalmente o folguedo do Cavalo Marinho, pela sua aproximação com a jurema e o candomblé.

Ademais, outro aspecto a se considerar quanto à complexificação contemporânea do brinquedo é o crescimento do número de pessoas LGBTQ+ brincantes do Cavalo Marinho. Essa resistência fica evidente no caso, por exemplo, do Cavalo Marinho *Boi Brasileiro*, devido à presença de Simone, neta de Biu Roque, que brinca no cavalo Marinho desde os 10 anos e já experimentou diversas funções no brinquedo. Simone se diferencia da maioria das mulheres da comunidade do cavalo marinho porque é assumidamente homossexual (BARRETO, 2019, p. 26). A presença de Simone e, conseqüentemente, essas discussões sobre sexualidade em uma cidade conservadora como Condado-PE, favoreceu ao grupo a inclusão de pessoas trans, travestis e não binárias. Esta atitude fortalece ainda mais a discussão de gênero e da perpetuação geracional do brinquedo do Cavalo Marinho da região da Zona da Mata Norte.

Diante dessas correlações fica evidente a dimensão social que o Cavalo Marinho tem e sua influência na comunidade, nesse caso, concentradas na periferia da cidade de Condado, já que todos os grupos de Cavalo Marinho estão concentrados justamente no mesmo bairro periférico. Ainda, numa dimensão coletiva dos afetos, essas correlações e influências mútuas favorecem a constituição de uma outra perspectiva de família, não propriamente concentrada na consanguinidade, mas expandida, que apoia, prepara e interfere nas formações das(os) seus cobrincantes. Fazer parte do brinquedo é também assumir a responsabilidade e cuidado para com os outros: “O cuidado afasta a possibilidade de uma existência *desmantelada* e garante a *consonância*. A beleza é o resultado de uma relação criativa” (ACSELRAD, 2012, p. 159).

Essa relação criativa perpassa as relações de afetos sociais das(os) brincantes e interfere no que Simas e Rufino (2019) dizem sobre vir a ser e estar no mundo. Pode-se conferir ao brinquedo uma dimensão de responsabilidade social, atuando na comunidade no cotidiano como lajeiro de invenções enquanto escola de ensino não formal por trazer reflexões e práticas das ciências encantadas, ou seja, leva a rever a noção de humanidade. Há um reforço disso através do tempo, no processo de acumulação adquirida na brincadeira e no

convívio cotidiano, múltiplo e inacabado, sendo um dos principais fatores da garantia da perpetuação geracional que se concretizam no presente.

Portanto, a transmissão geracional, no caso do Cavalo Marinho, é um elemento de coletividade e de inclusão que mobiliza um sentimento de pertencimento pelas vias da espetacularização da vida em comum, tendo como elemento de união uma reconstrução ancestral que fortifica as relações presentes. Por isso, Oliveira (2012) reforça que a brincadeira age como uma escola da vida, isto é, um regulador social, moral e artístico, que ajuda na inserção das crianças, jovens, e adultos na sociedade local, através das regras e formas de aceitação e, ao mesmo tempo, na transgressão das normas vigentes. “Em outras palavras, aprender outras possibilidades para ‘desaprender’ aquilo que foi ensinado como a única forma” (RUFINO; SIMAS, 2019, p. 54). Assim, o brinquedo do Cavalo Marinho, enquanto ferramenta atuante na formação das pessoas, é mais um meio de segurança social, que amplia as possibilidades de conhecimento e atuação profissional, para além da estrutura econômica da monocultura da região.

Diante disso, o fator econômico em torno dessa permanência geracional do brinquedo é algo relevante entre as famílias, porque o Cavalo Marinho, enquanto empresa, se tornou mais uma fonte de renda, uma vez que a brincadeira, na troca monetária, aumentou as possibilidades de sustento dessas famílias. A Mestra Nice do Cavalo Marinho, em entrevista concedida a mim no dia 21 de abril de 2020, completa esse pensamento ao dizer que: “valorizar as Culturas Populares é, antes de tudo, proporcionar condições para Mestras e Mestres atuarem em suas funções”. Isso porque “a manutenção dos trajes, das máscaras, das armações de bichos, mas também da relação entre os brincadores são de responsabilidade do dono, que às vezes acumula a função de Mestre da brincadeira” (ACSELRAD, 2013, p. 59).

Por outro lado, essa remuneração nunca é realizada de forma que valide os saberes nem que dê conta da produção e demanda do material que estrutura o brinquedo. É comum entre as (os) brincantes falar da desvalorização que o brinquedo tem passado por parte dos órgãos públicos. Ainda de acordo com Nice (2020), seu maior desafio hoje, como Gestora da Cultura, “é manter a tradição viva com condições financeiras decadentes”, uma vez que as reais necessidades do brinquedo não são contempladas pelos baixos recursos destinados à essa tradição. Essa falta de condições econômicas adequadas obriga ao brinquedo diminuir a qualidade dos materiais utilizados nos figurinos e cenários, o tempo de apresentação e da entrada das figuras – quanto menor a sambada, menos material se utiliza – e ainda gera uma grande rotatividade de brincantes já que muitos saem considerando que algo que “não dá

dinheiro” não “vale à pena”. Essa rotatividade acaba por sobrecarregar a responsabilidade, principalmente da(o) Mestra(e) ou Dona(o) do brinquedo.

Para melhor compreender essa codependência econômica-cultural, que se repercute nas relações de poder, de dominação e exploração, apresentarei como exemplo a vinculação do sistema de festas promovida pela prefeitura da cidade e outros órgãos políticos do estado de Pernambuco, e a participação do Cavalo Marinho nesse contexto. Ainda, para elucidar conceitualmente essa relação exploratória, prática, utilizarei como referência os conceitos de Espetacularização e Canibalização, apresentados por José Jorge de Carvalho (2010). Esses conceitos ajudarão a compreender como o Ministério da Cultura e Turismo de Pernambuco e a prefeitura da cidade de Condado usufruem desses saberes culturais e se aproveitam da extrema necessidade das(os) Mestras(es), do ponto de vista do sustento financeiro, utilizando-as(os) como mercadorias para fins de autopromoção e benefícios políticos.

De acordo com José Jorge, a espetacularização é o processo contínuo vinculado ao consumo das culturas populares em uma perspectiva de “canibalização”, que “é um fenômeno não apenas estética-simbólico, mas também econômico, social e político” (2010, p. 47-48). Ou seja, uma ação multidimensional que atinge o brinquedo do Cavalo Marinho. Assumir isso é assumir também três prerrogativas lançadas pelo autor sobre que estão: “descontextualizados segundo os interesses das classes consumidoras [...], que elas são tratadas como objetos de consumo [...] que são ressignificadas de fora para dentro” (ibidem, p. 49).

Para tencionar essa questão econômica e essa relação exploratória, citarei como exemplo o evento a *Sambada de Terreiro*, organizado pela Sede Espaço Tradições Culturais, com apoio da Prefeitura da cidade de Condado-PE. Neste evento, a sambada ocorreu no terreiro da família Teles composto pelas casas da Mestra Nice, de sua mãe, Benedita, e do já citado Espaço Tradições Culturais.

Figura 12 – Terreiro da Família Teles. Da esquerda para direita: Casa de Nice, Casa da Mãe Benedita e a sede Espaço Tradições Culturais.



Fonte: Natan Noberto, 2020.

Na ocasião acompanhei todo o processo de preparação da festa e pude perceber como dois pontos se tornaram centrais para Nicinha, que assumia a coordenação da organização: primeiramente, procuravam encontrar uma forma alternativa de arrecadar dinheiro, através da venda de comidas e bebidas na lanchonete improvisada em suas casas, uma vez que a verba recebida pela prefeitura só pagaria os cachês dos grupos convidados; segundo, havia uma grande expectativa quanto ao público da sambada já que a divulgação do evento ficou completamente concentrada na coordenadora.

Seguindo esta reflexão, me questiono por que a prefeitura de Condado estaria à frente do financiamento de uma festa na cidade, mas não teria o interesse de investir na divulgação nem contribuição da organização? E por que as pessoas de Condado estariam menos interessadas nesta festa dos que as pessoas das capitais próximas? Essa percepção se confirma quando no site oficial da prefeitura da cidade pernambucana de Condado não tem nenhuma descrição ou notícia sobre esse evento, assim como não houve nenhuma divulgação com carro de som por parte da prefeitura. Apesar do cachê recebido pela prefeitura, a divulgação foi promovida pelas próprias redes sociais do Cavalo Marinho *Estrela Brilhante*, pela divulgação informal entre conhecidos, o famoso “boca-a-boca” e pelo aluguel de um carro de som, contratado pelo grupo.

Em um dos encontros dessa sambada, Mestre Aguinaldo, em conversa particular³⁶, comentou sobre a quantidade de público de fora da cidade ser superior a de pessoas da própria cidade. Essa conversa com ele me fez pensar sobre a sobrecarga da produção dos grupos, já que além de fazer parte da programação, também são responsáveis pela montagem, organização, divulgação, para que a sambada possa acontecer, para que possa “brincar” na rua. Assim, toda a produção pautada “por um princípio de autonomia na frugalidade, na medida em que se reproduzem utilizando seus modestos recursos materiais e vastos recursos simbólicos e tomando em conta seus termos próprios de continuidade, mudanças e transformações” (CARVALHO, 2010, p. 44).

A sambada dos grupos durou em torno de quatro horas. O Banco se formou, como de costume, começaram as toadas de entrada e houve rodízio no Banco, que botou algumas figuras. Após a sambada foi o momento de recolher o material, colocar ele dentro da sede, limpar a rua, colocar as coisas dentro de casa. Também foi o momento de partilhar conversas

³⁶ Registros do diário de campo.

sobre as expectativas e acontecimentos da festa. Foi também o momento de relatar as situações ocorridas na sambada, que foram positivas ou negativas e o que poderia ser feito para a próxima.

Nesta ocasião, a conversa se estendeu até o amanhecer do dia. Participam também dessa comunhão pessoas próximas que vieram assistir. A sede do grupo serviu então de alojamento para quem é de outra cidade descansar antes de seguir viagem para outra cidade. Essa partilha foi um momento-chave para perceber as relações de cuidados e de hierarquia estabelecidas entre os brincantes. Acselrad, citando o Mestre Biu Roque, diz: “‘ter uma brincadeira é ter uma alegria da vida’, além do poder de ‘fazer amanhecer o dia’” (ACSELRAD, 2013, p. 159). O cuidado entre eles se estende também na volta para casa, em que os brincantes mais velhos precisam garantir para Mestra que deixarão os brincantes mais novos em casa antes de irem para as suas próprias.

A segunda sambada financiada pela prefeitura da cidade de condado foi a segunda edição do *Sambada de Terreiro - Natal das Tradições*, ainda no bairro do Novo Condado, no dia 31 de janeiro de 2019, na virada de ano, às 22h. Quem ficou à frente da organização foi o grupo *Estrela de Ouro*, do mestre Biu Alexandre, contando também com a apresentação do Cavalo Marinho *Boi Brasileiro*, do Mestre Biu Roque (in memoriam), coordenado pelas filhas Maíca e pelo seu companheiro e rabequeiro Mestre Luiz Paixão. Escutei muitas críticas de outras pessoas dizendo que não se brinca mais Cavalo Marinho no final de ano, pelo motivo da concorrência com a festa de fim de ano, justamente pela mesma prefeitura promover festa de escala massiva no final do ano dissipando e deslocando o próprio público das periferias, onde está localizado o Cavalo Marinho, para esses eventos.

A falta de infraestrutura dos Cavalos Marinhos da cidade é uma extensão de como as ruas da cidade se apresentam. Essa questão me lembra a toada da figura do Valentão: “Porco chia e a lama fuça”. Nesta segunda edição do *Samba de Terreiro – Natal das Tradições* me deparei com uma cena que muito chocou, a mim, e a todos que estavam ali presentes. No momento da brincadeira com o grupo do Cavalo Marinho *Estrela de Ouro*, um dos brincantes mais antigos da região, o Seu Martelo, na figura do Mateu, na disputa com a figura do Soldado da Gurita, se aproximou da lama da rua, passou a mão, juntando aquela textura densa entre os dedos das mãos e passou no rosto. Neste momento, não consegui ouvir o que ele falou, mas ao mesmo tempo, meu rosto voltou-se para todas as pessoas que estavam ali presentes, a cara de espanto de todos com essa ação dele era unânime, assim como algumas pessoas recuaram seus corpos, aumentando a distância, como um tipo de defesa de alguma ação que ele pudesse fazer, como, por exemplo, jogar a lama.

Em outros momentos, conversando com alguns brincantes, Mestres e Mestras, quando indagava sobre os esgotos expostos, todos falaram que na construção do saneamento básico, o cano que utilizaram para fazer as reformas eram canos de encanamento interno da casa, pela espessura fina, por isso, entupiam com facilidade, ou seja, um erro que se repetia pela cidade toda. Foram várias as vezes que tive que voltar correndo para casa, com minha filha, para dar um banho nela, porque enquanto brincava na rua, alguém gritava “tua filha caiu na lama”. Também escutei várias vezes pessoas dizendo para não me preocupar, pois minha filha criaria anticorpos, deixando exposto, que mesmo que a situação seja de extrema preocupação, ao se tornar cotidiano, o sentimento de revolta é submerso pela aceitação condicionada das pessoas que convivem de forma naturalizada com aquela situação, já que não conhecem uma proposta digna de melhoria.

A terceira situação que gostaria de trazer como exemplo das complexidades econômico-culturais envolvidas na contemporaneidade do Cavalo Marinho, é a sambada que aconteceu na tradicional festa da cidade, em comemoração ao copadroeiro de Condado, São Sebastião, em 2020. A festa é bastante importante e esperada pelas pessoas da cidade e região, além de ser o momento em que se aumenta a produtividade econômica dos ambulantes e das(os) pequenas(os) autônomas(os). Ainda assim, é um evento, como outros, promovido por interesses políticos, havendo uma forte e crescente reclamação por parte da Mestra, Mestres e brincantes das culturas populares, quanto à valorização das culturas industriais, em detrimento das manifestações culturais locais. A programação de 2019 ocorreu nos dias 28 e 29 de janeiro, sendo que a maior visibilidade foi dada justamente à programação massiva do primeiro dia, enquanto que o segundo dia da festa concentrava o que foi chamado de Festividades Religiosas, promovido pela Igreja de São Sebastião, sob o título de *Corredor Cultural*, o que gerou anonimato a todas as apresentações de grupos tradicionais, inclusive do Cavalo Marinho *Boi Brasileiro*.

Figura 13 – Cartaz da 146ª Festa de São Sebastião da cidade de Condado-PE.



Fonte: Site da prefeitura de Condado.³⁷

³⁷ Disponível em:

https://condado.pe.gov.br/146a-festa-de-sao-sebastiao-condadope/16143111_1232803640088976_52283395856_52926574_n/ Acesso em: 27 de junho de 2020.

Como pode ser visto no cartaz, não há qualquer menção ao segundo dia do evento, no qual as apresentações dos grupos tradicionais ocorreriam. No próprio site da prefeitura, local de divulgação do cartaz e outras informações, é possível ler um trecho que diz: “além dos shows teremos o *Corredor Cultural*, onde nossos grupos culturais compreensivos com a realidade decidiram nos presentear com suas apresentações sem custo algum”. Neste trecho não fica objetivo se foram todos os grupos que participaram da programação que não cobraram cachê ou somente os do *Corredor Cultural*. De toda forma, comprovei que pelo menos o Cavalo Marinho *Boi Brasileiro* não foi remunerado por sua apresentação. José Jorge de Carvalho (2010) descreve uma frequente recorrência na realidade das(os) brincantes, que o pagamento em prol das apresentações é justificado através do “relativismo cultural” ou “pluralismo estético” para justificar a sua desvalorização.

Em uma conversa com Nice do Cavalo Marinho³⁸, perguntei quanto custaria uma apresentação do grupo de Cavalo Marinho e ela respondeu que entre 3 mil a 5 mil reais. Ainda assim, continuou afirmando que havia pessoas que comentavam: “Nicinha, eu tenho tanto. Você topa?”, a depender da ocasião ela avalia se é do seu interesse ou não apresentar. Geralmente, esse interesse acaba se tornando muito flexível, porque, diante da situação de urgência financeira, a tendência é aceitar qualquer oferta. Assim, o que podemos dizer é que na industrialização dos saberes tradicionais “um dos fetiches mais vendidos para estes consumidores é o corpo dos artistas populares, exibido como uma imagem estetizada para o prazer dos espectadores.” (CARVALHO, 2010, p. 59).

Ou seja, a manutenção desse padrão de desvalorização das(os) artistas populares é, antes de tudo, uma contribuição para a escassez das suas ancestralidades, das suas crenças, espiritualidades e da organicidade dos seus saberes e fazeres na sua existência. Ações como essa tentam matar a brincadeira por dentro, pelas(os) brincantes, sendo essa uma das principais obras do colonialismo, e que chega descaradamente nos grupos de Cavalo Marinho. Simas e Rufino (2019) explicam que o conceito de morte transcende os homicídios, e as negações de direitos civis. A política de mortandade/mortificação instala seu terror na produção do esquecimento, desencanto:

Deixando de brincar com a mesma medida produziram esquecimentos, se perderam de vocês mesmos e daquilo que podem vir a praticar como princípio de invenção do ser no mundo. Assim os moleques (crianças) nos lembram que uma das capacidades de dobramos a morte enquanto escassez

³⁸ Registros do diário de campo.

está na força do ser brincante. Ou seja, está para si e consequentemente para o outro pela via da vadiação (RUFINO; SIMAS, 2019, p. 47).

Aqui eu enfatizo a tentativa de morte, como algo que apesar de grandes estruturas políticas, econômicas e históricas, não consegue. Porque a brincadeira do Cavalo Marinho e as (os) brincantes que a fazem se sustenta principalmente pelo encanto. Para melhor explicar, trago um trecho de uma história mítica citado por Simas e Rufino: “A morte começou a dançar, cantar e bater palmas. Mal sabia Iku (a morte) que o tambor encantado enfeitiçava os corpos, que não conseguiam mais parar de bailar” (2019, p. 45). Dobrar a morte ou desviar dela é se fazer presente no encanto. Este encanto que, para Simas e Rufino (2019), está presente na invocação do ser criança, que toma pela força radical e existência da vida, é o que está presente nas práticas da Mestra Nice. Esta que mais a frente assumirá as suas histórias, memórias, contradições, subversão e ancestralidade, enquanto mulher, negra, brincante, educadora e gestora da cultura popular. As relações sociais, que unem a perspectiva de comunhão familiar entre as (os) brincantes dos grupos de Nice, ressignificam o papel da Mestra, para além de conhecedora das informações das tradições dos brinquedos, colocando-a também como a mediadora de conflitos e promotora do bem-estar social daquela comunidade.

Nice é o cruzamento geracional e educativo na brincadeira do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco. A pedagogia das encruzilhadas (RUFINO; SIMAS, 2018) dialoga com a prática educativa da Mestra Nice do Cavalo Marinho e de suas diversas gestões e grupos culturais com crianças e jovens de grupos vulneráveis do bairro periférico da cidade de Condado-PE. Por serem essas reinvenções das rachaduras do *carrego colonial*. Contudo, é inevitável perceber as fragilidades geracionais nos grupos de Nice, incluindo uma nova representatividade nas interfaces de produções digitais, focada na produção midiática, arquivamentos em nuvens, que, mais uma vez, vêm atualizando a tradição nas questões emergentes da contemporaneidade. Contudo, parto da hipótese de que essas novas interfaces, de algum modo, limitam o encanto presente na brincadeira do Cavalo Marinho que “enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 4).

2 “BULINDO NO SAMBA”³⁹: A FILHA DO MESTRE, A MESTRA NICE DO CAVALO MARINHO

³⁹ Trecho da toada solta *Donara*, que tem seu único registro gravado pelo *Cavalo Marinho Estrela Brilhante*. É uma toada que direciona o início da sambada, podendo ocorrer diversas variações, contanto que respeite a métrica da rima já existente. A Mestra Nice do Cavalo Marinho tem uma devoção especial a Maria, se tornando uma toada bem característica dos grupos de Cavalo Marinho liderados por ela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zElkjs35pnU>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

Oh me chamaram pra sambar, ai Donara. pensando que eu não sabia, ai Donara. Agora que me alembrei do rosário de Maria, vai Donara eu vi, sai, sai, sai Donara. Eu vou me bóra, ai Donara, agora que me alembrei, ei Donara

Trecho da toada solta *Donara*

Recompôr a memória de Mestra Nice é revolver o tempo, não somente em relação à brincadeira do Cavalo Marinho, mas principalmente em relação à condição da mulher, negra, mãe, que nasceu, fez e refez a sua vida em uma cidade periférica da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Boa parte dos relatos aqui descritos são de conversas realizadas entre Nice, eu e minha filha. No preparo de uma refeição, momentos de descontração e, principalmente, ao som da máquina de costura, exalando o cheiro de óleo queimando da máquina por toda sua casa. Assim, invoco a memória da prosa e da costura, para a alinhar a vida de Nice, na sua ancestralidade, nas contas dos *rosário de Maria*⁴⁰, em meio às suas complexidades, contradições, transgressão e revoluções nesse universo das culturas populares e sua maestria de conduzir novas(os) brincantes, com tanta sabedoria, força e amor. Ainda, estarei atenta aos atravessamentos implicados pela condição de ser mulher, negra e mãe na sociedade, neste contexto social já destrinchado anteriormente, seguidos de uma desvalorização estrutural e julgamentos de valor.

Assim, para melhor compreender o “cruzo” (RUFINO, 2019) realizado por Nice, seus marcadores sociais e todas as condições atribuídas, as sobrecargas nas funções e a reprodução de afazeres da função feminina, recorrerei à geração matrilinear de Nice do Cavalo Marinho, sua mãe Benedita, como também às implicações e responsabilidades, por levar consigo a estigma de “filha de peixe”, referente primeiramente ao seu pai, Antônio Teles, mas também aos seus tios materno e paterno ⁴¹, primas e primos, que são hoje mestres e brincantes da região.

A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, práticas de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento a à monologização do mundo. A encruza emerge como a potência que nos possibilita estripulias.

⁴⁰ O Rosário de Maria ou o Santo Rosário consiste na repetição seriada de orações e invocações Mariana, aqui representado pela devoção de Nice e pela estrutura de repetição que ocorre no processo de transmissão geracional na brincadeira de Cavalo Marinho.

⁴¹ Podendo citar entre essas pessoas, Mestre Mariano Teles (irmão de Antônio Teles), nascido em 1942. Brincante do Cavalo Marinho Mestre Batista (Aliança-PE), após o falecimento de Mestre Batista (1932-1991), Mariano Teles deu seguimento ao grupo e assim conferindo a si a função de dono e mestre do brinquedo até o seu falecimento.

Nesse sentido, miremos a descolonização. Certa vez, uma preta velha me soprou ao ouvido: ‘meu filho, se nessa vida há demanda, há também vence-demanda (RUFINO, 2019, p.10).

Identifico que a atuação da Mestra Nice é o que Luiz Rufino apresenta como “pedagogia das encruzilhadas” (RUFINO, 2019), sendo esse um projeto político, poético e ético, operado nas frestas. O bairro do Novo Condado é uma das esquinas do mundo, bairro que centraliza todos os grupos de Cavalo Marinho da cidade de Condado, em Pernambuco. E, em especial, o foco deste trabalho, a sede *Espaço Tradições Culturais*, terreiro da família Teles, local em que Nice transmite seus saberes, revertendo todas as ações da sede para a comunidade. O terreiro da família Teles é o canto do seu preparo, local de utilização das suas ferramentas pedagógicas, como pude identificar a: “ignição de princípios, invenção, inacabamentos e a imprevisibilidades” (RUFINO, 2019) assim o campo de possibilidade e reinvenção na educação, manutenção e transmissão geracional das(os) brincantes dos grupos de Cavalo Marinho *Estrelas do Amanhã* e *Estrela Brilhante*. Irei mais a frente percorrer melhor o período de fundação e processo de criação desses grupos.

Contudo, iniciarei com a vida da Mestra Nice, a pessoa principal que norteia essa pesquisa, começando por aqueles que possibilitaram o cruzamento de Nice ao mundo, sua mãe e seu pai. Maria de Fatima Rodrigues, mais conhecida como Mestra Nice de Cavalo Marinho, filha de Benedita e Antônio Teles, nasceu na cidade de Condado-PE, no dia 13 de janeiro de 1969. Sua Mãe, Benedita, mulher “só de um nome”, como se refere Nice. Benedita não tem registro dos seus sobrenomes nos seus documentos, assume-se que é filha dos sertanejos Severina Ângela da Conceição e Manoel Borges. Nasceu no ano de 1932 e foi batizada na cidade de Tupaoca-PE. Em entrevista⁴² Benedita relatou que não sabe direito o nome dela, da mãe dela e da sua avó porque são “tudo sertanejo de cima”, referente a dificuldade de registros e documentação das famílias que moravam no sertão de Pernambuco, sem acesso ao cartório ou qualquer lugar de registro de nascidos vivos.

Além disso, sua família faz parte das estatísticas de analfabetismo da língua portuguesa formal. Benedita trabalhou em casa a maior parte do tempo, entre a lavoura e as atividades domésticas: “Eu plantava batata, eu fazia e levando a batata, eu plantava roça, plantava feijão, plantava, fazia tudo, mas somente pro meu povo comer, mas que, esse negócio de trabalho por fora, não fazia não” (BENEDITA, 2021). Compreendo, assim, o conjunto vasto de saberes e cosmologia não tabulares presentes nela e a na sua família.

⁴² Entrevista concedida a mim, na presença de Alan Monteiro e Raíza Filgueira, no dia 19 de fevereiro de 2021, na cidade pernambucana de Condado.

Figura 14 – Registro de Benedita no ano de 2009 na cidade de Condado-PE para o projeto *Retrato – Substantivo Feminino*.



Fonte: Projeto Retrato – Substantivo Feminino, 2019.

Seu primeiro relacionamento foi entre doze e treze anos, e teve a sua primeira filha neste mesmo período, Maria (in memoriam). Ela era deficiente auditiva e faleceu com sete anos. Depois disso foram mais dois filhos desse primeiro casamento, que durou cinco anos. Retornou para a casa da mãe, trabalhou alguns meses na cana-de-açúcar e logo depois conheceu seu Antônio Teles, nunca tiveram um casamento civil ou religioso, como diz ela: “a gente casou assim, de morar juntos”. Tinham três filhos, Reginaldo Antônio (in memoriam), Severina Maria da Conceição e, a caçula, Maria de Fátima (Nice).

Por vez, o pai de Nice, Antônio Manuel Rodrigues, conhecido como Antônio Teles, nasceu em 13 de fevereiro de 1931, na cidade de Aliança, em Pernambuco, no engenho de Caité, filho de Severina Ferreira do Carmo e Manuel Teles Rodrigues. Sua mãe, dona de casa, e seu pai trabalhador rural da cana-de-açúcar. Segundo a pesquisa de Paulo Henrique Alcântara (2014), aos 10 anos Antônio começou a trabalhar junto com o seu pai na roça “amarrando a cana”, na infância foi privado também de estudos na educação formal. A primeira participação de Antônio no Cavalo Marinho foi no ano de 1943, aos 12 anos, no engenho de Outeiro Alto, em Aliança. Participou durante três anos do Cavalo Marinho de Demézio, porém participou de diversas sambadas⁴³ na Zona da Mata Norte de Pernambuco. Na pesquisa de Alcântara (2014) são citados pelo menos nove grupos que Antônio fez parte quando ainda morava no engenho. Ele se mudou do engenho e foi morar na cidade na

⁴³ Antigamente os nomes dos grupos de Cavalo Marinho eram agregados ao dono do brinquedo, como coisas indissociáveis.

década de 60. No ano de 1969 começou a residir em Condado-PE. Benedita conta que quando Antônio Teles começou a brincar com seu Bio Batista, na cidade de Chã de Camará, ambos iam caminhando até a cidade a partir de Condado, somando aproximadamente 11km. “A gente passava a noite todinha e no outro dia vinha truando, bebo (de cansaço) no caminho. Mas a gente vinha simhora pra casa do Cavalo Marinho (local da sambada), era por todo canto e eu ia no mocotó dele [Antônio Teles]” (2021). Além disso, ela participou durante muito tempo fazendo os gorros e outros figurinos da galantaria, de outros grupos que Antônio Teles atuava como rabequeiro, no Cavalo Marinho de Severino Memézio durante 11 anos, o *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* de Biu Alexandre, durante 25 anos.

Figura 15 – Mestre Antônio Teles na sambada de Cavalo Marinho *Estrela Brilhante* na cidade de Condado-PE.



Fonte: Arquivo pessoal, 2012.

Nice lembra de começar a frequentar a brincadeira com aproximadamente 8 anos. Entre os anos de 1977 e 1985, acompanhava seu pai, sua mãe, seu irmão e sua irmã nas sambadas de Cavalo Marinho que ocorriam todos os sábados em engenhos da região. As sambadas eram de Severino Nemézio, e Antônio Teles era, na ocasião, brincante, rabequeiro e um dos principais organizadores do grupo. Ela acompanhou também a sambada de Mestre Inácio Lucinda, na casa do Senhor Zé Aleixo⁴⁴.

Apesar de sua intensa relação com o Cavalo Marinho a partir de seu pai, desde a infância a entrada de Nice como brincante de um folguedo popular ocorreu por uma via intermediária. Em uma live realizada com mestres e mestras das culturas populares no estado

⁴⁴ Em especial essa história é contada por Nice com bastante frescor em virtude da lembrança específica de uma ocasião em que fugiu pela janela para acompanhar a sambada. Ela conta que ficou em casa dormindo e sua mãe foi para sambada com o seu pai. Não contente, pulou pela janela junto com o seu irmão e caminharam durante a madrugada até o engenho para participar da brincadeira. Ela lembra, de ver ao longe, a iluminação concentrada na roda da sambada e quando foi se aproximando ter avistado as figuras, como o Banco, Mateus e Bastião.

de Pernambuco, chamado *Projeto Azougue* (2021), Nice relata sua primeira experiência na cultura popular, aos doze anos, ao dizer que:

Bom, o meu primeiro contato, era ver o meu pai sempre participando do cavalo marinho. Agora, eu mesma brincar, foi em um caboclinho que existia aqui em Condado, de um senhor chamado Antônio Cabeludo, no ano de 1980, em que eu fui porta bandeira, desse caboclinho, que chamava ‘cabocolinho’ ainda por aqui. E, no segundo ano, eu fui bandeirista. Então meu primeiro contato com a cultura popular foi dentro de um caboclinho, nesse ano em 1980 e 1981 (MESTRA NICE, 2021).

A infância de Nice ficou marcada pelas brincadeiras recorrentes na Zona da Mata Norte de Pernambuco, especialmente o Cavalo Marinho, Caboclinho, Maracatu, Pastoril, Ciranda e Coco de Roda. Em sua memória ela carrega a lembrança de ver as Catitas do Maracatu e muitos caboclos de lança na “rua da capelinha” da cidade de Condado-PE. Junto a isso, sua religiosidade e espiritualidade se constituíram a partir de referências católicas, por interesse pessoal de Nice, mas também a partir da participação de seu pai nos terreiros da Jurema Sagrada, no qual foi mestre juremeiro. As religiões afro-indígenas e o catolicismo popular permeiam toda a vida de Nice até hoje.

Ainda na pesquisa, Alcântara (2014) conta que Antônio Teles teve seu primeiro chamado para sua mediunidade na jurema sagrada aos 21 anos. Foi convidado por João de França para participar do seu centro juremeiro. Recebendo seus guias, Tapiraci e Rosinha, entidades representadas por duas crianças indígenas. E que alguns anos depois Antônio abriu o centro na sua própria casa. Segundo uma conversa com Nice, ela relatou que o seu pai, Antônio, recebia as entidades afro-indígenas Pomba Gira e Boiadeiro. E que lembra afetivamente em sua própria voz um tom muito parecido com o tom de voz da Pomba Gira recebida por Antônio. No mesmo relato ela também acrescenta que seu pai não gostava muito de receber a Pomba Gira.

Contudo, apesar da presença da Jurema Sagrada, Nice deposita sua mediunidade no catolicismo. Aceita seu chamado e devoção por Jesus Cristo e Nossa Senhora e todas(os) santas(os) católicos(as) e relata em seu histórico participar de diversas orações, procissões e rezas de cura por toda a cidade de Condado e região. Ela não descarta a integração espiritual de todas as religiões, mas acredita que cada um deve seguir pelo caminho que se sente melhor. Ela faz parte da igreja Nossa Senhora das Dores, na cidade de Condado-PE e fundou, em 2006, o coro *Filhos de Maria*, o coral da missa feito por crianças. Participa também do movimento de *legião de Maria*, que desenvolve atividades com grupos de oração.

Seguindo sua aproximação com o Cavalo Marinho, Nice não conseguia participar ativamente das sambadas, dançando, ou no banco de músicos, por ser uma brincadeira que não permitia a participação das mulheres. Em um vídeo produzido por Márcio Ramos, em 2019, ela relata que no primeiro momento que entrou na brincadeira para dançar foi num impulso de vontade. Contudo ela escutou imediatamente de um dos brincantes presentes: “sai pra lá que isso é trabalho pra homem, não é pra mulher”.

Esse tipo de percepção e de julgamento, baseado especificamente numa diferenciação de gênero, causou um distanciamento maior entre a vivência domiciliar dela e a participação efetiva no brinquedo. Ao mesmo tempo, ela declara já ter uma vontade de afrontar esse espaço demarcado como masculino. No mesmo vídeo citado acima ela completa dizendo que: “isso pra mim foi um balde de água fria. Acho que nunca mais eu coloco os pés no cavalo marinho. E eu guardei até hoje esse momento. Foi difícil ali pra mim. Foi uma decepção muito grande, mas, ainda assim, eu sou teimosa” (MESTRA NICE, 2019).

Nice concluiu o ensino médio, contudo, não tenho informações mais detalhadas sobre esse período que possa acrescentar aqui. Ainda adolescente, como é comum no Nordeste e interior brasileiros, as prioridades e urgências financeiras ganharam prioridade na sua vida e foi necessário começar a trabalhar. Assim, aos dezesseis anos, Nice começou a trabalhar como doméstica. Em uma entrevista realizada por seu filho, Natan Noberto, produzida pelo SESC-PE, em 2020, ela conta sobre esse período dizendo: “trabalhei na cozinha de famílias, aonde era muito difícil a situação. Meu pai não podia arcar com o compromisso, até mesmo pela situação difícil que era aqui na nossa cidade. Até meus 16 anos eu trabalhei como doméstica”.

Nice relata também que durante esse mesmo período, entre o final da adolescência e início da vida adulta, a experiência de ter trabalhado na casa de Dona Creuza, uma senhora que vivia em Condado e tinha depressão grave ocasionada pela morte do seu marido. Nice trabalhou aproximadamente por 3 anos como doméstica na casa da senhora e, como de costume, realizava suas funções domésticas cantando. Nice comenta que Dona Creuza agradecia o fato de ela cantar enquanto trabalhava, pois sentia uma melhora significativa dos sintomas de sua depressão “graças ao sabiá”, apelido de Nice, referente a sua potencialidade vocal. Essa habilidade é ainda hoje um destaque de sua presença no brinquedo, sendo bem vista e marcante a sua personalidade vocal. Quando ela faz parte do banco de música nas

sambadas de Cavalo Marinho, sua voz sobrepõe os tons mais agudos dos instrumentos e mantém-se na afinação⁴⁵.

Em 1987, aos 17 anos, Nice casou com seu atual companheiro, Aluizio Noberto da Silva (Doda), na época com 36 anos. Na mesma entrevista já citada do SESC, ela relata: “Eu assumi a minha casa, que foi fugir. Aqui na nossa região uma jovem, quando sai de casa com seu companheiro, sem os seus pais verem, se trata fugir. Então há 32 anos eu formei minha família”. Nice teve 3 filhos, o primeiro Paulo Ubiratan (1988 – in memoriam), que faleceu ainda criança, o segundo Natan Noberto (1992) e o terceiro Ridervan Noberto – o Totô (1994).

Assim, depois dos nascimentos dos seus filhos a emergência de autonomia financeira tornou-se sua prioridade, fazendo com que ela retornasse aos trabalhos como empregada doméstica. Não tenho dados exatos sobre os anos, contudo, ela trabalhou nas cidades de João Pessoa-PB, Recife-PE e Condado-PE. Não houve mudança para as outras cidades, foram períodos que ela ficava transitando de uma cidade para outra, nos dias de folga. No seu último trabalho como cuidadora de idosa, ela relata que trabalhava dias alternados, recebendo o valor equivalente a R\$100 (cem reais) mensais.

Desde o período em que começou a trabalhar, em sequência ao casamento e nascimento dos filhos, Nice não relatou para mim nenhuma aproximação efetiva com a brincadeira do Cavalo Marinho. Ela lembra que mais ou menos até 2000 não conseguiu acompanhar as sambadas com a frequência que gostaria, por estar atendendo às demandas do lar, da maternidade, financeiras e também porque sua mãe parou de acompanhar as sambadas. Lembra também que seu companheiro não permitia a participação dela, por ser uma brincadeira masculina. Em 2002, Nice acompanhou sua mãe Benedita e o pai Antônio Teles na sambada do Cavalo Marinho *Estrela de Ouro*, de Mestre Biu Alexandre, na cidade de Condado-PE. Seu pai, Antônio Teles, atuou durante vinte e cinco anos como rabequeiro desse grupo, como já citado. Nesta sambada, por alguma causalidade, Nice relata lembrar que o banco de tocadores estava muito vazio. A partir desse incômodo, ela pegou a bagé (reco-reco) e começou a tocar. Ao relatar esse momento em entrevista, ela diz:

[...] eu pensando em pegar, mas com medo dele me repreender por ser mulher. Eu ansiosa. Teve uma hora que ele (Mestre Biu) saiu, ficou o pandeiro parado e a bagé parada. Alguém vai e pega no pandeiro. Eu vou e pego na bage e comecei tocando. ai quando ele me viu assim, de pé, por trás

⁴⁵ A exemplo dessa sua potência, o registro da toada de Cavalo Marinho a *Semente de Melancia* com a família Teles, nas vozes: Antônio Teles, Nice, Natan e Ridervan (Toto). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qt8maLe_BYs&t=2055s. Acesso em: 02 de julho de 2021.

do banco e tocando a bagé, aí eu peguei, e observei que ele tava me olhando. Ele disse: ‘pode tocar, pode tocar, pode sentar’. Aí eu sentei ansiosa, comecei tocando, comecei tocando. Quando foi por volta das 3h da manhã, meu esposo chegou. Aí eu olhei assim toda quietinha, e ele: ‘vamo preparar meu almoço’. Passei a bage pra alguém e vim pra cá (casa) pra fazer ao almoço dele. Quando eu terminei de fazer o almoço era só aquecer mesmo pra colocar na marmita. Ele olho pra mim e disse: ‘quer voltar?’, eu disse: ‘gostaria, mas sozinha eu não vou não, eu tenho medo’, ele disse: ‘eu lhe levo, vamo’. Ai eu: ‘nossa’. Ali eu abrir o portão e fui embora. O dia raiou e eu lá no cavalo marinho (MENEZES, 2019).

Após essa ocasião, Nice recebeu outros convites de Mestre Biu Alexandre para participar de outras sambadas, como um apoio no banco de música. Assim, aos poucos começou a preencher um lugar nunca antes visto: o da mulher na brincadeira. Junto a isso, essa presença feminina começou a reverberar também em outros brinquedos da cidade de Condado-PE.

Figura 16 – Banco do *Cavalo Marinho Estrela de Ouro*, do Mestre Biu Alexandre, na cidade de Recife-PE, no ano de 2004. Na bagé, Nice; no pandeiro, Antônio Teles (pai de Nice) e, na rabeca, Mestre Luiz Paixão.



Fonte: Arquivo pessoal, 2004.

No dia 12 de novembro de 2004, Mestre Antônio Teles realizou o seu desejo de inaugurar seu Cavalo Marinho *Estrela Brilhante*: “mestre Antônio Teles recebeu o convite para tocar rabeca em uma propaganda de cartão de crédito para a televisão, usando todo o seu cachê de R\$800 para finalmente realizar o sonho” (ALCÂNTARA, 2014, p.34). Esse feito foi também possível porque Nice ocupou um espaço importante de produtora, artesã, aprendiz e transmissora dos saberes, desde a formação do brinquedo. No mesmo vídeo produzido pelo SESC, ela relata:

Em 2004, veio também a realização do sonho do meu pai. Mestre Antônio Teles queria era fundar seu próprio cavalo marinho e também veio a minha chance, de poder dizer assim, agora eu posso brincar livre o cavalo marinho. Então nos organizamos. Ele entrou com o capital, eu entrei com a mão de obra e comecei então a trabalhar as indumentárias do Cavalo Marinho chamado *Estrela Brilhante*. Hoje, graças a Deus, com dezesseis anos, um

cavalo marinho de jovem. Preparei todos os jovens e no dia 12 de novembro de 2004 nós estreamos com o *Estrela Brilhante*. (MESTRA NICE, 2020)

O Cavalo Marinho *Estrela Brilhante* passou a atuar e a ganhar um espaço de visibilidade na cidade de Condado (PE). Em 2005, assim, Nice foi convidada pela prefeitura municipal da cidade para ministrar oficinas de cavalo marinho para crianças e jovens, como parte constituinte do Programa de Erradicação do Trabalho Infantil – PETI. Pela segunda vez em sua vida teve sua carteira de trabalho assinada, desta vez como orientadora social. Apesar de contratada da prefeitura, Nice não possuía um local específico para realizar as atividades e, então, realizava as oficinas no terreiro de sua casa. Benedita (2021), em entrevista, narra esse fato de que quando Nice começou a trabalhar na prefeitura e nos brinquedos, já estavam na sua residência no bairro do novo condado, local onde vive há 25 anos. Era no terreiro da família Teles que aconteciam os ensaios com as crianças. Sobre isso ela acrescenta:

[...] porque tem muito trombadinha na rua, tudo com fome, não tem que dê um carinho, não tem quem faça uma coisa. Perguntou a ela e ela disse: ‘eu posso’. Porque ele viu o trabalho que ela fazia, tava fazendo maí o pai. [...] que esse negócio desse trabalho dela, que ela saía e brincava no cavalo Marinho. [...] Ela só não fazia tocar rebeca. Ela rapava a bagé, ela ainda remendava no pandeiro, ela cantava, ela botava figura (BENEDITA, 2021).

Junto a isso o movimento de jovens e crianças aumentava entre as atividades com Mestre Antônio Teles e seu trabalho na prefeitura. Assim, por uma necessidade de focar na formação de novos brincantes, nasceu o Cavalo Marinho *Estrelas do Amanhã*, o primeiro cavalo Marinho Mirim da Zona da Mata Norte de Pernambuco. No dia 8 de dezembro de 2005 o *Estrelas do Amanhã* (batizado pelas próprias crianças integrantes do grupo) foi às ruas da cidade de Condado e fez sua primeira participação pública.

Figura 17 – Nice do Cavalo Marinho puxando o cordão da galantaria no *Estrelas do Amanhã*, ano de 2015.



Fonte: Arquivo pessoal, 2015.

Ela relatou para mim que foi julgada muitas vezes por ocupar esse espaço de diretora e criadora de um cavalo marinho somente infantil, entre os mestres e brincantes tradicionais: “a ideia não foi inicialmente aceita pelo Mestre Antônio Teles, nem pelos demais mestres da região, pois um grupo composto por crianças e liderado por uma mulher não era algo ‘tradicional’ para o cavalo-marinho” (ALCÂNTARA, 2014, p. 36). Exatamente por subverter a lógica patronal da brincadeira, criando novos métodos, dinâmicas e ensaio entre as crianças e, principalmente, por ser uma mulher na frente da organização e orientação, o trabalho de Nice aos olhos dos Mestres e brincantes estava fugindo do adequado, contudo, se fortalecia entre a juventude e as famílias das(os) brincantes que veem em Nice uma importância afetiva e de confiança para com a comunidade.

O grupo ‘decolou’ nos quatros primeiros meses de sua formação, foram 16 apresentações realizadas entre Condado e as cidades circunvizinhas, abrindo, dessas forma, as portas iniciais que levaram o Cavalo-Marinho Estrelas do amanhã a participar de eventos nacionais como o I encontro da diversidade Cultural (2010) e a IV Amostra Brasil da Juventude Transformando com Arte (2012), ambos no Rio de Janeiro, Sempre chamando atenção do público (ALCÂNTARA, 2014, p. 37).

Paralelo a isso, em 2011, o Cavalo Marinho *Estrela Brilhante* foi contemplado com o *Prêmio de Cultura Popular*, adquirindo a sua sede *Espaço Tradições Culturais*. A sede, a casa de Nice e de sua mãe, como citado no capítulo anterior, estão juntas e localizadas no bairro do Novo Condado. Essas três casas se apoiam enquanto espaço de atividades, sendo também onde fica os adereços dos grupos e, por isso, bastante frequentadas entre as (os) brincantes dos grupos, para visitas, sendo um lugar de acolhimento, que independe das atividades dos grupos. Entre os anos de 2009 e 2012 Nice se destacou em atividades artísticas e viajou junto aos projetos para diversas cidades do Brasil e do exterior, como o projeto *Retrato – Substantivo Feminino*, junto a sua mãe e sua irmã, realizado por Laura Tamiana e Tatiana Devos Gentile. Outras importantes experiências lembradas por ela foram as participações nos espetáculos: *A Barca e Travessia*, promovido pelo *Grupo Grial* (Recife-PE) e dirigido pela artista Maria Paula Costa. Nice também se tornou Madrinha do *Boi Marinho* (Recife-PE), de criação e direção de Helder Vasconcelos. Participa também do projeto *Terreirada Divina* (Brasília-DF)

Figura 18 – Nice como Dama de passo no *Maracatu baque solto estrela de ouro de Condado-PE*, no carnaval de 2016, na cidade de Condado-PE.



Fonte: Arquivo pessoal, 2016.

Em 2013, Nice se torna dona do *Maracatu de baque solto Estrela de Ouro*, de Condado-PE, atuando também como Dama de Passo e coordenando em torno de 150 pessoas no período carnavalesco. Ao longo dos anos, sob sua coordenação, o brinquedo conseguiu ser vice-campeão, elevando-se à primeira divisão. Em 2015, o grupo de Cavalo Marinho *Estrela Brilhante* recebeu o prêmio *Funarte Artes na Rua – Cavalo Marinho Estrela Brilhante Raízes e novas Gerações*. A partir desta premiação foram criados vários grupos, com as(os) mesmas(os) integrantes dos Cavalos Marinhos e também de maestria e direção geral de Nice, podendo citar: o *Grupo de Coco de Roda Barra do Sol Rabecado*; *Grupo Forró Pé de Serra Rabequinha Gemedeira*; *Pastoril Velho Faceta Infanto-juvenil Nova Versão*. Nesse período seu filho, Ridervan Noberto, também se destaca na cena musical de Pernambuco e ganha espaço como Totô da Rabeca. Todos esses grupos realizaram diversas apresentações na região da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Em junho de 2015 ocorreu o falecimento do Mestre Antônio Teles, devido ao agravamento de um derrame cerebral que tivera alguns anos antes. Alcântara (p. 35. 2014), que em sua pesquisa esteve com Antônio Teles, ainda em vida, comenta de forma afetiva que “a idade avançada e um derrame cerebral lhe privaram da mobilidade física, mas não afetaram a sua aguçada memória. A vivência e as experiências da vida lhe conferem o conhecimento

necessário a um mestre de cavalo-marinho”. Essa capacidade desenvolvida pelos anos de atuação do Mestre na atualidade encontra-se em uma trajetória honrada pelas(os) brincantes. Ele, juntamente com outros mestres, tornou possível o reconhecimento do Cavalo Marinho como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, deixando o legado histórico para toda família Teles da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Com isso, chega à Nice a herança patrimonial, o *Rosário de Maria*, que já estava por ela sendo galgado enquanto mestra, tornando-a como “invocação da sua ancestralidade como um princípio de presença, saber e comunicações” (RUFINO, 2019 p.14). Lhe atribui a função histórica milenar de um cargo após o falecimento de outra, a Mestra Nice se torna dona/proprietária do brinquedo de seu pai, o Cavalo Marinho *Estrela Brilhante*. E, com isso, a condição de manter o legado na ausência de seu pai, para honrar o nome da família Teles. Assim, para melhor compreender essas diferentes funções de mestra(e) ou dona(o), que neste caso estão atreladas somente a uma pessoa, o que é frequente entre os grupos de Cavalo Marinho, dada a escassez de participantes e responsáveis pelo brinquedo. “O dono é responsável pelo contrato do grupo, sendo também o detentor dos instrumentos, indumentárias e demais acessórios. O mestre, por sua vez, é o líder do cavalo-marinho, a grande referência de um grupo nos seus aspectos artísticos e simbólicos” (ALCÂNTARA, 2014, p. 33).

As relações sociais que unem a perspectiva de comunhão familiar entre as(os) brincantes dos grupos de Nice ressignificam o papel da Mestra para além de conhecedora das informações das tradições dos brinquedos (que já é uma perspectiva bem sobrecarregada, dado ao tamanho e possibilidades que cercam o Cavalo Marinho, se tornando quase impossível alguém conhecer todo o brinquedo), além disso colocando-a também como a mediadora de conflitos e promotora do bem-estar social daquela comunidade. A tripla função que difere Nice dos outros mestres existe por sua condição feminina e de mãe, que será destrinchada mais adiante.

Essa força motriz que referencia a Mestra Nice é perceptível nas ações como fundadora, cofundadora, Mestra e proprietária de dois Cavalos Marinhos, *Estrela Brilhante* e *Estrela do Amanhã*, mas também de diversos projetos e grupos culturais que foram se formando nesses últimos 21 anos de ação efetiva de Nice com os grupos culturais da cidade de Condado, do público infantil ao juvenil, como também com idosas e idosos. O movimento de “bulir” no samba da Mestra Nice, que reconhece ser umas das pioneiras e, dessa forma, na atualidade, facilita ainda mais a representatividade de outras mulheres.

Assim, para além da transmissão intergeracional a partir de seu pai, da função de Mestre e proprietária, o que exige que ela assuma as responsabilidades de coordenação das brincadeiras, há também o modo específico como ela conduz essa função. Ela assume uma postura de responsabilidade afetiva, orientação e gestão comunitária articulada com todos as(os) brincantes e suas famílias, em uma postura quase sempre maternal. Além disso, para ter credibilidade em um universo masculino, ela precisa quase sempre “fazer o dobro” (NICE, 2019) de qualquer papel que ocupa para legitimar sua capacidade e maestria.

Contudo, é nítido o papel romantizado e sobrecarregado das múltiplas funções exercidas por ela. Gostaria de tomá-lo como exemplo concreto da sobrecarga de funções exercidas por Nice. Em 2020, ano que também acompanhei e fiz parte do *Maracatu de baque solto estrela de ouro do Condado-PE*, uma situação marcou negativamente a atuação do brinquedo. Nice estava responsável por confirmar a chegada do ônibus que levaria o grupo a Recife; checar a presença das(os) aproximadamente 130 brincantes; verificar e controlar os figurinos; providenciar a alimentação das(os) brincantes; coordenar o horário do itinerário e mobilizar o coletivo, além de refazer e adaptar na máquina de costura algumas das indumentárias, necessidade de última hora.

Essa sobrecarga de funções contribuiu primordialmente para que o grupo tivesse sua saída em direção à capital atrasada. Com isso, não conseguiram chegar na cidade de Recife-PE a tempo para apresentação na cultuada passarela no Marco Zero e foram desclassificados do concurso de maracatus. Esse ocorrido gerou diversas reações, tanto de acolhimento e compreensão por parte de pessoas fora do grupo com relação a Nice, tanto quanto julgamentos quanto a um excesso de funções e uma suposta má direção de Nice. O grupo de Maracatu tem uma divisão de papéis entre as diretorias, geralmente umas cinco ou mais pessoas. Contudo, diferente de outros grupos de maracatu que já acompanhei, o comportamento é quase que unânime: projetam em Nice a responsabilidade de solucionar todas as questões que aparecem, enquanto ela produz quase todo o figurino do Maracatu, já que é uma produção muito cara para terceirizar o serviço.

Aqui, mais uma vez, trago as palavras de Nice para explicar como a “conta das mulheres e suas múltiplas tarefas” não fecha: “cada um tem a sua função (no maracatu), porque não fazem?”. Nice, então, acaba por assumir funções alheias na tentativa de tornar a operacionalização e manutenção do brinquedo possível. Essas implicações são nitidamente percebidas em quase todas as atividades da sede *Espaço Tradições Culturais*. No Maracatu ficou bastante marcado porque a quantidade de pessoas é ainda maior. Ampliando para todos os grupos mestrados, dirigidos e organizados por Nice, teremos uma conta de

aproximadamente 80 a 130 pessoas envolvidas no maracatu e em torno de 50 brincantes dos dois grupos de Cavalo Marinho, incluindo adultos e infanto-juvenil. Além disso, as atividades são coordenadas por ela na prefeitura e na Igreja de São Sebastião, na cidade de Condado-PE, abrangendo um grupo de pessoas idosas de quase 100 pessoas, que fazem com frequência apresentações no terreiro da família Teles, além de outro grupo presente de vocal da igreja que também usa o local para ensaiar, com média de 30 participantes. A quantidade de pessoas presentes atualiza-se a cada ano, contudo também é notável que mesmo que alguma pessoa não participe mais das brincadeiras ainda transita, e de algum modo contribui para a estrutura e funcionamento dos grupos, é importante ressaltar a relação e influência de Nice por toda a cidade de Condado-PE.

2.1 “SENHORA DONA DA CASA”: A DOMESTICAÇÃO DO CORPO FEMININO NEGRO

Para melhor compreender essas condições atribuídas a Nice do Cavalo Marinho, especialmente pela sua condição de mãe, brincante, educadora e gestora do *Espaço Tradições Culturais*, no bairro periférico do Novo Condado, nas suas múltiplas funções, enquanto mestra e dona dos brinquedos, é preciso compreender a condição domesticada das mulheres (FEDERICI, 2014) e a desvalorização dos papéis ocupados por elas na sociedade. Neste caso, as mulheres são, na sua maioria, de descendência afro-indígena, pobres, localizadas na Zona da Mata Norte de Pernambuco, possuindo um histórico ancestral de mulheres escravizadas. Essa estrutura colonial e sua ordem hereditária patriarcal refletem nas Culturas Populares e são reproduzidas entre as(os) brincantes na hierarquização por gerações e na estrutura do próprio brinquedo.

Como já detalhado no segundo capítulo, a falta de representação feminina no Cavalo Marinho é visivelmente percebida em três questões importantes dentro do brinquedo. A primeira é a representação das figuras no imaginário fetichizado das(os) brincantes e tradicionalmente botadas apenas por homens, travestindo os gêneros nas figuras da: Catita e da Vêia do Bambu, Dama e Pastorinha, que formam a Galantaria, sendo essas as figuras atualmente representadas nas sambadas. A segunda são as puías, alusão a termos que podem ter conotação sexual ou pejorativa, uma linguagem que reforça esse imaginário fetichizado, atravessando a narrativa das figuras na sambada e perpassando para as relações de intimidade e de amizade, neste jogo de quem faz o outro “cair na puía”. E a terceira, a pouca

representatividade feminina nos grupos pela ordem hereditária patriarcal que estruturou durante décadas as famílias que possuíam o brinquedo do Cavalo Marinho como patrimônio.

Essas discussões sobre o feminino no brinquedo do Cavalo Marinho e as diversas narrativas de origem, que são sustentadas entre as(os) brincantes para justificar essas relações opressivas, não são um assunto particular. Mas sim, reflexos da sociedade e da estrutura colonial que chegam às relações pessoais das(os) brincantes e tomam forma nas hierarquias patriarcais dessas relações e no próprio brinquedo, condicionando o papel da mulher a uma predestinação quase sempre compulsória e de indigências matriarcais.

Federici (2017) explica que a construção dos desejos, comportamentos, ideologias, necessidades físicas e necessidades emocionais ocorre numa oposição binária, atrelada ao corpo biológico, para um bom funcionamento do capitalismo e seu acúmulo de bens. O homem, enquanto o corpo ativo, na função da força, potência e masculinidade falocêntrica, a mulher assumindo um corpo obediente, passivo de decisões, dependente do *falo* masculino que proporciona para a fêmea o desejo de ocupar somente espaços domésticos de procriação de filhas(os).

Sueli Carneiro (2011) explica que isso se dá pelo processo de exclusão, discriminação e rejeição social das mulheres na colonização, colocando-as nas condições de banimento de oportunidades educacionais, sociais, econômicas, afetivas, que interferem em todo direito à sua existência. Federici (2014) ainda acrescenta sobre esse assunto que o corpo biológico da mulher foi a mecânica primordial e fundamental na construção e reforço ao capitalismo, ou seja, o corpo somente na condição de procriação, formaria um exercício de reserva para o trabalho. Muitas pessoas estabelecem uma concorrência mercadológica exacerbada e, como consequência a isso, mão de obra barata, especificamente no caso das mulheres negras e indígenas, que estavam na função de reprodução de uma raça escravizada para a prosperidade do poder colonial.

Esse exército de reserva para o trabalho é separado pela institucionalização do sexismo. Os homens supostamente estão aptos para ocupar o mercado de trabalho e as mulheres carregam o estigma de parideiras e donas de casa para que os homens possam integralmente se dedicar a força bruta do trabalho e serem a base de produção. As mulheres, portanto, ficam abaixo dessa base, desenvolvendo o trabalho invisível e gratuito de gerar e cuidar de toda a população.

Dito isso, uma questão primordial para que o brinquedo do Cavalo Marinho se tornasse mais uma fonte de renda entre as(os) brincantes foi o que Acselrad (2013) identificou em sua pesquisa: a transição do período da morada para o período das usinas na monocultura

de cana-de-açúcar. No período das usinas, com a expulsão dos trabalhadores e a expansão para outras terras, o serviço era pago por “empreitadas”, pagando assim somente o serviço prestado, fortalecendo a hierarquia patronal com os empregados. Surge, então, a urgência de procurar outros meios financeiros. Porém, com os impedimentos causados pelo grande índice de analfabetismo, “a aposentadoria e o trabalho na cana em muitos casos não são suficientes para garantir o próprio sustento e o de famílias inteiras” (ACSELRAD, p. 34. 2013). Assim, o Cavalo Marinho transforma-se em outra possibilidade de sustento, ou seja, o saber operacionalizado em forma de trabalho.

Desse modo, essa mudança das condições trabalhistas, que incluíram o Cavalo Marinho como mais uma fonte de renda foram também para as mulheres uma urgência e expansão dos seus meios de renda financeira, atribuindo outras condições e possibilidades para o que Silvia Federici (2019) vai chamar de mulheres em “meras condições de donas de casa”, o que no folguedo do Cavalo Marinho vai surgir como a “senhora dona da casa”. A cuidadora do lar da sua família migra para o cuidado do lar de outras famílias e nessa atuação ocupa os trabalhos de doméstica, uma atividade remunerada que reforça ainda mais o isolamento social. Ana Cláudia Lemos Pacheco (2013, p. 25) explica que os discursos de: “ideologias raciais e de gênero são estruturantes e ordenam um conjunto de práticas corporais racializadas vividas pelo gênero, na sexualidade, no trabalho, na efetividade e em outros lugares sociais que são ‘destinados’ às mulheres negras”.

A mulher estará numa função sobrecarregada, dando conta de todos os serviços de uma outra casa e de outra família, além da sua própria casa e sua própria família: “o fato de que a vida de outras pessoas depende de nós, a impossibilidade de enxergar onde começa o nosso trabalho e onde ele termina, onde nosso trabalho termina e onde começam nossos desejos”. (FEDERICI, 2009, p. 50). Contudo, é notável que as funções designadas a uma empregada doméstica quase sempre incluem morar no seu local de trabalho, isto é, o período da “morada” permanece para as mulheres, que ocupam o lugar de uma “terceirização” familiar no espaço “afetivo” daquela família, de modo a justificar as explorações trabalhistas às custas dessa afetividade nas relações.

A revir ao Cavalo Marinho podemos notar nas diferenças acerca da noção de representação e representatividade no brinquedo a reprodução de desvalorização dos espaços ocupados pelas mulheres na sociedade, que penetra as figuras femininas do Cavalo Marinho, limitando o imaginário para outras possibilidades de representação na sociedade. Não existem figuras como a lavadeira, a cuidadora do plantio, a parteira, a rezadeira, a cozinheira, a feirante, a bodegueira, a mulher grávida, a mãe, a cuidadora do lar e outros diversos espaços

que a mulher esteja ocupando no brinquedo do Cavalo Marinho, porque esses espaços não são pela sociedade valorizados. Em conversa com Mestra Nice, ela defende que não faria sentido criar figuras femininas nessas novas gerações porque fugiria do contexto histórico que permeia a tradição do brinquedo.

É visível que as representações femininas nas narrativas da sambada reforçam o imaginário das (os) brincantes e a representação da mulher é sempre atribuída a um homem: “mulé do mateu”, “a véia do véio”, “a ajudante”, “a que vem com o marido”. Essa afiliação indica um subjugamento da mulher como parte ou quase propriedade do seu parceiro masculino, e discretamente invisibiliza as condições particulares dessas mulheres enquanto sujeitos ativos desejantes.

Ao retornamos diretamente às figuras do Cavalo Marinho é possível notar que constrangimento sexual do corpo na cena se acentua ainda mais nas figuras da Véia do Bambu e da Catita, condicionadas especificamente à representação objetificada dos seus corpos. No caso da Véia do Bambu, que oferece a sua sexualidade em troca da atenção das(os) brincantes, levando o estigma da “véia fedorenta”, associando o seu órgão sexual a algo nojento. A Catita, diferente da véia, não fala sobre a sua sexualidade de forma aberta, está no papel de ser observada e julgada pelas outras figuras, assim como de ser questionada da sua fidelidade ao seu marido, o Mateu. A justificativa dessa suposta traição de Catita é que existem momentos nos quais ela fica sozinha com o Bastião, logo, sem direito sobre seu desejo e o seu corpo. Estar sozinha com um homem para sociedade é o mesmo que se submeter ao desejo sexual dele, desonrando o casamento e recebendo o título de “mulher mal falada”.

A redução de suas histórias às partes íntimas de seus corpos como motivos de piadas remete a citação de bell hooks sobre o “baile elegante no coração da cultura europeia ‘civilizada’” (2014, p. 13), em que as mulheres negras eram expostas nuas como entretenimento, evidenciando somente algumas partes dos seus corpos. Essa exposição não demonstrava o interesse de saber quem era aquela mulher por completo. As figuras por serem “botadas” por homens, expondo a presença dos pelos, a falta de volume nos seios, a falta de ondulações no corpo, são os motivos de piada sobre a estética da padronização do corpo feminino, já que o corpo avantajado indica uma “sexualidade elevada” (HOOKS, 2014).

Aqui trago como referência da figura da Véia botada pelo Mestre Aguinaldo Roberto do grupo de Cavalo Marinho *Estrela de Ouro* da cidade de Condado-PE. Ele se tornou uma referência nessa figura entre as(os) brincantes de Cavalo Marinho, algo que o caracterizou foi, além da forma que Aguinaldo interpreta a figura, os detalhes do figurino, a

máscara, o vestido colorido, o tecido na cabeça e a bengala pensada e produzida por ele. É notável que a figura da Véia entre as(os) brincantes tem um grau avançado de dificuldade pela soltura necessária no corpo, a disposição que o brincante, neste caso homem, está para o jogo da safadeza e da interação do seu corpo no momento da sambada. Esse grau de dificuldade está também atrelado ao desprendimento e audácia do brincante ser naquele momento alvo das piadas atreladas ao seu corpo, que neste caso são piadas pela sua representação feminina, que geram constrangimento.

A figura da Véia participa do solo *flor da Cana*, que conta a história de Mestre Aguinaldo e todo seu processo de vida e arte, enquanto brincante de Cavalo Marinho e Maracatu, sendo assim, mais um destaque que ele proporciona na figura da Véia.

Figura 19 – Véia do Bambu por Mestre Aguinaldo Roberto na apresentação do solo *Flor de Cana* na UFBA – BA.



Fonte: Wexyza Ferreira, 2019.

Contudo, com as figuras masculinas sendo “botadas” por uma mulher, o que mais sobressai são os questionamentos e surpresas sobre a capacidade física do corpo da mulher de dançar e sustentar as toadas e loas no momento da brincadeira, como aconteceu diversas vezes com Mestra Nice, conforme ela relatou a mim. Aqui trago uma memória em entrevista de sua mãe Benedita para completar o pensamento:

Oiê, ai teve uma vez que fomos pra Goiana, chegou lá, foi e botô o cobrado (figura do Cavalo Marinho). [...] pai hoje vou bota o cobrado, aí Antonio disse ‘minha fia, esse negócio de cobrado é pá homi’. Ela disse: ‘pai eu vou, e eu num tô de calça cumprida! Eu vou’. Ai foi! Ai quando foi na hora do cobrado, [...] eu vi fiquei encostado assim no muro, ficou uma mulé e um

homi mais eu. O cobrador chegou na roda, e lá se vai [...] o homi chegou e disse assim ‘que cobradô ligeiro da mulichá’. a mulhé disse assim: ‘mas cê ta sabendo que ali não é um cobrado? cê não ta sabendo que ali não é um homi. aquilo ali é uma mulé’. ai o homi disse assim: ‘mintira, é mintira sua. Que aquilo ali é um homi, quem nunca viu uma mulé brincando, botando cobrado”. E lá se vai! mas menino, não prestou não viu, ela brincou, brincou, brincou. [...] quando cantaram pra se arretirar, o homi disse: ‘eu vou tucaiar visse? ’ [...] ele espiou: “ta minha nossa senhora, desde que eu nasci, eu já vi uns vinte cavalo marinho. mas eu nunca vi um mulé brincar e botar cobrado desse jeito (BENEDITA, 2021).

Importante destacar que a única possibilidade que sobra para as mulheres que querem hoje ser figureiras é a representação de figuras masculinas, pois na contextualização histórica e representada no Cavalo Marinho conta-se que espaços profissionais da sociedade somente são ocupados por homens. Outra coisa marcante no Cavalo Marinho, sendo um dos lugares principais no riso, estando presente principalmente pelas linguagens na sambada, que se apresenta nas “puías”, e mesmo que o relato entre as(os) brincantes sempre justifiquem como “safadeza sem ofensa”, é na utilização das puías que a linguística se manifesta no universo pejorativo, fetichizado, que transforma a comicidade em parte da construção de um discurso de dominação colonial.

Ao trazer à tona, mais uma vez, a violência entre a relação do masculino e o corpo feminino e a dependência sexual do feminino ao símbolo fértil da masculinidade, neste caso, o sexualmente ativo e o sexualmente passivo. A obscenidade a partir das linguagens entre (as) os brincantes é um jogo de quem assume o imaginário social da figura masculina ou da figura feminina. Assim, quando um(a) brincante “cai na puía”, é o mesmo que ter permitido que na imaginação o outro invada, coloque ou deixe entrar algo em algum orifício do seu corpo sem a sua permissão, causando um constrangimento sexual ou insulto, que, em suma, podemos chamar de apologia a agressão sexual, que em seu crescente na sociedade quase sempre está direcionada a mulheres ou a comunidade LGBTQI+.

Nzinga Mbandi (2017, p. 6) explica em sua pesquisa que o “insulto configura-se como uma relação de poder onde o que pretende o insultador é manter sua posição de privilégio naquela situação”. Dessa forma, o riso seletivo, ou graça para alguns, em sua grande maioria a graça para os homens, fazem acreditar que o feminino, e tudo que atribui ao ser mulher, continuará ali ocupando um espaço de inferioridade e sexualidade no jogo da cena. São as(os) insultadas(os) que ficam no papel, que Mbandi (2017) coloca, de acreditarem veementemente que a representação a qual estão sendo submetidas(os) é verdadeira e inquestionável e, assim, a aniquilação da identidade é afetada por estigmas nas representações sociais. O insulto

determina ao grupo de pessoas, que desconhece seu real passado, como devem ser, querer e existir.

Apesar de soar contraditório, essas narrativas de origem, sustentadas pela tradição do Cavalo Marinho, se chocam com os conflitos da contemporaneidade, ao mesmo tempo que existe uma urgência de modificação da tradição. Um dos efeitos do contemporâneo é apresentar a tradição como algo novo, feito hoje, e que se conceitua em perspectivas antigas, a exemplo do efeito de “bulir no samba” das mulheres, do aumento da alfabetização e da presença das novas tecnologias como ferramenta de perpetuação dos saberes.

É fundamental perceber que essa caracterização tradicional do brinquedo do Cavalo Marinho é presente na sua contemporaneidade, uma vez que parte de uma cultura hegemônica da sociedade e, portanto, da construção sobre o que é ser mulher. Nesse caso envolve posições de domesticação, escravidão e sexismo institucional, que acabam construindo sua identidade a partir da exclusão ou ignorância de sua subjetividade. Logo, essas questões fortalecem a falta das mulheres nos grupos. A representação que estaria atrelada a tudo que está no campo da cena, jogo e brincadeira, toma forma, interfere e predetermina uma ação na representatividade das mulheres.

Na minha pesquisa foi notável perceber que o Cavalo Marinho, um brinquedo com tempo histórico tão antigo, segundo os que o fazem, como citado no capítulo anterior, com uma data imprecisa de mais de 450 anos, apresenta uma dívida histórica com a presença das mulheres, que foram reconhecidas como brincantes somente no início dos anos 2000, como é possível observar na história da Mestre Nice, sendo ela uma das principais precursoras desse movimento.

Assim, o folguedo do Cavalo Marinho vai se construindo com base em dois universos diferentes: “o universo feminino”, que está atrelado a sua domesticação, obrigação materna, obrigação financeira e o isolamento social; e “o universo masculino”, que inclui as obrigações financeiras, a obrigação com a família, mas que ainda assim sobra espaço para o riso e a brincadeira presentes no dia a dia, tornando-o um ambiente bastante hostilizado para as mulheres que participam. Isso justificaria, por exemplo, a constante fala entre os brincantes de que o Cavalo Marinho sempre foi “coisa de homem”, ou seja, dar sentido a essa “coisa” é, portanto, visualizá-la no seu cotidiano, pois são poucas as mulheres que visualizam a brincadeira como um desejo na sua vida.

A diferença temporal da presença das mulheres na brincadeira, que advém de um número de mestres nos estados de Pernambuco e na Paraíba, muito acima das duas únicas mestras, resulta do que podemos notar: “como os marcadores de gênero, raça e classe e, em

certa medida, o de geração estão entrelaçados e são definidos pela alocação dos grupos raciais e na estrutura social” (PACHECO, 2013, p. 347). Assim, é notório, não somente no Cavalo Marinho, o apagamento histórico e do conteúdo que salvaguarde o lugar das mulheres nas Culturas Populares, dificuldades, que inclusive passaram pela construção dessa pesquisa, nas referências com representação feminina. Aqui, trazendo especialmente a Lady Selma Ferreira Albernaz (2010) e sua pesquisa sobre a representatividade das mulheres no folguedo do Bumba-meu-boi do maranhão, que afirma:

Assim, as classificações e relações de gênero dentro do boi tendem a fazer convergir práticas e representações da sociedade nacional, colocando as mulheres no espaço privado, limitando sua responsabilidade, desqualificando as funções que elas têm, e, portanto, seu poder e prestígio. Isto torna-se ainda mais significativo pelo fato de se tratarem de mulheres das camadas populares, cujo poder dentro da família, como vem demonstrando a literatura, difere do poder e do lugar das mulheres nas famílias de camadas médias (ALBERNAZ, 2010, p.85).

O contexto memorialista das mulheres nas Culturas Populares, em sua grande maioria, se insere dentro dos apagamentos históricos da mulher na sociedade, partindo daquilo que é fruto do que bell hooks fala sobre “as mulheres negras como espectadoras” (2019), da história sociocultural masculina, quase sempre escrita por homens. É na atualidade que podemos compreender não somente a diferença numérica de mestres para com as mestras das Culturas Populares, mas também da temporalidade e reconhecimentos desses papéis.

Contudo, gostaria de adentrar um pouco na ação da única Mestra de Cavalo Marinho na Paraíba, Mestra Tina. Que assim como Mestra Nice, destaca seu trabalho por atuar no Cavalo Marinho Mirim. Coincidência ou não, referencio Simas e Rufino (2019) sobre a invocação da ciência da caboclaria como reconexão com o encanto a partir da criança brincante que contém a inteligência do moleque e da vadiação.

Jocilene Cunha, conhecida como Mestra Tina, nasceu em 1987, mora na cidade paraibana de João Pessoa e tem 24 anos de prática na *Capoeira de Angola Comunidade* do Mestre Naldino, dando continuidade ao Cavalo Marinho *Sementes do Mestre João do Boi*. O grupo existe desde 1968, porém o nome “sementes” foi adotado depois do falecimento do Mestre João do Boi, em 2012. Mestra Tina participa desde 2005 e aceitou a posição de Mestra do Cavalo Marinho, conferida a ela pelo Mestre acima mencionado. Em entrevista (2018), Mestra Tina fala sobre sua percepção acerca mulher nos espaços que ela está presente:

Assim como na capoeira, quando eu comecei não tinham mulheres treinando capoeira. E o cavalo marinho também não tinha mulher fazendo parte dessa brincadeira. Todos os brincantes eram homens. Não tinha mulher participando, assim como na capoeira. Com o passar do tempo, as mulheres foram começando a aparecer na capoeira, a aparecer no cavalo marinho, foi abrindo esse espaço e hoje como mulher eu faço parte dessa cultura. Na ciranda eu não posso dizer nada porque a ciranda é para todo mundo. Todo mundo misturado. Então, eu só conheci uma cirandeira, Teka que é do coco, que quem toca ciranda toca coco, Mestra Lenita, de João Pessoa (MESTRA TINA, 2018).

Essa fala de Mestra Tina insere muito bem o sentimento das mulheres que fazem parte das Culturas Populares, de se verem pouco representadas entre o meio, além de pouca memória ancestral da existência de outras mulheres, já que a sociedade segue a lógica do mundo contado pelas ações dos homens, com o apagamento e inviabilidade das mulheres. Contudo, “se, por um lado, a vida do lar confinou as mulheres, por outro, incluiu a possibilidade da desforra”. (CORDEIRO, 2013, p. 31). Assim, a participação das mulheres nas culturas populares é uma reação em cadeia ao que se esperava. As mulheres tornaram-se também desobedientes, ativas e construíram desejos para além de ocupar somente espaços domésticos e de procriação de filhas(os). A participação das mulheres nas culturas populares é uma resistência criativa que diversifica os seus espaços. Atréadas às gerações, modificando o seu entorno, as mulheres estão a “bulir” na sociedade e, por isso, Nice conseguiu também “bulir” no Cavalo Marinho.

Nice interferiu na proibição da participação das mulheres do Cavalo Marinho, movimentou-se para além dos comentários castradores e da pouca visibilidade. Ainda assim, na sua fala aparece o sentimento de insegurança referente ao seu tempo de atuação quando diz: “se tivessem deixado eu brincar desde o início, talvez eu não fosse tão bebê”. Esse tempo, que destoa dos mestres de Condado-PE, marca uma dificuldade recorrente nos grupos de sua propriedade. Muitos são os relatos e reclamações de Nice de que não está enquadrada nos documentos e comprovações pelo tempo de atuação, no que tange a participação e premiação de editais de fomento à cultura no estado de Pernambuco. Por outro lado, é de plena consciência de Nice o papel fundamental de ruptura de uma hierarquia patronal no brinquedo como apresenta em entrevista realizada para o Instituto Moreira Sales - IMS (2020):

Hoje a gente tá aqui, amanhã a gente não sabe. Mas fica a semente plantada, para que outras pessoas outras jovens, outras donas de casa, né? Não fique só nessa de lavar roupa e fogão, e cuidar de marido e de filho. Lembrando que tem muito coisa pela frente, né? A gente pode fazer muito, principalmente pela cultura. Principalmente quebrar essa barreira, quebrar esse tabu, de que só homem pode fazer as coisas” (MESTRA NICE, 2020).

É importante ressaltar a beleza da invocação de Nice com a participação de outras mulheres nas culturas populares por visualizarem esse caminho percorrido por ela. Essa chamada é, de algum modo, um convite para a continuação ancestral e geracional de transgressão das mulheres. Simas e Rufino (2020) se conectam novamente ao dizer que ancestralidade é o fortalecimento entre os mortos e vivos: “coisa que preserva perfeitamente viva a história da comunidade”. Essa continuidade e incompletude geracional torna Mestra Nice convicta de que seu trabalho é pensando no “hoje” para que no futuro, com essas crianças e a transmissão de saberes e fazeres, surjam grandes brincantes e mestras(es), como irei discorrer melhor na próxima sessão.

2.2 “PRA BRINCAR NO SEU TERREIRO”: A MESTRA QUE ENSINA

A transmissão dos saberes e fazeres da Mestra Nice na contemporaneidade evidencia aberturas de caminhos para com as(os) brincantes dos grupos de Cavalo Marinho dos quais é proprietária. Para analisar suas ações enquanto mestra e educadora, me basearei em falas das entrevistas de algumas das(os) atuais participantes dos grupos *Estrelas do Amanhã* e *Estrela Brilhante*⁴⁶, além da minha observação dos ensaios e das relações pessoais que presenciei no período de campo. Antes de continuar, mais uma vez, trago a perspectiva de encruzilhada proposta por Simas e Rufino (2018) para situar a epistemologia em torno da Mestra Nice, já que, conforme exposto anteriormente, entendo que em sua história pessoal e como Mestra ela lida com um quebranto das subalternizações, desencantos e desapontamentos do carrego colonial.

O trabalho que Nice vem desenvolvendo nas duas últimas décadas assume os conflitos presentes na sua lida como mestra e educadora como potências e não obstáculos. Os caminhos são possibilidades que recuperam e ressignificam as formas de sociabilidade pelas quais os saberes e fazeres, integrados no corpo e estimulados pela intuição e incorporação, se tornam suportes de memória, assentamento, potência motriz, encantamento e consonância. Ambos resguardam como referência o tempo espiral, na sua ancestralidade, e o tempo espacial, no

⁴⁶ As entrevistas foram concedidas a mim, na presença de Alan Monteiro e Raíza Filgueira, nos dias 19 e 20 de fevereiro de 2021, na cidade de Condado-PE. As crianças entrevistadas participantes dos grupos *Estrelas do Amanhã* foram acompanhadas de seus responsáveis (os responsáveis não fazem parte dos grupos, contudo fizeram parte das conversas por estarem integrados com as (os) filhas (os) participantes), entre as crianças estavam: Anderson do Nascimento e sua mãe Rosa Maria; Artur Vicente com sua mãe Maria Aparecida e seu pai Jerônimo da Silva; os irmãos Michelle Nascimento e Alexandre Elves; Lucas Augusto com sua mãe Merciana Augusta e seu pai José Etelvino; Micael Antônio (Kaká), que também faz parte do Cavalo Marinho Estrela de Brilhante, junto com o seu irmão José Israel (Nego El).

presente. Em entrevista Nego El (2021) cita que geralmente o reconhecimento de Mestra (e) do Cavalo Marinho vem de fora, nunca deve ser uma autointitulação:

Então tem pessoas que aprendeu Cavalo Marinho, mas não pode ser denominada com nome de mestre. [...] eu sou mestre de Cavalo Marinho. Eu não vou poder dizer isso. As pessoas quando reconhecerem realmente: eu sou merecedor de ser [...] e quando eu menos esperar, eu me tornei mestre de Cavalo Marinho né?! (NEGO EL, 2021).

Esse reconhecimento externo aconteceu com Nice. A titulação de Mestra agregada ao seu trabalho veio de uma matéria escrita sobre ela na cidade de Recife-PE. Contudo, não tenho maiores informações sobre o ano dessa intitulação, nem a autoria dessa entrevista, mas em conversa com Nice, ela lembra que a partir disso foi que a “ficha caiu”, assim como ela, a partir disso, ela começou a ter autoridade para afirmar que o papel que ela ocupava era de Mestra dos saberes e fazeres do Cavalo Marinho.

A representatividade da Mestra Nice se destaca na sua ação pedagógica com os grupos de Cavalo Marinho *Estrela Brilhante* e *Estrelas do Amanhã*. O seu cruzo de mestra/pioneira abre espaço para mestra/pedagoga, no qual há execução de ensaios que reforçam as práticas além das sambadas, o que diferencia a perpetuação de saberes e fazeres desses grupos, que em sua maioria são brincados diretamente no momento da roda, sem ensaios prévios.

Esses ensaios se tornaram presentes nos grupos, primeiramente, pois na condição de uma Mestra, mulher, Nice sofre uma cobrança velada e julgamentos e dúvidas sobre sua real capacidade de condução do grupo. Sob esse olhar de avaliação e questionamento constantes, se os grupos por ela conduzidos são de boa qualidade e se os brincantes estão fazendo certo, ou não, os ensaios foram instituídos como uma espécie de “controle de qualidade”. Assim, essa demanda reflete-se em Nice enquanto Mestra e proprietária, gerando uma carga de expectativas acima do comum e a necessidade de chegar o mais perto do que seria a “perfeição” no momento da brincadeira.

Em uma entrevista concedida a mim por um dos participantes da primeira geração de Cavalo Marinho *Estrelas do Amanhã*, José Israel, conhecido como Nego El, hoje com dezoito anos, mas que começou a brincar com aproximadamente seis anos, ele comenta que existe um tipo de “carimbo”, que valida essa qualidade do brincante:

Ai, é dito pelos próprios mestres mesmo. Um dos carimbos dos mestres é aquela coisa: o menino é bonzinho, entendeu?! [...] E também isso não quer dizer que a pessoa sabe de tudo, que a pessoa tá pronta. Até porque Cavalo Marinho todo dia a gente brinca, todo dia a gente busca, e todo dia a gente

aprende né?! Não tem quem conheça Cavalo Marinho do fio a pavio, é assim?! Não tem essa história né?! (NEGO El, 2021).

Nego El iniciou na brincadeira já como figureiro e, hoje, é o principal figureiro do Cavalo Marinho *Estrela Brilhante*. Ou seja, em sua opinião, pela dimensão e detalhismo dos elementos presentes nas cenas do Cavalo Marinho, os ensaios propostos por Nice se tornaram necessários por conta da sua dinâmica de repetição. Especialmente pelo fato de o Cavalo Marinho *Estrelas do Amanhã* ser um grupo mirim, toda a brincadeira estaria no controle das crianças integrantes no momento da sambada.

Figura 20 – Apresentação do Cavalo Marinho Estrelas do Amanhã.



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Os ensaios são em horário marcado, geralmente articulados e conduzidos por Nice e seu filho Natan Norberto, e é comum também a presença de brincantes das gerações mais antigas do *Estrelas do Amanhã*, que hoje fazem parte do *Estrela Brilhante*. Nos ensaios, apresenta-se para as(os) brincantes toda a noção espacial e de acontecimentos da brincadeira do Cavalo Marinho, como os instrumentos são tocados, os momentos de entrada das figuras, as posturas que as figuras exigem no momento da cena, além disso, a confecção das indumentárias dos grupos.

Os ensaios se tornaram uma recriação do momento de uma sambada, mas com direito a pausas, repetição, perguntas, momento para tirar dúvidas e trocas. Dentre os ensaios que acompanhei no momento da minha pesquisa de campo, notei que eles duravam um tempo entre duas ou três horas, e tinham uma frequência de três ou quatro vezes por semana, a depender da necessidade e desenvolvimento das (os) brincantes. Além disso, observei a

ocorrência também de ensaios específicos para o Banco de músicos e, na ocasião, acompanhei a formação de novos rabequeiros.

Atualmente, no grupo *Estrelas do Amanhã* estão presentes aproximadamente vinte crianças, de sete a quatorze anos, sendo todos moradores do bairro do Novo Condado, local onde também está situado o *Espaço Tradições Culturais*. Conforme já mencionado anteriormente, trata-se de um bairro periférico, que se destaca pelas condições socioeconômicas vulnerabilizadas, na cidade de Condado-PE. Essas crianças brincantes do grupo, em sua grande maioria, são de um mesmo grupo familiar, ou seja, seus pais, tios ou avôs já participaram de outros grupos de Cavalo Marinho. Este fato é identificável no caso do entrevistado José Etelvino, pai de Lucas Augusto (onze anos, brincante desde os dez anos no *Estrelas do Amanhã*). Seu pai Etelvino participou como brincante durante doze anos do Cavalo Marinho de Severino Demézio.

Essa continuação geracional, não exclusiva ou restrita às famílias proprietárias de Cavalo Marinho, tem sido fundamental na continuação e permanência das(dos) brincantes, já que geralmente famílias que não tenham participado anteriormente, ou que não conhecem muito o Cavalo Marinho, resistem à participação de suas(seus) filhas(os), por diversos preconceitos atribuídos a brincadeira, principalmente pelo estigma negativo das religiões afro-indígenas, como foi por Nice comentado e por mim observado.

Entre os quase 20 participantes do *Estrelas do Amanhã*, consegui entrevistar seis integrantes da geração atual e um da primeira geração, como já citado. Trago aqui a fala deles, para compreender melhor essas ações pedagógicas conduzidas por Nice e como acontece a transmissão de saberes e fazeres nos grupos. Antes, preciso realçar a importância de outra mudança ocorrida no Cavalo Marinho *Estrela Brilhante e Estrela do Amanhã*, que acompanha a modificação da própria região durante as duas últimas décadas. Nos grupos é notável o aumento da escolarização e participação na educação formal. Ou seja, a noção de transmissão de saberes e fazeres presente nas gerações anteriores era predominantemente oral e a partir da observação. Hoje, as(os) brincantes, sabendo ler e escrever, têm o campo de possibilidades aumentado no sentido de salvaguardar a estrutura e memória do brinquedo.

É frequente observar papéis impressos circulando entre as mãos das crianças no momento dos ensaios com as falas das figuras para serem ditas na sambada. Alguns levam o material para casa para “treinar” e na hora do ensaio já estarem “melhorzinho” para a apresentação. Assim também, é frequente as crianças assistirem vídeos antigos, na internet, de outras entrevistas e documentação de sambadas. Esse trabalho de recuperação e reorganização

de áudios, vídeos, textos, livros e trabalhos acadêmicos, tem sido especialmente desenvolvido por Natan Noberto, filho de Nice do Cavalo Marinho. Mais à frente retornarei a este assunto.

Anderson do Nascimento, de 12 anos de idade, começou a brincar com 7 anos e é participante do *Estrelas do amanhã*. Em uma entrevista concedida a mim, ele fala que a forma que Nice vem transmitindo os saberes e fazeres é pela observação e repetição: “aprendo com tia Nice treinando. Olho ela fazendo e copio”. Ele começou no Cavalo Marinho brincando de Dama e, atualmente, está na galantaria. Igualmente, Artur Vicente da Silva, que hoje é Rabequeiro e Figureiro, tem onze anos e está na brincadeira desde os sete anos, afirma que aprende pela observação e repetição, porém, adicionou na entrevista que aprende também com o grupo no *Whatsapp*: “Natan manda os vídeos tocando a Rabeca” e concluiu afirmando que fica treinado “de ouvido”.

Michelle Nascimento, de 11 anos, começou a brincar com 9 e hoje faz parte da galantaria. Seu irmão, Alexandre Elves Nascimento, de 9 anos, começou a brincar com 7 anos e atualmente faz o papel da Dama. Eles se posicionaram pouco durante a entrevista, contudo, algo se destacou na fala dos dois. Foi difícil para Alexandre assumir que ocupava o papel da Dama no Cavalo Marinho, a afirmação “sou dama” surgiu com certo desconforto e uma postura envergonhada.

Perguntei sobre esse incômodo e ele comentou sobre as piadas que recebe por estar vestido de mulher. A própria irmã, Michelle, assumiu que fez e faz piadas com ele. Artur finalizou esse assunto destacando que já foi Dama e que essas piadas são preconceitas: “não é porque a pessoa tá vestindo roupa de mulé, que quer dizer que a pessoa é viado, nê?”. Tradicionalmente, em outros grupos, as crianças geralmente ocupam as figuras das Damas e Alerquina por se considerarem figuras fáceis. No grupo *Estrela Brilhante* ainda acontece assim, por terem crianças e adultos. Contudo, no *Estrela do Amanhã*, esse papel geralmente é intercalado entre apresentações com as crianças que são mais novas e que estão disponíveis para brincar naquela sambada.

Algo bastante admirável observado entre as crianças participantes dos grupos e que foram por mim entrevistadas é a segurança e convicção do que se estão fazendo. Assim como um elo de fidelidade ao trabalho de Nice, ambas manifestam uma energia revigorante de movimentarem e desejarem ver o “Cavalo Marinho crescer”, como diz Artur e Anderson, relacionado ao desenvolvimento e reconhecimento do brinquedo fora e dentro da cidade de Condado-PE. Essa honra e reconhecimento das crianças e das famílias com o trabalho que Nice desenvolve é uma via de mão dupla. Nice também deposita nessas crianças a sua grande

convicção de que o legado que ela vem deixando na brincadeira continuará e as crianças que hoje estão começando no Cavalo Marinho serão brincantes adultos e Mestras(es) de altíssima qualidade. Aqui, mais uma vez, convido o pensamento de Simas e Rufino (2019, p. 47) para dizer que os: “tambores encantados e crianças brincando são capazes de salvar a humanidade”. Nice imbrica sua existência e inacabamento nessas crianças, que ficam em defesa, manutenção, organização e perpetuação do brinquedo e fortalecimento da sua comunidade.

Dentre as crianças que hoje mais se destacam nos grupos de Nice está Micael Antonio, conhecido como Kaká. Ele tem 14 anos e brinca desde os 4 anos. Começou como Dama, depois assumiu a figura do Mateu, Mestre de apito, fez parte da primeira geração do *Estrelas do Amanhã* e é o integrante mais novo no *Estrela Brilhante*. Kaká se destaca em outros grupos também como uma grande promessa, sendo um dos rabequeiros mais novos de Pernambuco, junto com o Artur Vicente, que tem aulas com Natan Noberto durante duas vezes na semana, no *Espaço Tradições Culturais*.

Kaká, com muita convicção, descreve os elementos do Cavalo Marinho que ele tem domínio: “Eu já tô tocando algumas toadas de Cavalo Marinho (na rabeca), toco bajé, toco pandeiro, toco mineiro, o que me botá no Cavalo Marinho pra eu fazer, eu faço, mas não faço tudo”. Essa fala reafirma a impossibilidade de saber sobre tudo do brinquedo e de todos os elementos inseridos no Cavalo Marinho. Assim também, se entender enquanto brincante é entender que o aprendizado é diário e sempre terá algo para estudar, pesquisar, saber, entender e perguntar.

Kaká também enfatiza que estar inserido no “meio da cultura” é o que lhe tira da possibilidade do envolvimento com “coisas ruins”, relacionado ao grande índice de tráfico na região. A reintegração pelo *Espaço Tradições Culturais*, que Mestra Nice desenvolve com as crianças e jovens da região tem sido um fundamental caminho de resistência. Kaká se destacou nesses últimos dois anos, por ser contratado e convidado para fazer apresentações na região com outros grupos. Uma situação que presenciei no período de campo foi o convite de Kaká para se apresentar em uma cidade vizinha a Condado-PE, com outro grupo de Cavalo Marinho. Porém, antes dele confirmar esse convite, ele foi à casa de Nice conversar com ela sobre a possibilidade e pediu sua permissão.

Nesta conversa, que ali presenciei, foi notável que Nice como pedagoga não somente reproduz o que aprendeu com o seu pai e passa para as crianças, mas que ela, enquanto mestra, também ensina as crianças como desenvolver autonomia dentro da possibilidade do

Cavalo Marinho como profissão. Na conversa informou que ele deveria aceitar o convite, explicou quanto cobrar, como deveria ser feito o pagamento, partindo da certeza de que o rabequeiro ocupa um lugar de grande importância na brincadeira, pelo grau de dificuldade do instrumento. Nice compreende que seu papel de formação das(dos) brincantes vai além da participação de seus grupos, esse apoio emocional/profissional acontece em qualquer área.

A metodologia do ensino de Nice, enquanto mestra e pedagoga, é primeiramente na sua disponibilidade de relacionamento e acolhimento. Quando as crianças se referem ao seu modo de aprendizado, isso está atrelado a sua presença e observação dentro do *Espaço Tradições Culturais*, local que respira, em seus diversos cantos, as culturas populares. Não existe uma pergunta feita por uma criança que não seja ali respondida por Nice ou pelos próprios brincantes, que aprendem e ensinam ao mesmo tempo. A formação do Cavalo Marinho, enquanto prática no corpo das (dos) brincantes, é pelo amadurecimento cotidiano de observar as miudezas ali presentes.

Aqui, mais uma vez, acrescento Simas e Rufino (2019) para conseguir alcançar a prática de Nice enquanto pedagoga, por estar nela o elo do velho e o novo, em toda sua pequena ação. Assim, o que Nice oferece é a possibilidade da prática do Cavalo Marinho, enquanto resguarda as crianças pela aprimoração dos afetos para que o cotidiano seja uma instância de aprendizados e o encanto uma prática de transgressão.

O brincante Nego El atravessa as quatro gerações do *Estrelas do Amanhã*, como o seu irmão Kaká. Todavia, por interesse particular dele, além das práticas adotadas junto a Nice, construiu uma relação direta com Mestre Antônio Teles: “a Mestre Nice na colaboração da parte que eu faço hoje era nessa questão, ela sempre estava exigindo o corpo, sempre tava passando a dança, entendeu?!”. Ele lembra que no início a entrada das figuras durava no máximo trinta minutos, por serem crianças e não conseguirem alongar muito e as loas das figuras foi um processo direto com o Mestre Antônio, ele falava a loa da figura, Nego El repetia, quando acertava o sinal de positivo era junto com o ensinamento de mais outra loa: “ele vinha assim, assim, assado, ensinando e eu repetindo. Aí ele disse: ‘tá errado, volte de novo’ [...] aí quando eu acertava ele nem dizia, já ensinava outra, aí balançava a cabeça (com sinal de positivo) e ensinava outra” (Nego El, 2021).

É notável que a maioria dos jovens que fizeram parte da primeira geração do *Estrelas do Amanhã* tiveram uma contribuição significativa na sua formação por parte da transmissão dos saberes e fazeres com Antônio Teles, porque até esse momento o título de Mestre era somente encarregado a ele. Nice ocupava o papel de transmissão de saberes e fazeres quase

sempre voltados ao corpo, às danças, à postura das figuras e à como se comportar na cena. Antônio Teles, por sua vez, estava presente na oralidade, porque a sua idade avançada já dificultava sua mobilidade física: “Aí tinha dias até de os meninos tá lá tudo ensaiando a brincadeira (com Nice) e eu lá dentro (da casa de Antônio Teles). [...] Me preocupava muito em tá ali participando com ele, eu e ele conversando, adquirindo conhecimento ali” (Nego El, 2021).

Contudo, é possível notar que os ensaios provocam uma dialética da noção do imprevisto presente no Cavalo Marinho para o controle da cena da brincadeira. Por uma necessidade de destrinchar cada parte e traduzi-las à memória e ação de uma criança, acaba sendo atribuído um valor quanto ao que está correto numa cena, baseado na ideia tradicional de que o Cavalo Marinho existe e se fez a partir de um período histórico e que precisa carregar elementos daquele período.

É aquela coisa, tá aqui, o ensaio exige muitas paradas, eu vou pá... se for bem tranquilo, se for bem se permanece naquilo, se faltar algo: olha, essa Figura pode fazer isso, isso e isso, vamos lá ensaiar dessa forma, entendeu?! Oh, essa Figura pode ter isso, isso e isso. E aquela coisa como falei: até mesmo vai ter momento que ninguém vai precisar chegar e falar pra você que a Figura tá faltando aquilo, você mesmo vai sentir que pode se entregar mais (Nego El, 2021).

A partir dessa fala de Nego El é possível perceber que existe um roteiro de elementos que envolve o Cavalo Marinho, que precisa ser inserido no momento da brincadeira. No entanto, não existe um aspecto de imposição nessa pedagogia, porque tudo que ali está sendo construído são campos de possibilidades. Como anteriormente dito, é perceptível que o erro vira uma possibilidade de acerto, uma vez que o trabalho que Nice desenvolve é fundamentado na autonomia das(dos) brincantes para que, assim, estas(es) tenham discernimento e consigam “entregar mais” de si para a brincadeira. Com isso, podem de forma segura vislumbrar a magia da brincadeira pelo imprevisto como elemento de mobilidade da cena e imprevisibilidade das relações que ali estão presentes.

É importante perceber que o Cavalo Marinho ocupa para essas crianças o espaço de “desaprendizagem” (RUFINO; SIMAS, 2019) do padrão impositor e hegemônico da sociedade, ou seja, é pela prática do Cavalo Marinho que as(os) brincantes reivindicam o direito dos saberes e fazeres diversos no mundo. “Tal compreensão é um alicerce para a experiência comunitária e um meio de intervir em caso de ameaça a ela” (RUFINO e SIMAS, 2019, p. 18). Nesse caso, ameaçar o Cavalo Marinho é colocá-lo em condição de inexistência, por isso é possível perceber que a geração que hoje, assim como Nice, de algum modo,

precisou se inserir e ceder a diversas linguagens que possam de alguma forma criar uma memória, a exemplo do uso das novas tecnologias, para que possam, de forma simultânea, estarem presentes a existência do passado, presente e futuro dentro da brincadeira.

Assim, é notável que a função de Nice enquanto pedagoga é o que Simas e Rufino (2019) dizem sobre inventariar novos horizontes na educação dessas crianças, que revela as noções de sociedade, saindo da rota dominante sobre a educação colonial. Cria-se um elo pela noção de responsabilidade das crianças com a preciosidade daquilo que é ensinado e o comprometimento de continuidade dessa educação que imbrica a vida, arte e conhecimento. As crianças são a diversidade de possibilidades e pluralidades desses caminhos.

2.3 “É PRA RODAR MOTOR”: O BRINQUEDO DO CAVALO MARINHO E AS NOVAS TECNOLOGIAS

As concepções de tradição e contemporaneidade são geralmente colocadas em condição de incompatibilidade, por serem provocadas geralmente por tensões. Contudo, é possível notar que esses estabelecem também relações produtivas como resultado do tempo e espaço. Nesta perspectiva, foi na contemporaneidade que houve a já citada mudança entre as(os) brincantes, com relação ao aumento do índice de alfabetizados e a escolaridade e, com isso, expandindo as formas de salvaguardar o brinquedo.

Outra condição urgente de readequação que acompanhou o contexto histórico são as produções midiáticas. Esse fenômeno se dá em decorrência da midiatização do mundo, o aceleração da informação e as novas produções de sentidos e memória. A tradição que até então era transmitida somente de forma oral e limitada a família e a comunidade que ela estava inserida se torna aberta ao público e de alcance inimaginável. Portanto, analisar as transformações emergentes da contemporaneidade através das produções audiovisuais dos grupos tradicionais do folguedo do Cavalo Marinho, é, também, sobre democratizar o acesso a essas plataformas midiáticas, indo além do seu acesso e consumo, objetivando, principalmente, a autonomia para o direito de produção independente, na autorrepresentação e documentação dos seus saberes.

Assim, aqui invoco a figura do Mané do Motor de forma lúdica pela representação do brinquedo para recorrer ao encantamento da brincadeira quando as produções midiáticas atravessam a realidade das(os) brincantes. Segundo Simas e Rufino (2020), encantar é o efeito de extasiar-se de feitiço, que renova e cria sentidos para o mundo. A figura do Mané do Motor representa, no contexto canavieiro, o mecânico, conhecedor das tecnologias e maquinários das

fábricas de engenho. No momento da sambada ele entra junto com a Galantaria, se senta em um banco de madeira, embaixo dele um candeeiro aceso, as pernas fazem o movimento de girar sobre seu eixo em sentido horário, junto a ele a Galantaria faz o movimento inverso, em sentido anti-horário. Esse conjunto de movimentos representa as conexões das engrenagens do maquinário da usina puxada pelos bois.

Nessas últimas duas décadas, o folguedo do Cavalo Marinho tem passado por um processo de transição significativo, recorrente do crescente interesse da cultura de massa e a arte espetacularizada. Podendo citar, por exemplo, o aumento considerável de pesquisas acadêmicas, a visitação frequente de turistas de outras regiões do Brasil e estrangeiros, principalmente nos períodos festivos. Diversas produções de músicas, espetáculos teatrais, danças, performances e produções audiovisuais inspirados nos elementos tradicionais dos grupos e suas(seus) brincantes, causando assim uma co-dependência econômica-cultural, que repercute no aumento de visibilidade e oportunidade dos grupos, mas também nas relações de poder, dominação e exploração das pessoas vinculadas ao brinquedo.

Especificamente na produção cinematográfica, o audiovisual afirma-se como recurso constituinte de memória da produção simbólica e oral e, portanto, decisivo na dinâmica de ensino e transmissão de conhecimentos tradicionais. Por outro lado, ocorre também o fenômeno de apropriação dessas imagens-sons e dos saberes tradicionais desses grupos

O entrecruzamento e o hibridismo das culturas constituem a reconversão cultural; ou seja, ocorre a transferência simbólica entre os vários modos culturais, inclusive os da cultura urbana para a rural e vice-versa. Esse processo era chamado de transcodificação ou tradução cultural. Com a globalização e uma economia voltada para o mercado mundial, os meios de comunicação passam a ter papel fundamental na apresentação de novos formatos, e na penetração sem limites de fronteiras étnicas ou sociais (SCHMIDT, 2008, p. 9-10).

De caráter sem limites de éticas, é crescente perceber nessas duas últimas décadas o aumento de pessoas de “fora” interessadas a assistirem a sambada de Cavalo Marinho e aproveitarem para filmar, capitarem som, fotografias, entre outros registros. No ano de 2020, ao acompanhar a sambada na Casa da Rabeca, presenciei um rapaz que tinha instalado câmeras com tripés em pontos estratégicos para fazer as filmagens das sambadas ao mesmo tempo que ele transitava entre os brincantes tirando fotos. Perguntei a mestra Nice se ela conhecia o rapaz que fazia os registros do Cavalo Marinho *Estrelas do Amanhã*, ela negou, balançando a cabeça para mim.

Trouxe esse exemplo para descrever o quanto é comum as pessoas que estão fazendo o registro não conhecerem as(os) mestres dos grupos, nem suas(seus) brincantes. No caso do grupo mirim, essa situação se agrava, pelo direito e proteção a imagem da criança ali presente. Como sua grande maioria não sabem para onde vão esses registros, se tornam para as(os) brincantes uma linha tênue entre esperar que essas divulgações tragam algum retorno valioso para o grupo, como foi por mim percebido a repetição entre as crianças entrevistadas: “é bom porque divulga o trabalho da gente”, do mesmo modo que estão em risco por perderem o direito e privacidade da sua imagem, tornando o seu corpo brincante público e acessível para quaisquer pessoas.

A cultura da imagem e do som vem contribuindo para um aumento significativo de registros fotográficos e audiovisuais nos períodos das festas de Cavalo Marinho, nessas duas últimas décadas, por diversas pessoas de várias regiões do Brasil e de outros países. Porém, pouco se sabe sobre o destino dessas captações, quem são essas(es) produtoras(es) de conteúdo midiático. Assim também, não se sabe sobre o retorno desses produtos às(os) brincantes, mestras e mestres. Situação que proporciona muitas reclamações dos grupos, de se sentirem invadidos e sem direito sobre suas próprias imagens e saberes. Jésus Martín Barbero explica esse fenômeno como uma banalização dos tempos festivos que a “deformação opera pela transformação da festa em espetáculo” (BARBERO, 1987, p. 131).

Um dos fenômenos mais recentes desse aceleração da informação que alcançou os saberes tradicionais do Cavalo Marinho, pela utilização do ciberespaço, que segundo Pierre Levy é o “espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores (LEVY, 1999, p. 92), foi a formação da orquestra panorâmica “Ave Covo”⁴⁷, localizado na cidade de Quioto no Japão, que utiliza de instrumentos, elementos musicais, estéticos e cênicos das culturas nordestinas, incluindo principalmente o folguedo do Cavalo Marinho.

Trago reflexões, especialmente deste caso, para falar sobre transmissão de saberes em velocidade da informação incontrolável e inimaginável entre as(os) brincantes, mestras e mestres. Somente no período festivo, no final de 2019 para o início de 2020, que as(os) brincantes, mestras e mestres se tornaram cientes que o grupo “Ave Covo” utilizava de elementos do folguedo, porque um dos participantes do “Ave Covo” se deslocou para a Zona da Mata Norte de Pernambuco, para acompanhar o período festivo. Ou seja, tudo que até então a orquestra reproduzia para proporcionar uma experiência estética do folguedo do Cavalo Marinho foi de conteúdo disponível no ciberespaço, nas redes sociais dos grupos, nos

⁴⁷ Site da Orquestra Ave Covo. Disponível em: <http://avecovo.com/>. Acesso em: 26 de setembro de 2019.

canais de vídeos, músicas e imagens e o que eles traduziam de significados e sentidos para si mesmos. Consequente a isso, podendo notar modificações extraordinárias nos elementos, caracterização, dança e sonoridade nas apresentações. Conversando com Nego El sobre a reprodução do Cavalo Marinho partindo de pessoas que tiveram contato somente com o vídeo ele comenta:

Tem pessoas que pegam Cavalo-Marinho, pegam Maracatu, pega isso, pega aquilo, vão lá pra fora e diz: é Maracatu, é Cavalo-Marinho e a gente sabe que não é. Inventam o nome, dê algo e diga que tem uma atração dentro de Cavalo-Marinho, mas não diga que é Cavalo-Marinho. Porque às vezes tão na... eu tenho uma coisa comigo: quem quer mostrar a tradição não vai fazer lá fora, vai levar quem já faz entendeu?! Não vai vir, inventar outra coisa. Se for de fazer faça da forma tradicional, faça da forma tradicional, do Cavalo-Marinho de bungo, com o paraibano, com o daqui. Faça da forma que é, da forma que a gente passa, da forma que tem aqui, da forma que os mestres passam. Faça dessa forma, porque vai ser bonito, porque vai ser, podemos dizer: aprovado pela gente (NEGO EL, 2020).

É notável que situações como essa, que se repetem de diversos modos, sejam no Brasil ou em outros lugares do mundo, com o mesmo modelo de invasão das culturas populares, geram entre as(os) brincantes um desconforto e sentimento de roubo e desvalorização do que é delas e deles de herança geracional. Contudo, o que Simas e Rufino (2020, p. 6) aqui acrescentam é que de caráter cosmopolítica os grupos não excluem o outro como presença possível de trançar diálogo, como anteriormente dito, existe uma esperança das(os) brincantes que essa perpetuação sobre o Cavalo Marinho chegará em algum momento como valorização mútua. Pois é pelo encantamento que há caminhos, pela alteridade e coexistência, contudo, em grande maioria, isso ocorre de forma invasiva, em uma reprodução do desencanto fadado pela matriz colonial, para se manter com dominantes.

Porém, em contrapartida a essa lógica estrutural de dominação e da apropriação da imagem, do som e dos saberes, é crescente o interesse de produção independente dos mais jovens dos grupos, primeiramente para promoção publicitária, mas também como documentação dos saberes e fazeres. Assim como existem diversas reclamações constantes das(os) Mestras(es), que dizem respeito ao fato dos jovens (na perspectiva dos mais velhos) se interessarem por tecnologias, demasiadamente, se referindo aos celulares, não deixando tempo para concentração e dedicação ao brinquedo do Cavalo Marinho, o que, portanto, constitui-se em uma ameaça. Já a partir da perspectiva da geração atual, é comum escutar que o uso de dispositivos móveis contribui para um novo tipo de registro do brinquedo, e apresenta muitas coisas além da realidade de uma periferia, na qual estes estão inseridos.

Assim, de caráter social, é notável que as produções midiáticas chegam junto com as(os) brincantes dos grupos, por esses fazerem parte dessa geração de crianças e jovens, podendo citar as redes sociais e as crescentes páginas de divulgações dos grupos de Cavalo Marinho, e, em especial, cito aqui os grupos dirigidos pela Mestra Nice. Essa publicidade digital é realizada pelo seu filho Natan Noberto e as redes sociais do grupo de Cavalo Marinho *Estrela Brilhante* servem de divulgação da *Sede Espaço Tradições Culturais* e suas atividades.

Natan Noberto divulga pelas redes do *Instagram*, *Facebook* e *Youtube*: fotos, vídeos, entrevistas, projetos, arquivos que ele reúne sobre o Cavalo Marinho de Pernambuco e dos grupos, como ferramentas de memorização, arquivamento, autopromoção, divulgação e pesquisa. Assim, o Cavalo Marinho se apresenta em outro formato, para garantir a continuação geracional e utiliza desse formato para reforçar os ensaios e as práticas das(os) brincantes, como anteriormente dito. a exemplo do uso do *Whatsapp* para ensaios virtuais, condições essas que se tornaram ainda mais urgente pela condição de pandemia, desde março de 2020.

Ou seja, os grupos têm se readequado em um processo autodidata nas produções de conteúdo midiático como recurso constituinte de memória da produção simbólica e oral e, portanto, meio decisivo para a dinâmica de ensino e transmissão dos saberes e fazeres tradicionais.

É necessário visualizar também o processo a partir do outro lado. Porque o processo de enculturação, em última instância, só revela seu sentido na experiência dos dominados, na maneira como as classes populares a perceberam e a ela resistiram (BARBERO, 1997, p. 135).

Em uma das *lives*⁴⁸ realizadas por Nice do Cavalo Marinho e Natan Noberto, mediada por mim, conversamos sobre o brinqueado do Cavalo Marinho e as novas tecnologias. Natan Noberto falou das exhibições audiovisuais que ocorrem na sede dos grupos como parte da formação continuada da nova geração. Para ele, essa ferramenta contribui para a veracidade da memória, atribuindo a solução do esquecimento ou apagamento contextual pela transmissão oral dos saberes. Assim, para essa nova geração, foi possível, através dos vídeos, poder observar as toadas, loas, as danças e os cacoetes das figuras, o encantamento e os detalhes ritualísticos. Para Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, a noção de encantamento é uma “gira política e poética”, nos diversos modos de praticar o saber e existir:

⁴⁸ Live realizada no *Instagram*: @cm.estrelabrilhante, em abril de 2020.

A encantaria, no Brasil, plasmada na virada dos tambores, das matas e no transe de sua gente cruza inúmeros referenciais para desenhar nas margens do Novo Mundo uma política de vida armada em princípios cósmicos e cosmopolitas. A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade) (RUFINO; SIMAS, 2019, p.7).

Assim, é notável que na noção de encantamento para essa nova geração, que continua e recria o brinquedo do Cavalo Marinho, estará também incluso o acesso aos produtos midiáticos, como mais um caminho de possibilidades para recriação do brinquedo. Os conflitos são oportunidades de realocização da brincadeira, por estarem dentro da biodiversidade do mundo. Antes, o corpo do brincante se localizava no cortador da cana-de-açúcar, com os joelhos flexionados, com as bases no chão, distribuição de peso e a coluna solta, como diz o Mestre Aguinaldo Roberto: “igualmente o mel da cana”. Hoje, o brincante se reinventa nos corpos que agregam essa memória com a recriação dos elementos no objetivo comum de perpetuação dos saberes e fazeres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Oi, lá se vai, lá se vai.
de parede arriba ninguém vai.
Oi, mamãe do céu me ajudai.
De parede arriba ninguém vai.

Toada de Saída ⁴⁹

Apesar dessa seção estar intitulada “Considerações finais”, por via das tradições conclusivas, considero mais pertinente considerá-las “Considerações em processo”. Concluir uma pesquisa em culturas populares em meio a uma pandemia que demanda distanciamento físico e social é quase uma ironia. Conforme indicado na introdução, a pesquisa de campo durante esses dois anos restringiu-se a um ciclo do Cavalo Marinho, no final do ano de 2019, tendo em vista que o ciclo de 2020 foi suspenso. A impossibilidade de presença no campo prejudicou diretamente o enriquecimento da pesquisa, já que as entrevistas, registros, participações nos ensaios e nas sambadas, foram restritos, e, portanto, essa pesquisa não pode em sua potência salvaguardar as ações na contemporaneidade dos grupos *Estrela Brilhante* e *Estrelas do Amanhã*.

⁴⁹ Uma das toadas que indica a finalização da brincadeira do Cavalo Marinho, que são cantadas entre as “loas do viva”, versos de agradecimento a todas(os) que estiveram ali presentes.

Ainda assim, em acordo com minhas hipóteses iniciais sobre a transformação tecnológica em torno do Cavalo Marinho, identifico um crescente significativo de produções, pesquisas e publicidades acessíveis na internet, uma vez que nessas duas últimas décadas, e em especial durante a pandemia de covid-19, que intensificou a digitalização social. No entanto, ainda dentre essas produções poucas tangenciavam a representatividade das mulheres nos grupos. Como anteriormente já dito, quando esses materiais apresentavam a Mestre Nice do Cavalo Marinho, geralmente reduziam a participação dela a trechos, parágrafos, e poucos eram os vídeos e registros de imagens em que ela estava presente ou atuando, enquanto Mestre.

Também em consonância com o que já apresentei anteriormente, percebo que inquietações sobre a questão da participação feminina no brinquedo e mesmo sobre o feminino no brinquedo já haviam também sido levantadas por pessoas “externas” ao brinquedo, como é o caso dos trabalhos de artistas-pesquisadoras, com o foco na representatividade feminina, junto as(os) brincantes nos grupos de Cavalo Marinho da região da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Assim, o pioneirismo endógeno de Nice encontra diálogos para além do circuito tradicional do brinquedo.

Com isso, uma das questões norteadoras da pesquisa foi: esses estudos, que abordavam temas como a representatividade das mulheres no brinquedo do Cavalo Marinho, também teriam contribuído e consolidado a atuação da Mestre Nice no contexto local de Condado? Qual a recepção dos brincantes para as mulheres que “vem de fora”? É inegável perceber que esses trabalhos acima citados estão diretamente ligados com o período de aproximação das mulheres na brincadeira, nessas duas últimas décadas. De algum modo, entre as mulheres-brincantes já havia um desejo de seguir a herança do brinquedo. Este, junto ao movimento das artistas-pesquisadoras na cidade, para realização das suas pesquisas e projetos, fortificou o que até então era inaceitável: mulheres na brincadeira, sejam elas de dentro ou de fora da cidade. Assim, a presença das mulheres torna-se uma negociação possível entre brincantes e Mestre.

Porém, o movimento de bulir no Samba da Mestre Nice, e aqui enfatizo este fato como um marco histórico no brinquedo, se fortaleceu principalmente pelo estigma de “filha de peixe”, pois recebeu o legado de seu pai, o Mestre Antônio Teles, a partir da necessidade dele de ter alguém que pudesse organizar e mobilizar o seu grande sonho de montar seu próprio Cavalo Marinho, batizado de *Estrelas Brilhante*. Esse feito só foi possível porque Nice ocupou espaços importantes como produtora, artesã, aprendiz e transmissora dos saberes, desde a formação do brinquedo.

Para além da transmissão intergeracional a partir de seu pai, da função de Mestra e proprietária, o que exige que ela assuma as responsabilidades de coordenação das brincadeiras, há também o modo específico como ela conduz essa função. Ela assume uma postura de responsabilidade afetiva, orientação e gestão comunitária articulada com todos as(os) brincantes e suas famílias, em uma postura quase sempre maternal. Assim, é possível perceber que o cruzo de Nice enquanto Mestra pioneira, marcado pelas diferenças acerca da noção de representação e representatividade no brinquedo e a reprodução de desvalorização dos espaços ocupados pelas mulheres na sociedade, que penetra as figuras femininas no Cavalo Marinho, limitam o imaginário para outras possibilidades de representação, que se dá pelo apagamento da história da mulher na sociedade, assim também seus marcadores sociais e todas as condições atribuídas, nas sobrecarregadas funções e a reprodução de afazeres da função feminina, recorrente a geração matrilinear, sua mãe Benedita.

A falta de representação feminina no Cavalo Marinho é visivelmente percebida, em três questões importantes dentro do brinquedo: a representação das figuras no imaginário fetichizado das(os) brincantes e tradicionalmente botadas apenas por homens, travestindo os gêneros; nas puías, alusão a termos que podem ter conotação sexual ou pejorativa; e, por fim, na pouca representatividade feminina nos grupos pela ordem hereditária patriarcal que estruturou durante décadas as famílias que possuíam o brinquedo do Cavalo Marinho como patrimônio hereditário.

Para entender essa transmissão intergeracional foi necessário identificar as influências macroculturais na constituição do Cavalo Marinho, e como o brinquedo está atrelado a um contexto escravista de silenciamento das culturas afro-indígenas e o apagamento dessas memórias. Também o Cavalo Marinho seguia o padrão hereditário patriarcal, sendo transferido do pai para o filho primogênito, não como um assunto particular, mas sim como reflexões sobre a estrutura e a sistematização congênita de uma sociedade pós-colonial, racista, patriarcal, misógina e excludente.

Ao focar na atuação da Mestra Nice enquanto mulher negra, mãe, brincante, educadora e gestora do *Espaço Tradições Culturais*, no bairro periférico do Novo Condado, percebo que Nice além de “bulir” na estrutura tradicional, por reivindicar a herança da função do Mestre, também possui como diferencial o fato de desenvolver ações educativas que desembocam na formação de novas(os) brincantes, em uma formação continuada, pelo amadurecimento da(os) brincantes, que fazem parte e aprendem nas miudezas cotidianas. O “rosário de Maria” é a reivindicação e reinvenção da Mestra Nice, que desenvolveu em meio às suas complexidades, contradições, transgressões e revoluções no universo das culturas

populares uma maestria de conduzir novas(os) brincantes, no primeiro Cavalo Marinho Mirim de Pernambuco *Estrelas do Amanhã* por ela fundado. O cruzo de Nice enquanto mestra/pioneira para mestra/pedagoga, é por estar nela o elo do velho e o novo, em toda sua pequena ação, assim o que Nice oferece são as práticas do Cavalo Marinho, enquanto resguarda as crianças pela aprimoração dos afetos, para que o cotidiano seja uma instância de aprendizados e o encanto da brincadeira uma prática de transgressão.

As transmissões de saberes e fazeres, no caso do Cavalo Marinho, são um elemento de coletividade e de inclusão que mobiliza a região no momento da festa e um pertencimento pela vida em comum. O trabalho desenvolvido por Nice enquanto Mestra e pedagoga é, na minuciosidade do dia-a-dia, uma estrutura criada a partir de “pedrinhas miúdas”⁵⁰, que produzem noção de responsabilidade das crianças com a preciosidade daquilo que é ensinado e o comprometimento de continuidade dessa educação que imbrica a vida, arte e conhecimento. As crianças são a diversidade de possibilidades e pluralidades desses caminhos, tendo como elemento de união uma reconstrução ancestral que fortifica as relações presentes.

Foi possível perceber na atuação continuada das(os) brincantes na contemporaneidade que são tecidas conexões de quatro gerações, além de experimentam formas distintas de manter o Cavalo Marinho. Uma demonstração disso é o uso das novas tecnologias para disseminar o brinquedo. Esse fenômeno se dá em decorrência da midiaticização do mundo, do aceleração da informação e das novas produções de sentidos e memória. A tradição que, até então, era transmitida somente de forma oral e limitada à família e à comunidade que ela estava inserida, torna-se aberta ao público e de alcance inimaginável.

Portanto, ao analisar as transformações emergentes da contemporaneidade através das produções audiovisuais dos grupos tradicionais do folguedo do Cavalo Marinho, é possível notar a democratização do acesso a plataformas midiáticas. Este acesso possibilita a autonomia e direito de produção independente da autorrepresentação e documentação dos seus saberes. Contudo, questiono sobre a modificação da estética do brinquedo a partir da midiaticização e produções audiovisuais, e como se reorganiza a cena da brincadeira quando está sendo gravado. O que fica do encanto da brincadeira para as pessoas que têm acesso somente a produção audiovisual?

É notável também que o brinquedo do Cavalo Marinho, enquanto ferramenta, atua na formação das pessoas, sendo mais um meio de segurança social, que amplia as possibilidades de conhecimento e atuação profissional. Por isso reforço que a brincadeira do Cavalo Marinho

⁵⁰ Menção referente ao ponto de boiadeiro da religião Umbanda.

age como uma escola pluriversal da vida das(os) brincantes, isto é, uma ferramenta de reaprendizagem social, moral e artístico, que ajuda na inserção das crianças, jovens e adultos na sociedade local, através das regras e formas de aceitação e ao mesmo tempo na transgressão.

Essa transgressão é a prática contra o desencanto, pois para fazer dar errado o empreendimento colonial que está em constante reatualização não podemos somente resistir, é preciso inventar, driblar de forma criativa, usando sabedorias ancestrais, orgânicas e as traquinagens infantis. Por fim, pela fé nas encruzilhadas que me guiou em todo o período da pesquisa, peço licença para Exu e Pomba Gira⁵¹ para finalizar a escrita e por me darem confiança de invocar as “sabedorias de frestas” (SIMAS; RUFINO, 2019), de modo que aqui pretendo, pelas frestas, ter alcançado primeiramente a utilidade desse trabalho como memória e arquivamento para continuação da brincadeira do Cavalo Marinho, em que as mulheres sejam protagonistas.

Assim também alinhar minhas contribuições de cunho político-social para os estudos em Culturas Populares, especialmente sendo essa uma possibilidade de transgressão do conhecimento hegemônico. De modo que, no contexto das universidades, entendidas também como ferramentas de organização do conhecimento e encontro social, é preciso que as pesquisas tenham um caráter histórico-crítico e que insiram cada vez mais as diversas linguagens da sociedade no intuito de quebrar hierarquias de saberes.

E viva a esse povo, senhor!

Viva!

Viva a brincadeira, Senhor!

Viva!

Viva os grupos de Cavalo Marinho, Senhor!

Viva!

Viva a Mestra Nice, Senhor!

Viva!⁵²

⁵¹ Exu é monjumbá! Laroyê, Exu, Laroyê Pomba Gira!

⁵² Referente a “Loa do viva” na sambada de Cavalo Marinho.

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia!** Corpo dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco. Recife-PE. Ed. Universitária da UFPE. 2013.
- ACSELRAD, Maria. Transmissão e Espetacularização no Cavalo Marinho: corpo e dança, tempo e saber. OLIVEIRA, Érico José Souza de. **Tradição e contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho**. p. 155-162. Salvador-BA. UFBA/PPGAC. 2012.
- AGÔ - MÚSICA E ANCESTRALIDADE. **Ancestralidade por Mestre Janja**. Salvador-BA. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OsgoJZFtf-k> Acesso em: 27 jun. 2020.
- AMORIM, Mariana Fernandes Da Cunha Loureiro; DOURADO, Débora Coutinho Paschoal. As relações de trabalho da Mata Norte Pernambucana contadas por um folguedo: brincadeira ou realidade? Recife-PE. **GESTÃO.org Revista Eletrônica de Gestão Organizacional**. v. 1, nº 9, p. 27-56. Jan/Abr. 2011.
- AVE COVO. **Site do Ave Covo Maracatu**. Disponível em: <http://avecovo.com/>. Acesso em: 26 set. 2019.
- BARBERO, Jesús Martin. **Dos meios às mediações:** Comunicação, cultura e homogênea. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BARRETO, Tainá Dias de Moraes Barreto. Tem mulher na brincadeira? Falas Femininas, corpo e dança na tradição do Cavalo Marinho de Pernambuco. Campinas - SP. Associação de Leitura do Brasil (ALB). **Revista Linha Mestra**, nº 39, p. 19-30, set/Dez, 2019.
- BECKER, Bertha K.; SANTOS, Milton; SILVA, Carlos Alberto Franco da. **Território, territórios:** ensaio sobre o ordenamento territorial. Rio Janeiro – RJ. Ed. Lamparina. 3º ed. 3. 2007.
- BRASIL. **Lei Nº 11.645, de 10 de março de 2008**. Brasília. 2008. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-norma-pl.html>. Acesso em: 11 jan. 2020.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. Recife-PE. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 14, v.21, p. 39-76, 2010.
- CIA MUNDO RODA TEATRO FÍSICO DE DANÇA. **Cavalo Marinho** - O brinquedo - Bolsa Vitae de Artes 2003 - vídeo 2. São Paulo – SP. 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=InaeZHYJRbs&t=12s>. Acesso em: 12 mai. 2020.
- CIA MUNDO RODA TEATRO FÍSICO DE DANÇA. **Mundo Roda**. São Paulo – SP, 2020. Disponível em: <https://www.munduroda.com/>. Acesso em: 12 mai. 2020.

CIDADE BRASIL. **Município de Condado**. Brasil. Disponível em: <https://www.cidade-brasil.com.br/municipio-condado-pe.html>. Acesso em: 27 mai. 2020.

EVARISTO, Conceição. **Live com Conceição Evaristo**. @taglivros. 09 de abril de 2019. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B-rsGZzBe_L/. Acesso em: 09 abr. 2019.

FEDERECI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo – SP. Elefante, 2019b.

FEDERECI, Silvia. **O Ponto Zero da Revolução**. São Paulo: Elefante, 2019a.

FUNCULTURA. IPHAN. **Cavalo marinho estrela de ouro**. Recife-PE. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WvtOFNSHFqc&t=923s>&t=923s>. Acesso em: 08 jun. 2020.

GASPAR, Lúcia. **Mestre Salustiano**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 27 mai. 2020.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. Cavalo-Marinho: as representações do povo através do folguedo Pernambuco. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH**. São Paulo – SP, 2011.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. Cavalo-Marinho: Um folguedo Pernambucano. Florianópolis-SC. **Revista Esboços**. v. 18, nº 26, p. 138-152, dez. 2011.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher?**: mulheres negras e feminismos. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos Record, 2019.

:
IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico. Cavalo-Marinho. Recife-PE. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EVOZAf4vucY&list=PL2RX-K6r5V16RxjYWpVKYem7HSw94k8yC&index=3&t=237s>. Acesso em: 28 abr. 2019.

INSTITUTO BRINCANTE. **Danças Brasileiras**. São Paulo. 2004. Disponível em: <https://canalcurta.tv.br/series/serie.aspx?serieId=417>. Acesso em: 08 jun. 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó. 1ª Edição, 2019.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Uma dança de estados corporais a partir do samba do cavalo marinho: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de cordões**. Tese (Doutorado) – Escola de teatro da universidade federal da Bahia. UFBA, 2013.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Patrícia Geórgia Barreto De. ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **Gênero e Cultura Popular: relações de poder, posições e significados da participação das mulheres nos grupos**

de bumba-meu-boi do maranhão. **Revista Sociais e Humanas (UFMS)** - Santa Maria – RS. v. 26, n. 03, set/dez 2013, p. 489 – 508. Acessado em: 27 jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/sociaisehumanas/article/view/2836/pdf>.

MAIOR JÚNIOR, Frank Sosthenes 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**. Dissertação (Mestrado). Recife – PE, 2014.

MAISONNAVE, Fabiano. **Engenhos desviam o turista para a Zona da Mata**: Rota criada pelo governo do PE percorre região em passeios carregados da divisão casa grande-senzala. São Paulo-SP. Folha de São Paulo. Caderno: Turismo. Dez. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx1412200601.htm>. Acesso em: 27 mai. 2019.

MESTRA NICE. **Nice do Cavalo Marinho**. Youtube, 1 de fev. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JGPSX7kmmTI>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MONTEIRO JÚNIOR, Alan Carlos. **O entre do carvão ao corpo – em – arte de ator – brincante**. Natal-RN. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Departamento de Artes, 2011.

NICE. **Programa Convida: Nice do Cavalo Marinho**. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vbM4sUejO6c&t=37s&ab_channel=imoreirasalles. Acesso em: 14 set. 2020.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de (Condado-Pernambuco)**. Recife-PE. Ed. SESC, 2006.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. Formas de transmissão e desapropriação do Cavalo Marinho. OLIVEIRA, Érico José Souza de. **Tradição e contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho**. p. 71-81. Salvador-BA. UFBA/PPGAC. 2012.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CONDADO. **Condado-PE**. 2020. Disponível em: <<https://condado.pe.gov.br>>. Acesso em 27 de maio de 2019.

PROJETO AZOUGUE. **Roda de diálogo com xs Mestrxs**. Youtube, 19 de abr. de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CRq7dPPNfHg&ab_channel=MacielSal%C3%BA. Acesso em: 12 mai. 2021.

RODRIGUES, Maria de Fatima (Mestre Nice). **Entrevista concedida a Wexyza Ferreira de Lima Moraes**. Virtual: *WhatsApp*. Maio de 2020.

RODRIGUES, Maria de Fatima (Mestre Nice). **Entrevista concedida a Wexyza Ferreira de Lima Moraes**. Virtual: *WhatsApp*. Junho de 2020.

RODRIGUES, Maria de Fatima; RODRIGUES, Natan Noberto. **“Bulindo No Samba”**: As mulheres nas Culturas Populares da Zona da Mata Norte de Pernambuco. *Live* realizada no Instagram: @cm.estrelabrilhante. Abril. 2020.

RODRIGUES, Maria de Fatima; RODRIGUES, Natan Noberto. **“Bulindo no Samba”**: O brinquedo do Cavalo Marinho e as Novas Tecnologias. *Live* realizada no Instagram: @cm.estrelabrilhante. Abril, 2020.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A.; SILVEIRA, Maria Laura. **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo-SP. Ed. HUCITEC. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. 4ª Edição, 1998.

SCHMIDT, Cristina. **Folkcomunicação**: estado do conhecimento sobre a disciplina. Rev. Bibliocom, 2008. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/bibliocom/article/viewFile/1488/1466>. Acesso em: 22 fev. 2021.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política da vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

TENDERINE, Helena Maria. **Na Pisada do Galope**: Cavalo Marinho na Fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade. Recife-PE. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

TERREIRO DE GRIÔS. **Árvore da Memória: Mestra Tina**: Guardiã da Cultura Popular da Paraíba. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2018/02/mestra-tina.html>. Acesso em: 07 jul. 2021.