



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

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

Tainá Dias de Moraes Barreto

Brasília  
2014

Tainá Dias de Moraes Barreto

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

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena. Orientador: Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso.

Brasília  
2014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1017466.

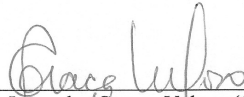
B273a Barreto, Tainá Dias de Moraes.  
Ausências : criação de dança a partir de um olhar para as mulheres em dois grupos de cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco / Tainá Dias de Moraes Barreto. -- 2014.  
159 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2014.  
Inclui bibliografia.  
Orientação: Graça Veloso.

1. Dança - Pernambuco. 2. Mulheres. 3. Coreografia.  
4. Cultura popular. I. Veloso, Graça. II. Título.

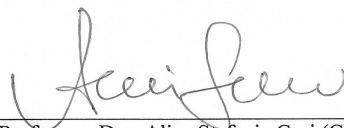
CDU 793.32

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE  
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



---

Professor Dr. Jorge das Graças Veloso (CEN/UNB)  
**ORIENTADOR**



---

Professora Dra. Alice Stefania Curi (CEN/UNB)  
**MEMBRO INTERNO**



---

Professora Dra. Renata de Lima Silva (UFG)  
**MEMBRO EXTERNO**

Vista e permitida a impressão  
Brasília, terça-feira 4 de agosto de 2014.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /  
UnB.

*Para todas as mulheres da  
Zona da Mata Norte de Pernambuco, em especial  
Maíca, Ivanice, Jaclécia e Dona Didi,  
luzes desse trabalho.*

*Para Beth, Néio, Morena e Maíra,  
âncoras do meu barco.*

*Para a pequena Elisa,  
flor da minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Graça Veloso, agradeço a orientação carinhosa, os muitos ensinamentos e a sensibilidade com que conduziu nossos encontros. Às professoras Dra. Luciana Hartmann e Dra. Renata Lima, pela generosidade com que conduziram seus apontamentos no meu exame de qualificação. Às professoras Dra. Alice Stefânia Curi e novamente Dra. Renata Lima, pela leitura atenciosa e por suas participações na minha banca de defesa.

À Mãe, Dona Didi, Ivanice, Jaclécia, Dona Preta e Dona Biu, agradeço imensamente a confiança depositada e os depoimentos concedidos. Mais que isso, agradeço por me abrirem as portas de suas casas e de seus corações.

Ao Aguinaldo Roberto da Silva e a Ivanice Maria do Carmo Silva por serem quem são, pela longa amizade, pela sempre pronta e carinhosa acolhida em Condado/PE.

Aos irmãos do Grupo Peleja – Carolina Laranjeira, Eduardo Albergaria e Lineu Gabriel – pelos sonhos perseguidos, pelos lindos 10 anos de trajetória que juntos construímos e vivemos!

Aos que da história do Peleja também fazem ou fizeram parte: Daniel Braga Campos, Beatriz Brusantin, Ana Caldas Lewinsohn, Ana Cristina Colla, Cassiane Tomilhero, João Arruda, Alexandre Lemos e Pedro Romão. Aos que agora chegaram: Iara Sales, Olga e Leo Ferrario, Marina Duarte e Johann Brehmer, obrigada por acreditar!

À Maria Acselrad e Leticia Damasceno por suas participações na primeira etapa do processo criativo de “Ausências”. À Renata Pires e Orlando Nascimento pelas belíssimas imagens captadas. À Iara Sales por sua participação no projeto “Ausências presentes: corpos femininos em trança”.

Ao meu pai Néio Lúcio de Moraes Barreto pelo apoio e colo em Brasília, por ser todo coração e por tão bem exercer o papel de vovô. A minha mãe Beth Ernest Dias e sua companheira Luiza Volpini pela sempre atenção e cuidados dispensados. À minha mãe, com amor agradeço também por ser porto seguro e por tão bem exercer o papel de vovó.

À minha irmã Maíra Magalhães, exemplo de garra e ternura, por ser braço direito, pelos cuidados com Elisa e por tudo que me ensina. À minha irmã Morena Magalhães e sua companheira Melissa Hecksher, pelo incentivo e pelos maravilhosos momentos na Nova Zelândia - imprescindíveis para o término dessa dissertação. Agradeço também pela feitura do meu abstract.

À minha tia Irene Ernest Dias, com seu dom de embelezar e amolecer parágrafos duros, agradeço imensamente a disponibilidade e a cuidadosa revisão da dissertação. Ao meu irmão Leo Vasconcellos, pela leitura e revisão do texto apresentado no exame de qualificação.

À Tatiana Devos Gentile, amiga imprescindível, agradeço pela feitura do vídeo que acompanha a dissertação. À Beatriz Brusantin pela acolhida certa na hora certa, pela redescoberta do prazer de estar entre amigas. Ao Ravi Passos pela dedicação e amizade fiel. À Daniela Amoroso pelas trocas artísticas e acadêmicas. À Daniela Santos e ao Kiran Gorki pelo afago no corpo e na alma, por me cuidarem com suas mãos de anjos quando muito precisei.

À Capes/CNPq pela bolsa de mestrado concedida entre março de 2013 e fevereiro de 2014. Ao Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura 2011) pelo financiamento do projeto “Ausências presentes: corpos femininos em trança”.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília (UNB), em especial Dra. Luciana Hartmann, Dra. Karina Dias, Dra. Alice Stefânia Curi e Dr. Emerson Dionísio.

Ao Lineu Gabriel, além da leitura e comentário do meu texto, com amor agradeço os anos compartilhados e por juntos termos colocado no mundo uma pequena, a mais bela de todas as criações.

À Carolina Laranjeira e ao Eduardo Albergaria, amigos e companheiros de trabalho, agradeço agora pela paciência e apoio nos momentos difíceis. E ao Du, também obrigada por me assessorar nas questões técnicas, sempre.

À Ana Woolf por incentivar e acreditar no meu trabalho. Ao Eugenio Barba e à Julia Varley pela delicadeza e atenção a mim dedicadas, pelos apontamentos firmes e por me ensinarem a transformar dor em energia criativa.

À minha filha Elisa, concretude do amor, por existir e ser o sentido maior de tudo.

## *Ausência*

*Por muito tempo achei que a ausência é falta.  
E lastimava, ignorante, a falta  
Hoje não a lastimo.  
Não há falta na ausência.  
A ausência é um estar em mim  
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada em meus braços,  
que rio e danço e invento exclamações alegres,  
porque a ausência, essa ausência assimilada,  
ninguém a rouba mais de mim.*

Carlos Drummond de Andrade



## RESUMO

Partindo-se do olhar de uma dançarina-pesquisadora e em interlocução com mulheres de dois grupos de cavalo marinho de Condado (PE), pesquisou-se certa invisibilidade feminina e as maneiras pelas quais as mulheres se fazem presentes e ausentes no cavalo marinho, manifestação expressiva tradicional da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Também chamado de brincadeira, o cavalo marinho é realizado por trabalhadores rurais ligados ao corte de cana-de-açúcar, os quais reúnem dança, música, encenação e poesia para compor uma produção estética essencialmente masculina. Na dissertação, através de uma etnografia do cavalo marinho, de depoimentos de mulheres ligadas a essa tradição, do relato da trajetória de pesquisa da dançarina e com o suporte teórico-metodológico da etnocenologia, levantam-se discussões sobre a produção de dança contemporânea que se vale de matrizes da cultura tradicional brasileira, além de questões de gênero que envolvem a investigação sobre o cavalo marinho especificamente. O trabalho integrou pesquisa de campo e laboratórios práticos para a composição de uma cena de dança em articulação com o tema investigado.

**Palavras-chave:** cavalo marinho; gênero; mulheres; criação; dança contemporânea; etnocenologia.

## ABSTRACT

The study originated from the observations of a dancer-researcher in conversation with female members of two groups of Cavalo Marinho in Condado, Pernambuco (PE), Brazil. It investigated a certain female invisibility in Cavalo Marinho and how women make themselves both present and absent in this traditional form of artistic expression from the northern rural region of Pernambuco – Zona da Mata. Cavalo Marinho is also called a “play” or “game”, and it is performed by the rural workers in sugar cane fields, who put together dance, music, drama and poetry, to compose an essentially male aesthetic production. Through an ethnography of Cavalo Marinho, the testimonies of the women associated with this tradition, the story of the dancer’s research trajectory, and the theoretical-methodological support of ethnoscenology, this dissertation discusses the contemporary dance scene in Brazil, one in which Brazilian traditional culture is central, and also addresses gender issues involved in the investigation of Cavalo Marinho in particular. The study integrated field research and practical laboratories for the composition of a dance piece linked to the topic under investigation.

**Key-words:** cavalo marinho; gender; women; creation; contemporary dance; ethnoscenology.

## LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1** - Meninas no cordão da galantaria do cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado: Jaline Kelly e Eliana Silva, netas do mestre Biu Alexandre. Foto de Renata Pires, Tracunhaém (PE), 2012..... p. 59
- Imagens 2** - Catirina: figura feminina sem máscara colocada por José Carlos Silva (Pequinês), no cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado. Foto de Renata Pires, Tracunhaém (PE), 2012..... p. 61
- Imagens 3** - Vêia do Bambu: figura feminina mascarada colocada por Aguinaldo Roberto da Silva, no cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado. Fotos de Renata Pires, Tracunhaém (PE), 2012..... p. 62
- Imagem 4** - Vêia do Bambu: figura feminina mascarada colocada por Aguinaldo Roberto da Silva, no cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado. Fotos de Renata Pires, Tracunhaém (PE), 2012..... p. 62
- Imagem 5** - Dona Didi e Seu Martelo em porta-retratos na casa deles. Foto de Renata Pires, Condado (PE), 2012..... p. 81
- Imagem 6** - Dona Didi. Foto de Renata Pires, Condado (PE), 2012..... p. 81
- Imagem 7** - Dona Didi entregando um copo de água a Seu Martelo durante brincadeira do cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado. Foto de Renata Pires, Tracunhaém (PE), 2012..... p. 87
- Imagem 8** - Maíca. Foto de Renata Pires, Condado (PE), 2012..... p. 89
- Imagem 9** - Maíca no banco de tocadores do cavalo marinho Boi Brasileiro. Foto de Renata Pires, Tracunhaém (PE), 2012..... p. 91
- Imagem 10** - Maíca e Seu Luís Paixão em quadro na casa dela. Ao redor, fotos dos filhos, do pai e dos irmãos. Foto de Renata Pires, Condado (PE), 2012..... p. 92
- Imagem 11** - Jaclécia. Foto de Renata Pires, Condado (PE), 2012..... p. 97
- Imagem 12** - Tainá e Jaclécia de baianas no carnaval de 2005 no Maracatu Leão de Ouro de Condado. Foto de Daniel Braga Campos, Condado (PE), 2005..... p. 98
- Imagem 13** - Ivanice, mãe de Jaclécia e esposa de Aguinaldo, em sua banca de verduras na feira. Foto de Renata Pires, Condado (PE), 2012..... p. 100
- Imagem 14** - Ivanice e Jaline (irmã de Jaclécia) na banca de verduras da feira em Condado. Foto de Renata Pires, Condado (PE), 2012..... p. 101
- Imagem 15** - Dona Preta (avó de Jaclécia) e sua banca de frutas na feira de Condado. Foto de Renata Pires, Condado (PE), 2012..... p. 101

<b>Imagem 16</b> - Jaclécia. Foto de Renata Pires, Condado (PE), 2012.....	p. 104
<b>Imagem 17</b> - Espetáculo <i>Gaiola de Moscas</i> (Grupo Peleja/2007). Foto de Renata Pires, Recife (PE), 2011.....	p. 125
<b>Imagem 18</b> - Espetáculo <i>Guarda Sonhos</i> (Grupo Peleja/2009). Foto de Renata Pires, Recife (PE), 2012.....	p. 125
<b>Imagem 19</b> - Mostra pública de <i>Ausências</i> : recriação das dinâmicas corporais do cavalo marinho. Foto de Renata Pires, Olinda (PE), 2012.....	p. 133
<b>Imagem 20</b> - Mostra pública de <i>Ausências</i> : mergulhão com impulso do quadril em oposição à cintura escapular. Foto de Renata Pires, Olinda (PE), 2012.....	p. 133
<b>Imagens 21 e 22</b> - Mostra pública de <i>Ausências</i> : dança das imagens. Fotos de Renata Pires, Olinda (PE), 2012.....	p. 137
<b>Imagens 23 e 24</b> - Guirlandas de flores na casa de Dona Preta. Fotos de Tainá Barreto, Condado (PE), 2012.....	p. 139
<b>Imagens 25 e 26</b> - Mostra pública de <i>Ausências</i> : dança fluida da água, com a flor na mão. Foto de Renata Pires, Olinda (PE), 2012 .....	p. 140

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	13
<b>Capítulo 1 - Rastreamento caminhos, procurando um lugar de fala</b> .....	27
1.1 - Abrindo o leque: no embalo de uma onda maior .....	35
1.2 - Para tratar da(s) cultura(s): desconstruindo (pré)conceitos.....	37
<b>Capítulo 2 - Olhar para o cavalo marinho: uma possível etnografia</b> .....	50
2.1 - A dança.....	56
2.2 - As figuras.....	59
2.3 - A descontinuidade.....	67
2.4 - A devoção e o humor.....	69
<b>Capítulo 3 - Ausências e presenças no cavalo marinho: assuntos de mulher</b> .....	76
3.1 - Entre cafés e dedos de prosa.....	76
3.1.1 - Severina Maria da Conceição (Dona Didi).....	79
3.1.2 - Maria Soares (Maíca).....	88
3.1.3 - Jaclécia Roberta da Silva (Clécia).....	96
3.2 - Pensando gênero: porque nem tudo é o que parece ser.....	105
<b>Capítulo 4 - Uma produção artística que nasce do encontro</b> .....	111
4.1 - Corpo e identidade: algumas questões que permeiam o diálogo entre a produção de dança contemporânea no Brasil e a tradição.....	111
4.2 - As primeiras abordagens do cavalo marinho: foco naquilo que se vê	119
4.3 - Construindo um olhar para elas: de como as mulheres se tornaram protagonistas de uma cena.....	126
4.4 - Ausências: processo em andamento.....	128
4.4.1 - Primeira etapa.....	129
4.4.2 - Segunda etapa.....	140
4.4.3 - Terceira etapa.....	142
<b>Considerações finais</b> .....	146
<b>Bibliografia</b> .....	153

## INTRODUÇÃO

Acredito que todo projeto nasce de um trajeto e que a caminhada rumo à delimitação de um tema de pesquisa não é linear nem puramente racional. Pelo contrário, se faz de idas e vindas, de escolhas pensadas, repensadas, sentidas, pressentidas. Na tomada de decisões, a razão se mistura à intuição de maneira que a clareza de uma trajetória pode não ser evidente no momento mesmo em que ela se constrói. Mas, ao que parece, uma certa coerência está sempre lá, invisível, presente em detalhes cuja importância será revelada em um momento posterior, quando o distanciamento necessário para acomodar das vivências tiver seu lugar.

Assim, sem a intenção de justificar meus deslocamentos, extrair uma lógica dos fatos apostando em uma biografia<sup>1</sup> cronológica, esta quase sempre uma construção ilusória, lanço mão de uma perspectiva trajetiva, no sentido de que o lugar de onde falo determinará o conteúdo da minha fala. Em outras palavras, a abordagem do meu objeto de pesquisa terá sempre a medida do meu olhar, nem maior, nem menor. No mesmo sentido, também meus pés não se desapegarão nem limparão do barro dos territórios que percorri.

Nasci em Brasília, filha de mãe flautista, pai ator e gestor de cultura. Salas de concerto de orquestra sinfônica, aulas de piano e bastidores de teatro eram parte do meu cotidiano de criança. Sou portadora de uma síndrome congênita na coluna cervical que limita os movimentos da minha cabeça e encurta o meu pescoço. Essa síndrome é, na verdade, a responsável por me fazer iniciar, aos 5 anos de idade, uma formação em dança clássica. Quem sabe o balé me faria virar um cisne? Obviamente eu não virei, e essa expectativa me rendeu algumas frustrações, quando percebi que, a despeito dos meus melhores esforços, o sonho de bailarina clássica não se realizaria. Ainda assim, ou apesar disso, na infância e adolescência em Brasília, participei de espetáculos de dança e diversas montagens teatrais. Penso que essas experiências concorreram para que eu optasse pelo palco como lugar de atuação.

---

<sup>1</sup> Tendo a acreditar que toda biografia é uma construção ilusória. Por trás das tentativas de explicar nossa trajetória, mora a preocupação “em dar sentido, tornar razoável, extrair uma lógica, ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa” (Bourdieu, 2001, p. 184).

Minha formação em dança na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) abarca técnicas de dança moderna e contemporânea, correntes de educação somática, consciência corporal, improvisação, composição coreográfica, e também aulas de danças brasileiras<sup>2</sup> – assim eram chamadas então, na minha escola, as disciplinas que visam a despertar o interesse pela pesquisa sobre manifestações expressivas da cultura tradicional brasileira. Até então, eu não tinha contato nem interesse pelos saberes da chamada cultura popular.

Quando conheci algumas danças como os frevos, os cavalos marinhos, os maracatus, os caboclinhos, os cocos, entre outras, percebi nos corpos que observava uma qualidade vigorosa e precisa que tornava estas danças muito interessantes e iluminavam caminhos para um outro tipo de qualidade de movimento e de presença cênica, diferente daquela a que eu estava acostumada. Foi também em noites varadas em festas de batuque de umbigada pelo interior de São Paulo, nas cidades de Tietê, Piracicaba e Capivari, que descobri um certo gosto pela pesquisa de campo, ao conhecer comunidades tradicionais e participar de rituais festivos. Mais do que a própria dança, encantavam-me esses momentos em que se celebra o “estar junto”, a possibilidade de aprender a dançar dançando, cantando, observando os fazedores, tudo junto e ao mesmo tempo. Tomar a canja de galinha quente servida na madrugada fria e dar risada das histórias que se contam ao pé de um tambor era parte do pacote.

Outro aspecto fundante na minha formação é o contato com o Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp)<sup>3</sup>, que aparece como um divisor de águas ao me apontar caminhos na busca por uma poética própria e concretizar a possibilidade de trabalhar minha subjetividade a partir da exploração do corpo. O trabalho com o que o Lume chama de treinamento energético<sup>4</sup> notadamente me

---

<sup>2</sup> Nesta cadeira de disciplinas, tive aulas com Graziela Rodrigues, Inaycira Falcão dos Santos, Lara Rodrigues e Ana Carolina Melchert.

<sup>3</sup> O Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp), fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier, é considerado um dos principais grupos de teatro em atividade no Brasil, sendo responsável pela codificação e divulgação de técnicas para a arte de ator. Com sede em Campinas (SP) o grupo desenvolve pesquisas práticas e teóricas, contribuindo para a formação de inúmeros artistas da cena através de cursos, oficinas e assessorias. Meu contato com o Lume Teatro se deu a partir de 2004, por intermédio dos sete atores-pesquisadores que compõem o elenco do grupo. Além de participar de cursos práticos, desenvolvi, entre 2005 e 2007, a pesquisa teórico-prática de iniciação científica intitulada *Organicidade na Cena do Bailarino: o treinamento energético do Lume como ferramenta para a dança*, sob orientação de Renato Ferracini e coorientação de Jesser de Souza, ambos atores-pesquisadores do Lume.

<sup>4</sup> O treinamento energético do Lume tem por princípio a estimulação incessante do corpo com o objetivo de ultrapassar a exaustão física para, após atingido este estado, despertar e explorar energias

iluminou a compreensão sobre estados corporais, manipulação de energia e construção de um corpo-em-arte, potencializando minha capacidade de afetar enquanto performadora em cena.

Do desejo de conhecer e investigar tradições expressivas brasileiras aliando os princípios técnicos de algumas tradições à metodologia de formação de atores do Lume é que surgiu, em Campinas (SP), o Grupo Peleja – coletivo de artistas e pesquisadores do qual sou cofundadora. Desde 2004, o grupo se aprofunda na investigação sobre o cavalo marinho, folguedo tradicional de Pernambuco. E assim, tanto por apostar numa dimensão coletiva de pesquisa continuada para as artes da cena quanto por acreditar individualmente que as transformações profundas se completam de maneira gradual, que as informações se acumulam no corpo em camadas, moldando-se e acomodando-se, há nove anos invisto na pesquisa sobre uma mesma tradição, uma mesma matriz corporal.

O cavalo marinho é uma manifestação expressiva da Zona da Mata Norte, região canavieira do estado de Pernambuco, uma tradição dos trabalhadores rurais ligados ao corte da cana-de-açúcar, que se referem a ele como folguedo, festa, samba, brinquedo e, principalmente, brincadeira. Os sujeitos do cavalo marinho são majoritariamente homens, chamados de brincadores. As brincadeiras acontecem principalmente nos meses de novembro, dezembro e janeiro, e compõem o ciclo de festas natalinas de Pernambuco, juntamente com os reisados e pastoris. O cavalo marinho tem uma estrutura complexa, com enredo fixo e diversos elementos encadeados que se sucedem ao longo da noite; reúne dança, música, máscaras e encenação.

Ao longo de nove anos de pesquisa<sup>5</sup> e convivência com grupos de cavalo

---

potenciais que se encontram adormecidas no ator-dançarino.

<sup>5</sup> Comecei a frequentar rodas de cavalo marinho na Zona da Mata Norte de Pernambuco em dezembro de 2004. Minha primeira pesquisa de campo na região aconteceu entre dezembro de 2004 e fevereiro de 2005, quando ainda era aluna de graduação na Unicamp. Através do projeto “(Re)descobrimo o cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco”, financiado parcialmente pela Unicamp, o Grupo Peleja rumou de Campinas (SP) para Condado (PE) cidade sede do cavalo marinho Estrela de Ouro. Essa convivência pôde ser aprofundada em viagens que se seguiram em 2006 e 2007, e mais ainda quando fixei residência em Pernambuco a partir de 2008. Entre 2008 e 2012, além de frequentar brincadeiras e fazer visitas a Condado com frequência, realizei diversas atividades e projetos em que convivi com os brincadores e suas famílias em um contexto para mim diferente. Algumas vezes tais atividades nos propiciavam situações e relações de trabalho, a saber: em 2008 participei como dançarina do espetáculo *Sagração das Etnias*, da coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, do Grupo Grial de Recife (PE) com o qual viajei por diversas cidades do interior de Pernambuco em companhia dos brincadores que também integravam o elenco; contemplada pelo Programa BNB de Cultura 2009



marinho, pude observar diversas mudanças no brinquedo, tanto nos modos de organização dos grupos como na estrutura interna e na estética da brincadeira. Presenciei também transformações na relação que os brincadores estabelecem com pesquisadores que chegam de fora. Essas mudanças, observadas em um período relativamente curto, inevitavelmente me levam a refletir sobre o caráter dinâmico das tradições expressivas. Assim, nas formulações teóricas deste trabalho e também no que concerne à minha produção artística, lido com o cavalo marinho em uma perspectiva que o considera como modalidade dinâmica, com sujeitos que estão no mundo e em constante fluxo de troca com os eventos da contemporaneidade. Utilizo o conceito de tradição (Pareyson, 2001) no sentido de que o brinquedo apresenta características que se mantêm e se renovam ao longo do tempo e são passadas de geração a geração por via oral.

No mesmo sentido, lanço mão de autores como Canclini (2003) e Hall (2000, 2003) para recusar um olhar folclorizador que considera as tradições como inalteráveis e pertencentes a um passado remoto, com sujeitos que não se afetam pelas turbulências da modernidade. Abordo as culturas tradicionais como manifestações artísticas que vale a pena (re)conhecer como tais. Da mesma maneira, abordo o cavalo marinho como espetáculo com linguagem própria, uma diversidade de elementos que se relacionam e criam um produto artístico singular, e que poderia ser inserido no que chamamos de cena contemporânea.

Meu campo de atuação se dá principalmente no mercado de artes cênicas, sendo que o Grupo Peleja (cujos integrantes têm formações universitárias heterogêneas) produz espetáculos que se inserem no campo do teatro e da dança contemporânea, valendo-se de uma pesquisa sobre as tradições, em diversos níveis. Minha formação conduz minha produção solo para o universo da dança mais fortemente, fazendo-me

---

realizei em Condado e Recife (PE) o projeto “Teatro e dança: uma brincadeira – pesquisa para as artes cênicas”; participei de duas edições do evento Conexão Cavalo Marinho, idealizado e produzido por Helder Vasconcelos e Laura Tamiana; para o projeto “Dança: um olhar contemporâneo sobre a tradição”, contemplado pela Funarte em 2009, realizei filmagens em Condado com a videartista Tatiana Devos Gentile; do mesmo modo participei das filmagens e entrevistas realizadas para feitura dos filmes *Na Mata Tem* (2010) e *Munganga* (2010), de Lineu Gabriel; em 2011, hospedei por três semanas em minha casa Mestre Inácio Lucindo e Aguinaldo Roberto da Silva, que integravam a equipe de criação do espetáculo *Cordões*, solo de Carolina Laranjeira, do Grupo Peleja; também hospedei em casa diversas vezes Aguinaldo Roberto da Silva, que é parceiro de trabalho frequente de Lineu Gabriel, também do Grupo Peleja; em 2012, apresentei meu espetáculo solo *Guarda Sonhos* no Cine-Teatro Polytheama, em Goiana (PE) e realizei atividades de dança para o público da comunidade de cavalo marinho na Escola Estadual Antonio Correia de Oliveira Andrade, em Condado (PE).

restringir o olhar, nos limites desta pesquisa de mestrado, para as possibilidades de desdobramento que o cavalo marinho gerou na minha dança especificamente. Assim, lanço mão de uma reflexão sobre uma possível produção de dança que nasce do diálogo criador entre elementos das tradições e aqueles da dança contemporânea, assumindo o cavalo marinho como matriz, como passível de ser transformado em favor de uma poética própria.

Para tecer uma reflexão sobre meu próprio trabalho, também para contextualizar sobre que dança falamos quando nos referimos àquela que nasce de uma pesquisa sobre elementos das tradições sem a pretensão de reproduzi-las, dialogo com dançarinas e pesquisadoras como Valéria Vicente (2009), Roberta Ramos Marques (2012) e Renata de Lima Silva (2012), que discutem as concepções de dança, dança popular, dança contemporânea e dança brasileira contemporânea, abrindo caminhos para uma reflexão sobre os discursos de defesa da nacionalidade implícitos em projetos de dança que tratam as culturas tradicionais como estanques, cuja reprodução em palco tem o objetivo de simbolizar a expressão de uma nação, de uma identidade brasileira. Nesse sentido, novamente autores como Canclini (2003) e Hall (2000) auxiliam na compreensão da nação como modalidade discursiva e como comunidade imaginada. De acordo com Hall, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. A nação seria um sistema de representação cultural, uma comunidade simbólica.

Uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...) As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a 'nação', sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. (Hall, 2000, pp. 50-51, grifo do autor)

Situo meu trabalho na corrente das produções que escapam da ideia de representação do nacional, apoiando-me na possibilidade de múltiplas identificações. Acredito na multiplicidade das experiências corporais como forma de diversificar as maneiras de produzir dança e buscar novas estéticas. Principalmente acredito no potencial dos encontros e do conflito gerado no confronto de informações diferentes. Dessa maneira, minha escolha por agregar o cavalo marinho à coleção de informações

corporais com as quais posso, em diálogo com demais ferramentas da minha formação, criar uma poética na dança me parece uma busca por me colocar em constante migração e movimento. Uma busca por deslocar ângulos de visão e burlar o que seria o mais comum.

Assumir o cavalo marinho como parte das minhas identificações e dos meus atravessamentos é um desdobramento das afetividades construídas em campo, o que reflete uma questão essencial sobre a alteridade como condição de existência. Armindo Bião (1996), Michel Maffesoli (1988) e Graça Veloso (2009) nos ensinam que cada um só existe no e pelo olhar do outro, que nossa relação com a alteridade é fundante, uma vez que não se sente o que existe totalmente fora de si, conhecemos o outro por meio de nós próprios. O contato com o cavalo marinho e tudo que ele implica me revela aspectos de mim mesma, o que me faz crer que me construo constantemente na relação com os sujeitos dessa brincadeira.

Penso que o aspecto mais precioso da minha trajetória de pesquisa sobre o cavalo marinho é a experiência da pesquisa de campo em si. Vivenciar as paragens do cavalo marinho estando no bairro de Novo Condado, periferia dessa cidade onde reside grande parte dos brincadores no que antes era um assentamento, me desperta um emaranhado contraditório de sensações. Penso nesta pesquisa de campo como uma experiência privilegiada que me exige engajamento corporal e me coloca numa situação de estrangeira, o que me desestabiliza em muitos aspectos, ao mesmo tempo que me constrói. Essa experiência pode ser compreendida como uma viagem no sentido em que propõe o filósofo francês Michel Onfray, em *Teoria da viagem: poética da geografia* (2009).

Penso na pesquisa de campo também como ato de criação, pois de nada me adianta promover um deslocamento temporal e espacial, se não me deixo afetar pelo contexto em que estou imersa, se não encontro as ressonâncias internas do que se passa fora. Da mesma maneira, preciso ouvir e sentir o que se passa dentro, para perceber como eu me modifico nessa relação.

Assim, imersa em uma pesquisa de campo que é, em si, criação, viagem, assumo a mim mesma como suporte das experiências vividas. Poderia dizer que a viagem rumo ao cavalo marinho me revela um mundo de contradições e me permite violentamente

perceber meu próprio corpo. Na doçura dos instantes compartilhados e na turbulência dos incômodos despertos, dilato corpo e sentidos. “Viajar solicita uma abertura passiva e generosa a emoções que advêm de um lugar” (Onfray, 2009, p. 59). É preciso estar aberto para perceber e acolher o que se passa entre o espetáculo de um lugar e nós, e é essa disponibilidade interna que me é solicitada em meu trabalho.

Meu exercício criativo vem no sentido de organizar o caos provocado por essa experiência, numa tentativa de traçar linhas de força, pontos de fuga, abrir passagem às energias, produzir sentido, construir. Poderia descrever meu trabalho como a busca por uma poética de dança que visa a colocar minha subjetividade em movimento quando provocada por universo exterior que me desestabiliza internamente e gera um conflito.

O meu “viajar” para o cavalo marinho, o estar em campo, visa também a sair do lugar-comum, desapegar-me das minhas próprias manias e do conforto da minha casa. Na situação de estrangeira, lido também diretamente com a questão da hospitalidade e de sua fronteira tênue com a hostilidade (Derrida, 2003). Em campo, preciso dilatar o corpo, aguçar minha percepção para que detalhes fugidios não me escapem e para que eu localize a poesia desse encontro. Imersa em campo, posso sentir e ouvir mais vivamente, olhar e ver com mais intensidade, degustar e tocar com mais atenção. Onfray se refere à qualidade do bom observador, que ele chama de nômade-artista, enfatizando que a viagem se apresenta como uma situação privilegiada, pois o corpo “abalado, tenso e disposto a novas experiências, registra mais dados que de costume” (2009, p. 49).

Minha primeira produção solo de dança elaborada a partir das experiências vividas junto ao cavalo marinho é o espetáculo *Guarda Sonhos*<sup>6</sup>. Nesse trabalho, eu claramente desejava mesclar a experiência corporal advinda de uma formação erudita em dança à vivência do cavalo marinho e também do frevo, observando como tais experiências poderiam afetar-se e transformar-se mutuamente. A composição de *Guarda Sonhos* lida principalmente com materiais expressivos que surgiram da corporificação de sensações despertadas na convivência junto aos brincadores de cavalo marinho e na percepção dos detalhes da brincadeira e da vida cotidiana dos moradores da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

---

<sup>6</sup> Espetáculo solo do qual sou intérprete e criadora, cuja estreia se deu em 2009 e que se mantém em repertório até hoje. Este espetáculo é desdobramento do projeto “Dança: um olhar contemporâneo sobre a tradição”, contemplado pela Funarte no Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística em Dança, em 2008.

Mais do que as formas dançadas na brincadeira, tais sensações, em diálogo com um repertório expressivo potencializado por um treinamento corporal cujo objetivo é dilatar os sentidos e evidenciar as singularidades, são a matéria-prima desse trabalho. Em *Guarda Sonhos* não há exatamente um tema a ser tratado, pois a pesquisa de movimento resultante do diálogo entre as diversas técnicas é que se configura como o tema propriamente. O relato desse processo criativo está descrito na minha monografia *Sobre corpos, desejos e pontes: relato de uma trajetória de pesquisa e criação em dança*, apresentada à Faculdade Angel Vianna para obtenção do grau de especialista em Dança: Práticas e Pensamentos do Corpo (2011).

Embora o objetivo dessa monografia não fosse tratar das questões de gênero, nem tampouco o tema do feminino fosse central na criação de *Guarda Sonhos*, devo dizer que tais questões se fizeram presentes ao longo do processo criativo e de certa forma afetaram a minha percepção do universo estudado. Assim, concluo que a pesquisa de campo, a feitura de um espetáculo cujas questões se atualizam a cada apresentação e a escrita da monografia me fizeram despertar para questões específicas de gênero no cavalo marinho e aguçaram minha curiosidade sobre o universo das mulheres ao redor da brincadeira, apontando-me, as três experiências, para o início de uma possível discussão sobre o tema. No entanto, eu ainda não tinha clareza da pertinência desse tema na minha trajetória, tampouco tinha segurança para abraçá-lo com a propriedade devida.

Voltando à questão da biografia, à percepção de que as escolhas não são puramente racionais e algumas vezes obedecem ao chamado de uma voz interior que não se sabe exatamente de onde vem, acredito que a questão do feminino se impôs como tema de maneira urgente a partir da minha maternidade. O fato de tornar-me mãe e frequentar as brincadeiras cuidando de um bebê fez que eu estreitasse significativamente meus laços com as mulheres que fazem parte do cavalo marinho. Na verdade, principalmente com aquelas que não participam da brincadeira, mas lhe dão suporte porque são esposas dos brincadores. Assim, na minha condição de mãe, eu passei a frequentar muito mais assiduamente as casas e as cozinhas, em lugar de presenciar as brincadeiras, visto que muitas vezes precisava de um lugar para amamentar ou acomodar minha filha. Senti-me cuidada e acalentada. Nessa situação, passei a perceber mais atentamente o movimento das mulheres, sempre no sentido de

zelar pelo bom andamento das coisas. Passei também a ouvir com mais interesse suas conversas, suas histórias, suas versões sobre fatos que eu conhecia previamente de outra forma. Esse foi um período em que pude vislumbrar alguns apontamentos para o desenrolar do meu trabalho.

Também nesse período ficou evidente para mim que meu acesso a algumas esferas da brincadeira era claramente limitado pelo fato de ser mulher. Além disso, também percebi que eu só tinha acesso a algumas esferas da brincadeira por estar, na maioria das vezes, acompanhada de um parceiro de trabalho, meu companheiro na época. Assim, percebi que eu também era parte de uma relação de gênero e que a minha maneira de perceber e interpretar o universo do cavalo marinho não se descolava da minha maneira de ser mulher no mundo.

Assim que retomei as atividades de dançarina após o nascimento da minha filha, entrei em contato com o Magdalena Project, uma rede internacional de mulheres fundada em 1986 no País de Gales que articula, principalmente na Europa, projetos que visam a fortalecer e dar visibilidade à produção feminina nas artes. Essa rede se estende à América Latina e também recentemente ao Brasil, onde acontecem os chamados “festivais internacionais de teatro feito por mulheres”, ligados à rede Magdalena. Tive a oportunidade de apresentar meu espetáculo solo *Guarda Sonhos* no festival Vértice Brasil (2012), em Florianópolis (SC) e no festival Solos Fértéis (2011), em Brasília (DF). Foi nessas ocasiões que conheci as fundadoras da Rede Magdalena, Julia Varley<sup>7</sup> e Jill Greenhalgh<sup>8</sup>, além da atriz argentina Ana Woolf, que conduz o projeto Magdalena Segunda Generación em Buenos Aires.

O contato com a produção artística dessas mulheres especificamente, e também a proposta dos encontros Magdalena, de certa maneira me incentivou a investir no que antes eu apenas vislumbrava como tema possível. Até então eu tinha pudor em assumir uma atitude politicamente engajada frente às questões de gênero, por temer que minha produção artística ganhasse um tom panfletário que não desejo ou resultasse em algo

---

<sup>7</sup> Julia Varley vive na Dinamarca e é atriz do Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba, desde 1976. É diretora artística do Transit International Festival, em Holstebro, e editora da *The Open Page*, revista dedicada ao trabalho de mulheres no teatro.

<sup>8</sup> Jill Greenhalgh atua como *performer*, diretora e produtora desde 1975. É fundadora e diretora artística da Rede Magdalena e professora em Estudos da Performance na Universidade de Aberystwyth, no País de Gales.

meramente autobiográfico. Também receava me comprometer com formulações teóricas acerca do tema, pois, não sendo do universo das ciências sociais, obviamente não teria ferramentas suficientes para desenvolvê-lo com a profundidade que ele exige. Assumindo meu lugar de fala e procurando respaldo em teorias que me iluminam alguns caminhos, lancei-me ao desafio. Reforço, portanto, que esta é uma pesquisa artística, uma tentativa de reflexão sobre uma trajetória e sobre o encontro com uma tradição que me leva a pensar sobre questões que me movem em direção a uma nova criação.

Quando idealizei um projeto sobre o universo feminino em torno do cavalo marinho, eu o propus na forma de uma investigação teórica e prática, vislumbrando, além do estudo acadêmico, uma vivência de campo e um processo criativo. A feitura do trabalho foi organizada em quatro grandes frentes: 1) pesquisa de campo realizada na Zona da Mata Norte de Pernambuco; 2) laboratórios de criação realizados em Olinda (PE) e Brasília (DF); 3) cumprimento das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (UnB); 4) formulações teóricas implicadas nesse processo, as quais estão expressas nesta dissertação. A pesquisa de campo e a primeira etapa do processo criativo aconteceram em 2012 e foram viabilizadas pelo Governo do Estado de Pernambuco no âmbito do projeto “Ausências presentes: corpos femininos em trança”, com o qual fui agraciada pelo Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura 2010) para a manutenção da pesquisa continuada de artistas independentes da dança contemporânea do Recife. As frentes 3 e 4 foram realizadas fundamentalmente durante do ano de 2013 na UnB, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso, e para as quais contamos com o suporte de uma bolsa de mestrado da Capes/CNPq.

Partindo da observação de que as mulheres são muito mais ausências do que presenças na brincadeira e de que a importância de sua participação se dá em outra esfera que não exatamente o protagonismo na cena do cavalo marinho, passei a me perguntar sobre o que as mantém ligadas a essa tradição. Questionei-me de que maneira suas histórias de vida poderiam se entrecruzar com a minha, quando, na tarefa de criar uma dança que poetize um possível universo feminino, assumo que elas também são parte dos meus atravessamentos, assim como o cavalo marinho é parte das minhas experiências artísticas. Assim, na intenção de aprofundar a minha vivência junto a algumas mulheres da cidade de Condado (PE) que têm relação direta com o cavalo marinho, seja porque brincam ou porque colaboram com o brinquedo sendo esposas e

parentes de algum brincador, passei a realizar visitas de campo de maneira mais organizada para colher relatos e estabelecer um fio condutor para o meu processo criativo. Dessa forma, as narrativas pessoais das mulheres entrevistadas passaram a ser, junto com a minha própria, um possível fio dramático para o que pretendo que seja, num futuro próximo, um espetáculo solo de dança.

Além de presenciar brincadeiras de cavalo marinho, minhas ações em campo consistiram em observar os corpos de mulheres e de homens, atuantes na brincadeira e também fora dela, realizar entrevistas, filmagens e fotos, em escutar relatos e realizar passeios, conversas informais, idas à feira, visitas e simples convivência. Antes de iniciar o trabalho, escolhi sete mulheres com as quais já tinha contato e cujas histórias de vida me instigavam. Convidei-as para serem colaboradoras deste projeto, e seis delas gentilmente concordaram em participar. Todas são mães, e com elas mantenho um laço de amizade que se renova desde o início das minhas pesquisas na região, em 2004. Minhas ações em campo em 2011, 2012 e 2013 se valeram, portanto, de um processo lento e cuidadoso em via de mão dupla, já antes iniciado, de construção de um olhar para essas mulheres (da minha parte) e de criação de laços de confiança (da parte delas) que me permitem adentrar no universo pretendido, preservando os limites éticos que permeiam essa relação. O suporte financeiro do Funcultura me permitiu remunerá-las pelas entrevistas concedidas, o que me deixou bastante satisfeita na época, embora tenha gerado alguns conflitos também.

Mais do que colaboradoras e interlocutoras do projeto, acredito que essas mulheres sejam quase coautoras de parte deste trabalho. Quando solicitadas a expor suas histórias, elas mesmas criaram narrativas, editaram, escolheram o que revelar e o que esconder. A questão da ilusão biográfica mais uma vez se impõe, e tenho clareza de que o que importa não é a veracidade dos relatos, mas sim que elas, assim como eu, criam possíveis leituras de si mesmas. Elas são Ivanice Maria do Carmo Silva (Ita), Jaclécia Roberta da Silva (Clécia), Maria do Carmo Silva (Dona Preta), Maria Soares da Silva (Maíca), Severina Maria da Conceição (Dona Didi) e Severina Alves da Silva (Dona Bui).

Desenvolver parte desta pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB proporcionou o contato mais estreito com os suportes teóricos e metodológicos da etnologia, disciplina que aponta caminhos para o estudo do que ela chama de



“práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados” (Bião, 2007) e ilumina aspectos para a compreensão e o diálogo com manifestações expressivas da cultura tradicional. Com um objeto de pesquisa claramente etnocenológico, o cavalo marinho, e com o desejo de, a partir dele, discutir o tema de gênero e refletir sobre como ele reverbera em minha práxis artística, as possibilidades dessa disciplina me pareceram bastante promissoras. A etnocenologia e sua característica de ser uma disciplina de ligação me permitem o diálogo com diversas outras disciplinas, ao mesmo tempo que asseguram que minha produção estética também é válida como conhecimento.

O retorno a Brasília após 11 anos residindo em outras paragens inevitavelmente disparou algumas reflexões no sentido de compreender meu desejo de mudança, de viver em outras cidades, de conhecer outras formas de fazer arte, enfim, o meu movimento interno em direção a uma escolha profissional. Refletir sobre a conformação de Brasília e sobre como as características inerentes ao espaço social desta cidade podem de certa forma ter moldado minhas escolhas foi um dos pontos de partida para um percurso esclarecedor de como as tradições expressivas passaram a fazer parte do meu repertório de interesses na dança, na arte e na vida. Porém, mais uma vez ressaltando o caráter ilusório de qualquer biografia, estou atenta às armadilhas inerentes às tentativas de construir uma lógica linear para justificar os acontecimentos da vida. Penso, no entanto, e sem muita pretensão, que tais reflexões valem a pena.

No primeiro capítulo predomina uma reflexão de ordem conceitual e teórica, na qual trago autores que vêm me auxiliar na construção de um discurso coerente sobre meu objeto de pesquisa e sobre o estudo que pretendo tecer acerca do mesmo. Faço uma retrospectiva de como se fez desperto em mim um interesse pelas manifestações expressivas da cultura brasileira, contextualizando meu encontro com o cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco e a maneira como este passou a ser parte dos meus atravessamentos, desdobrando-se posteriormente em produção estética. Em diálogo com James Holston (1993) e sua crítica à utopia da cidade modernista, elucido alguns aspectos da conformação de Brasília, cidade onde nasci e fui criada.

Ainda neste capítulo, lanço mão das reflexões de Nestor Garcia Canclini (2003) para discutir as conceituações da chamada *cultura popular*, em uma tentativa de problematizar o uso deste termo. No embalo dessas reflexões, justifico minha opção pelos suportes teóricos e metodológicos da etnocenologia no desenrolar destes estudos,

trazendo autores como Armindo Bião (2007, 1999a e 1996), Daniela Amoroso (2010) e Graça Veloso (2009).

No segundo capítulo, convido o leitor a mergulhar no universo do meu estudo através de uma, dentre as muitas possíveis, etnografia do cavalo marinho. Busco situar o leitor no contexto social e cultural da Zona da Mata Norte de Pernambuco e descrevo alguns aspectos da brincadeira, privilegiando os que me permitirão em seguida refletir sobre as questões que se desdobram no trabalho criativo. Tal etnografia é construída com base nas minhas observações em campo e também no diálogo com as reflexões de artistas e pesquisadores que anteriormente se entregaram à mesma tarefa. São eles Carolina Laranjeira (2008 e 2013), Maria Acselrad (2012), Lineu Guaraldo (2010), Ana Caldas Lewinsohn (2009), Mariana Oliveira (2006a) e Juliana Pardo (2012).

O terceiro capítulo é a parte do trabalho em que abordo o universo feminino em torno do cavalo marinho, trazendo relatos das mulheres que escolhi para serem minhas interlocutoras, tornando-as personagens deste meu estudo. A ideia ao elaborar uma breve narrativa sobre cada uma delas, utilizando a transcrição de trechos de seus depoimentos, é fazer com que o leitor possa ouvir suas vozes à medida que lê. No segundo tópico do capítulo, apoiada em literatura de estudiosas como Joan Scott (1986), Margareth Rago (1998), Maria Lygia de Moraes (1998), Guacira Lopes Louro (2008) e Judith Butler (2010), busco traçar, sem muita pretensão, um breve panorama da construção do conceito de gênero. Essas reflexões me ajudam a perceber como os papéis desempenhados pela mulheres na brincadeira, ou ainda, como a ausência delas no cavalo marinho, estão diretamente ligados à questão da diferença sexual.

O quarto e último capítulo trata especificamente dos possíveis desdobramentos do estudo das tradições em produção estética especificamente no campo da dança. Analiso brevemente um recorte do cenário da produção de dança no Brasil que se vale do diálogo com elementos das culturas tradicionais, tratando das maneiras como os discursos implícitos nos diferentes usos da tradição estão intimamente ligados à poética gerada. Dialogo basicamente com as pesquisadoras Valéria Vicente (2009), Roberta Ramos Marques (2012), Renata de Lima Silva (2012) e Laurence Louppe (2004). Em seguida, enveredo para o que será uma tentativa de analisar minha própria produção estética. Trato das diferentes formas como abordei o cavalo marinho em meus processos artísticos, tanto individualmente quanto no contexto coletivo do Grupo Peleja. Nessa

parte do trabalho procuro situar, compartilhar e descrever minha práxis artística, analisando os dispositivos que detonam e conduzem meu processo criativo. A ênfase maior recai sobre os laboratórios de criação da coreografia nomeada “Ausências”, cujo ponto de partida foi a inserção das mulheres e de um universo feminino que, embora invisíveis, são também parte do cavalo marinho. Essa invisibilidade constitui o foco desta dissertação.

## CAPÍTULO 1 – RASTREANDO CAMINHOS, PROCURANDO UM LUGAR DE FALA

*senhores turistas,  
eu gostaria  
de frisar  
mais uma vez  
que nestes blocos  
de apartamentos  
moram inclusive  
pessoas normais*

Nicholas Behr

Retornar a Brasília para concluir este estudo após 11 anos residindo em outras paragens acabou por revelar aspectos do meu trabalho que eu não podia prever. Foi somente revivendo as características inerentes ao espaço social dessa cidade, no qual vivi na infância e juventude, é que pude perceber uma possível ligação entre o desenrolar da minha trajetória de interesses na arte e o desejo de enveredar pela pesquisa sobre tradições. Se jamais tivesse partido não teria a experiência, se não tivesse voltado não teria a oportunidade de refletir sobre ela. Porque modular o olhar e ajustar as distâncias é essencial para enxergar o que de muito perto não conseguimos ver. A proximidade, algumas vezes, causa cegueira. Assim percebo o quanto foi essencial pousar meu olhar sobre outras paisagens, experimentar outras maneiras de viver, reparar como as características do espaço também podem moldar nossas maneiras de ser e de nos comportar. Portanto, inicio este trabalho com uma breve reflexão sobre o lugar onde nasci e onde fui criada: Brasília, uma cidade com 54 anos de idade, *sui generis*, controversa e bela.

Desde a metade do século XVIII a ideia de transferir a capital do Brasil para o interior “desabitado” do país era o sonho de muitos visionários, dentre eles o italiano João Bosco, que se tornou padroeiro de Brasília devido a uma profecia desse gênero. Em 30 de agosto de 1883, 77 anos antes da fundação da nova capital, Dom Bosco vislumbrou o lugar da cidade como sendo o da Terra Prometida, segundo os intérpretes

de sua revelação. A profecia de Dom Bosco é um dentre os vários mitos de fundação oficialmente reconhecidos nos monumentos e livros sobre a história da cidade.

O principal argumento para a transferência da capital do país para uma cidade a ser criada no Planalto Central era a necessidade de promover a interiorização do país para maior integração da nação, além de deslocar o centro administrativo e de decisões para longe dos conturbados aglomerados urbanos do Sudeste. Em 1955 a ideia de Brasília encontrou eco na campanha presidencial de Juscelino Kubitschek, que lançou sua candidatura com o compromisso de construir a nova capital, abraçando o *slogan* “integração pela interiorização”.

As raízes intelectuais do projeto de Brasília como cidade modernista, representadas por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, identificam-se com os experimentos russos e europeus no campo do urbanismo moderno, cujos objetivos políticos são os de transformar as cidades do capitalismo industrial e a sociedade capitalista. A arquitetura moderna opera uma relação instrumental entre arquitetura e sociedade, impondo que as pessoas que venham a ocupar suas obras sejam “forçadas” a adotar novas formas de experiência social, de associação coletiva e de hábitos pessoais que essa arquitetura representa. Assim, a tendência modernista internacional na arquitetura, que encontra seu maior fórum de debates nos CIAM – Congrès Internationaux d’Architecture Moderne – entre 1928 e meados da década de 60, tem como um dos maiores expoentes Le Corbusier<sup>9</sup> e como ideologia política o desenvolvimento do socialismo.

Brasília é provavelmente o exemplo da mais completa realização prática dos princípios da arquitetura e do planejamento urbano modernistas, exemplo no qual se pode melhor verificar o emprego dos pressupostos dos CIAM. Uma cidade inteira a ser construída pareceu ser a ocasião ideal para o exercício lógico, criativo e artístico dos arquitetos e urbanistas que idealizaram seu projeto. O plano urbanístico apresentado por Lúcio Costa ao júri que o escolheu dentre os demais para ser o plano de Brasília guarda notáveis semelhanças com uma das cidades ideais de Le Corbusier, “Uma cidade

---

<sup>9</sup> Tido como um dos maiores nomes da arquitetura e do planejamento urbano do século XX, o suíço Le Corbusier (1887-1965) enfatizava o caráter funcionalista da arquitetura, priorizando linhas retas e fachadas lisas, criticando qualquer tipo de ornamento. Era defensor dos edifícios e prédios de apartamentos assentados sobre pilotis, e foi um dos primeiros a compreender as transformações que o advento do automóvel exigiria no planejamento urbano. É criador do conceito de *unité d’habitation* (unidade de habitação), sobre o qual desenvolveu diversas obras nas quais expressou sua tendência socialista utópica.

contemporânea para três milhões de habitantes”, projeto de 1922.

A arquitetura modernista, entendida como um movimento internacional que impulsionava o desenvolvimento ao se propor a construir novas cidades, as quais, por sua vez, transformam a vida cotidiana, pareceu ao presidente brasileiro a melhor alternativa para a construção da nova capital. James Holston, em *A cidade modernista, uma crítica de Brasília e sua utopia* (1993), justifica um suposto fascínio exercido pela visão modernista sobre países do dito Terceiro Mundo, por uma afinidade entre “o modernismo, enquanto estética do apagamento e re-inscrição, e a modernização, enquanto ideologia do desenvolvimento pela qual os governos, quaisquer que sejam suas tendências políticas, tentam re-escrever a história de seus países” (p. 13).

Assim como nas outras grandes cidades brasileiras, o desenvolvimento social de Brasília foi impulsionado pelas tensões e contradições entre as classes, e obviamente este aspecto não pôde ser evitado, embora o projeto original da cidade não considerasse tais conflitos, ou se propusesse a amenizá-los pelas novas formas de vida cotidiana que a arquitetura moderna pretendia impor. Esse paradoxo se baseia no fato de que, embora tenha sido concebida para criar um tipo de sociedade, Brasília foi necessariamente construída e habitada por outra: pelo resto do Brasil que se pretendia negar. Assim como na virada do século XIX para o XX a cidade de Belo Horizonte foi concebida para ser a capital da República, em oposição ao passado colonial encarnado por Ouro Preto que se queria apagar, Brasília, com sua imagem futurista, representou a negação de um Brasil arcaico, pré-industrial. “Essa diferença utópica entre os dois é precisamente a premissa do projeto” (Holston, 1993, p. 13).

Ao mesmo tempo que o governo tratava o projeto de Brasília como um meio para atingir esse futuro imaginado, sua execução teria que se valer dos recursos da sociedade brasileira, economicamente desigual e com baixo nível de educação, justamente as condições que o projeto pretendia negar. Na verdade, o projeto só seria possível caso se beneficiasse dessas condições, pois foi necessário um contingente tão enorme de trabalhadores que o governo rapidamente divulgou a promessa de emprego na construção de Brasília para todo tipo de mão de obra, especializada ou não. Isso atraiu milhares de pessoas de diversas partes do país, às vezes sem nenhuma instrução, para os canteiros de obra da nova capital.

Essa migração em massa para o centro-oeste, principalmente de pessoas vindas do norte e nordeste do país, em busca de melhores condições de vida (estas questionáveis), motivados pela possibilidade de trabalho (esta real) e de dinheiro fácil (esta fantasiosa) nas obras de Brasília, foi o que possibilitou a concretização da nova capital. Foram quatro anos de trabalho ininterrupto em que engenheiros, arquitetos, governo e, principalmente, milhares de trabalhadores (os chamados candangos), conviveram<sup>10</sup> para erguer a cidade, inaugurada em 21 de abril de 1960. Nesse tempo há registro de revolta dos trabalhadores reivindicando melhores condições de trabalho, melhor alimentação etc. Outra evidência do paradoxo de Brasília é que não havia na cidade milimetricamente planejada um lugar para os trabalhadores morarem quando concluídas as obras, ou seja, não havia espaço para os milhares de pessoas que haviam migrado para trabalhar na construção. Após a inauguração da cidade, os acampamentos dos trabalhadores foram desfeitos e estes, removidos para um local fora do desenho da cidade, formaram as chamadas cidades-satélites que gravitam em torno de Brasília, periferias que cresceram desordenadamente, sem qualquer tipo de planejamento.

De fato, a relação instrumental com a sociedade que a arquitetura modernista pretendia instituir, a ponto de transformar os hábitos das pessoas, não se estabeleceu com aqueles que vieram ocupar o plano piloto em Brasília. As superquadras que agregam os edifícios residenciais, escolas, áreas de lazer, jardins e um comércio local foram pensadas para a convivência harmoniosa de famílias diversas, para abrigar os servidores de alto, médio e baixo escalões do funcionalismo público. Pretendia-se que todos ocupassem as áreas públicas igualmente, assim como os clubes de unidade vizinhança a cada quatro quadras seriam a opção de lazer de todas as famílias, independentemente de seu poder aquisitivo. Essa característica do projeto de Lúcio Costa comunga com o ideal de uma sociedade sem classes que orienta o urbanismo de Le Corbusier: “Criei o protótipo de uma *cidade sem classes*, uma cidade de homens ocupados com o trabalho e o lazer, em uma situação que os torne possíveis” (Le Corbusier 1967 [1933], p. 13 apud Holston, 1993, p. 56, grifo do original).

Em Brasília não somente não foi possível consolidar esse objetivo, como em poucos anos a convivência harmoniosa entre classes se tornou uma ideia insuportável.

---

<sup>10</sup> A dinâmica das relações e da tensão entre candangos e governo, numa abordagem que privilegia o ponto de vista dos trabalhadores, pode ser conferida no filme documentário sobre a construção de Brasília *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), de Wladimir Carvalho.

Os funcionários do alto escalão e as famílias mais abastadas trataram logo de construir suas próprias casas, com seu próprio gosto arquitetônico, em terrenos comprados do outro lado do lago. Assim surgiram os bairros residenciais Lago Sul e Lago Norte, repletos de residências unifamiliares que margeiam o lago Paranoá, as famosas mansões brasilienses. Assim também surgiram o clube de golfe e outros clubes privados para abrigar o lazer dos ricos, que obviamente não frequentavam os clubes de unidade vizinhança no plano piloto, destinados a todas as classes.

A premissa de que a concepção e a organização de Brasília viriam transformar a sociedade brasileira enfim revelou-se fundamentalmente uma utopia. Em poucas décadas a consolidação da cidade como espaço vivido e habitado pelas pessoas mostrou-se bastante diferente do imaginado por seus idealizadores e realizadores, reafirmando os processos de exclusão que pretendia extinguir. Não houve transformação social no sentido igualitário; pelo contrário, o que houve foi uma acentuação dos traços que caracterizam a desigualdade de classes no país, tornando Brasília vitrine da “indesejada” estratificação social.

Com a evasão da elite para os bairros nobres que ela mesma criou, e também com base na evidência de que o plano piloto não era o lugar para abrigar a classe trabalhadora iletrada, temos um quadro da sociedade brasiliense que se configura como uma estratificação social bastante clara: o plano piloto e as superquadras residenciais com seus prédios de apartamentos como o local das classes média e média-alta, uma parcela da população com alguma variação entre si, porém basicamente com alto nível de instrução, intelectualizada e consumidora; os bairros nobres onde ostentam as mansões individuais são indiscutivelmente o espaço da elite; as numerosas e desorganizadas cidades-satélites, com diferentes graus de precariedade, são a morada da maior parte da população, as classes iletradas e de menor poder aquisitivo, e onde, costuma-se dizer, as pessoas vivem uma vida “normal”, com as delícias e turbulências que se experimentam nas cidades “normais”.

Outro aspecto da fundação de Brasília que me interessa, porque auxilia na reflexão sobre minha trajetória e sobre como as tradições expressivas da cultura brasileira se tornaram um foco de interesse para minha produção artística, é a visão etnocêntrica que predominou na época da fundação da capital, que se deu nos moldes mesmo de uma empreitada desbravadora e colonialista do centro-oeste brasileiro. De



acordo com Lúcio Costa (1980, pp. 51-52),

Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. (...) Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro do governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país. (...) Nasceu de gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.

Assim, é comum nos escritos de estudiosos das artes e da cultura da cidade a referência de que Brasília viera “ocupar um vazio” e, tendo sido projetada para sediar o governo, foi inscrita sobre um espaço onde não havia nenhuma referência cultural prévia. Segundo Veloso (2009), essa ideia reforça o raciocínio de que a cultura pré-brasiliense, todo o espectro da produção cultural das pessoas comuns<sup>11</sup> do interior de Goiás, leia-se as tradições, é desconsiderado. Pouco ou nada se fala sobre as festas, a culinária, as gestualidades, as maneiras de vestir, de morar e de se expressar dos pré-candangos. Transpondo tais reflexões para um debate que será muito caro a esta pesquisa, vejo esse silenciamento como consequência de um desvio ótico que nos leva a considerar como cultura somente a arte e, principalmente, a arte como aquela criada e consumida pelas classes letradas. Por mais que a visão de que cultura é toda a produção, material e imaterial, da espécie humana, ou de que a cultura é feita das teias e análises das significações tecidas pelo homem (Geertz, 1973) esteja sedimentada nos meios intelectuais e acadêmicos, muitos ainda continuam incorrendo nesse mesmo equívoco de confundi-la com produção artística tão somente (Veloso, 2009, p. 47).

Foi nesse contexto que eu nasci. Foi imersa nas contradições sociais da Brasília planejada e modernista que vivi os primeiros vinte anos da minha existência. Em minha

---

<sup>11</sup> Aqui utilizo a noção de *pessoas comuns* tal como ela é compreendida no trabalho de Graça Veloso, o qual se apoia nas formulações da chamada Nova História ou da “história vista de baixo” (Burke, 1992, p.13). Esse movimento, iniciado em meados do século XX, pretendeu deslocar a perspectiva da historiografia tradicional cujo foco são os grandes acontecimentos e trazer para o campo do visível os feitos “menores”, aqueles não expressos nos documentos oficiais e que se relacionam com a vida e o imaginário das classes não letradas. Optou-se pela expressão *o homem comum*, do original em francês *l’homme ordinaire*, porque em português a palavra “ordinário” carrega uma conotação desqualificante.

educação, devido a um certo nível de intelectualização e à atuação artística da minha família, tive acesso a muitas referências culturais. Frequentava concertos de orquestra sinfônica, óperas e balés internacionais que visitaram a cidade, pois minha mãe era integrante da orquestra sinfônica do Teatro Nacional. Do mesmo modo tive formação em música, atuei em teatro e penso que tive o privilégio de vivenciar uma grande diversidade de linguagens artísticas.

Meus pais fazem parte de uma geração e de um grupo específico de pessoas que, no fim dos anos 70 e começo dos anos 80, protagonizaram um movimento que levou a certa efervescência cultural no plano piloto. De acordo com muitos depoimentos, tais manifestações tornaram menos monótona e muito mais aprazível a vida em Brasília naquele momento. Eles promoviam uma série de atividades para reunir as pessoas, incentivando a ocupação dos espaços públicos da cidade e dando visibilidade à produção intelectual e artística local daquele momento. O movimento Cabeças<sup>12</sup>, cujo mentor era meu pai, Néio Lúcio de Moraes Barreto, promovia concertos ao ar livre, varais de poesia, ateliês coletivos, apresentações de cenas teatrais, esquetes de circo, entre outros, o que de fato tornava os espaços gramados das superquadras residenciais uma possibilidade de convivência. Eu pude vivenciar um pouco dessa experiência na

---

<sup>12</sup> O movimento Cabeças foi uma iniciativa de ocupação dos espaços públicos da cidade com manifestações de arte que tinha como estratégia a regularidade das atividades, o que tornou possível a reunião de um grande número de pessoas em torno das programações culturais oferecidas. Formalizou-se como uma sociedade civil sem fins lucrativos – Cabeças (Centro Brasiliense de Arte e Cultura) –, tendo como sede uma galeria de arte na quadra comercial 311 sul, e posteriormente estendendo suas atividades para os gramados de outras superquadras residenciais, a concha acústica do Parque da Cidade e também as cidades-satélites. Mais informações em [www.cabecas.org](http://www.cabecas.org) e na publicação independente *Cabeças*, de Kido Guerra e Néio Lúcio, 1984. Segue trecho do texto de abertura do livro, escrito por Cesar Baiocchi, diretor presidente da associação: “Urbe plantada artificialmente no Planalto Central, original, *sui generis* – portanto sem referenciais identificadores com outras cidades brasileiras – filha de decisões políticas, nascida em prancheta, estruturada em aço e concreto, Brasília ousa seus primeiros passos na busca de personalidade própria no campo das artes e da cultura. Os vazios dos esqueletos de concreto vão sendo preenchidos pelas escolas, universidades, associações, teatros, sob a presença onipotente do Estado. As imigrações, superiores a qualquer previsão, tumultuam os projetos iniciais, exigem soluções novas, impõem a implantação de cidades-satélites, subvertem o conceito de convivência democrática das superquadras transformando Brasília no polo de atração de um grande contingente humano a exigir revisões e adaptações no plano original. Neste burburinho humano, mesclado com máquinas e estruturas em permanente ato de construir, ocupar e organizar, poucos se sentiam ligados à cidade. (...) Argamassa de concreto e povo não conseguiam encontrar o elo da linguagem identificadora da cidade/cidadão. (...) Surgem os que acreditam na essência do concreto e começa a sementeira. (...) Brasília, 1978. Jovens liderados por Néio Lúcio pretendiam abrir uma Galeria de Arte e, a partir daí, utilizar os espaços ‘vazios’ da cidade nas superquadras, eixos rodoviários, ‘quintais coletivos’, jardins, parques, galpões etc., em colaboração com a coletividade, no sentido de promover e dinamizar eventos artísticos e culturais, e sedimentá-los no Plano Piloto e cidades satélites. É fundado o Cabeças – Centro Brasiliense de Arte e Cultura. O que eles têm a contar representa significativa contribuição ao entendimento do fenômeno cultural de Brasília, registrado em verso, prosa, engenho e arte” (1984, p. 6).

minha infância.

Relato essas experiências para ressaltar o fato de que, embora não houvesse um pensamento excludente na minha educação (pelo contrário, sempre houve abertura para as diferentes expressões artísticas), eu de fato tive pouco ou nenhum contato com manifestações expressivas que vinham de qualquer tradição dita popular. Penso que a estratificação de classes em Brasília colaborou para isso, uma vez que na minha adolescência eu deveria fazer, por conta própria, um esforço bastante coordenado no sentido de obter alguma informação sobre expressões da cultura tradicional, em decorrência do processo histórico de invisibilização a que elas foram submetidas, ou simplesmente porque no plano arquitetônico original da cidade não havia um espaço claramente destinado à convivência e articulação cultural das pessoas comuns, das pessoas não letradas. Eu devia, então, me deslocar até as cidades-satélites, onde provavelmente deveria haver festas e tradições. Também não era costume na minha família passear pelo interior do Goiás ou assistir às festas que acontecem em cidades como Pirenópolis, Planaltina ou Goiás Velho, por exemplo. Passeios como esses também requeriam alguma organização e disponibilidade para o deslocamento. O fato é que, sendo moradora da Asa Sul no plano piloto, eu desconhecia danças tradicionais e não convivía com manifestações expressivas da dita cultura popular.

Esta questão se reflete na minha formação em dança, iniciada com o balé clássico, por uma escolha que certamente não é resultante de um pensamento elitista, visto que não sou de família abastada e fui, na maior parte da minha formação de 11 anos em balé, bolsista das caras academias de dança clássica da cidade. Na verdade não se tratou exatamente de uma escolha, mas da naturalização de um caminho, neste caso o da formação em dança pelas academias de balé clássico visto como o único possível. O que decorre, também, do desconhecimento de outras possibilidades, levando-me a trilhar o percurso mais comum. Esse pensamento etnocêntrico impregna diversas facetas da história da dança no Brasil e reflete diretamente na formação e na colonização do gosto da grande maioria dos dançarinos. Penso que em Brasília eu não tive oportunidade de desenvolver um interesse por manifestações expressivas tradicionais, hoje foco do meu trabalho. Diante da estratificação de classes já descrita, essas culturas não chegavam até mim, e eu, naquela época, simplesmente não fui até elas.

### 1.1 - Abrindo o leque: no embalo de uma onda maior

Na passagem dos anos 80 para os anos 90 houve no Brasil o que poderíamos chamar de um retorno às raízes, um movimento chamado de retraditionalização, através do qual as tradições passaram a interessar a diversas classes sociais, trazendo manifestações expressivas da dita cultura popular para a visibilidade em diversos segmentos. Esse movimento de retraditionalização pode ser constatado no campo das várias linguagens artísticas e em programas de pós-graduação de algumas universidades brasileiras – é cada vez maior o número de pesquisas cênicas, visuais, musicais, e acadêmicas em várias outras áreas, em que as tradições das pessoas comuns se impuseram como objetos de estudo.

O professor Graça Veloso descreve retraditionalização como um “conjunto de ações, públicas e privadas, artísticas e acadêmicas, individuais e coletivas, que vem trazendo para as visibilidades cotidianas de vários centros urbanos os movimentos das manifestações tradicionais das culturas brasileiras”. Nesse embalo, “baião, xaxado, congadas, folias, festas de santos, católicos ou não, *manguebeat*, *rockatira*, *lundus*, *punk-rock*, *eletromanguebeat*, *axé*, dezenas de outros nomes, passaram a fazer parte do vocabulário de muita gente, para quem, por desconhecimento ou por desinteresse, eram estranhos” (2009, p. 22).

É também nesse universo que se insere o discurso sobre a defesa e a preservação dos bens intangíveis, ou imateriais, das instâncias de poder do Estado em níveis federal, estadual e de alguns municípios. Hoje, tal defesa assumiu a forma de projetos de inventários nacionais; de criação de setores, secretarias e órgãos para defesa das culturas populares e, conseqüentemente, o lançamento de editais e prêmios para projetos que visam ao fortalecimento e perpetuação das mesmas; da valorização e preservação dos patrimônios imateriais; de festivais de integração das culturas populares; do incentivo aos grupos considerados populares, entre outros.

Foi completamente no embalo desse movimento que tornou as tradições mais acessíveis, e não por nenhuma afinidade prévia ou perspectiva de desdobramento profissional, que eu conheci o cavalo marinho. Na corrente desse processo de retraditionalização, as informações sobre as culturas de Pernambuco viajavam para o

sudeste do Brasil junto com o movimento *mangue beat*<sup>13</sup>, e principalmente com artistas e bandas musicais que fizeram bastante sucesso nos anos 90, como Chico Science e Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, Fred Zero Quatro, Mundo Livre S/A, DJ Dolores e Cumadre Fulozinha, para citar alguns exemplos.

Citar a banda Mestre Ambrósio é significativo nestas reflexões porque é um exemplo da produção musical que eu consumi bastante na época da minha graduação universitária e porque em especial um de seus integrantes, o músico-ator-dançarino Helder Vasconcelos<sup>14</sup>, foi responsável por divulgar amplamente o cavalo marinho no meio das artes cênicas em São Paulo, em oficinas voltadas para um público de dança e teatro na capital paulista. Nos shows da banda Mestre Ambrósio, além de cantar, tocar fole de oito baixos, sanfona e diversos instrumentos de percussão, Helder Vasconcelos inseria elementos cênicos e tinha uma atuação performática no palco. Ele dançava e utilizava máscaras e loas das figuras do cavalo marinho. Era uma iniciativa individual que acabou tendo grande abrangência, pois se tratava de uma banda de música com largo alcance de público na época.

Quando aluna de graduação no Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tive aulas de danças brasileiras, que na verdade eram uma cadeia de disciplinas que visavam a despertar o interesse pela pesquisa sobre manifestações expressivas da cultura brasileira. Assim, foi imersa em um ambiente universitário que propiciava a abertura do olhar sobre a produção de dança, e também contaminada por esse processo de retraditionalização que vi desperto em mim o interesse por pesquisar danças que não faziam parte do universo “erudito” da minha formação inicial.

---

<sup>13</sup> *Mangue beat* foi um movimento contracultural surgido na década de 90 em Recife que mistura ritmos regionais, como o maracatu, ao rock, hip-hop, funk, e música eletrônica. O movimento teve como principal alvo de crítica o abandono econômico-social do mangue, emblema da desigualdade de Recife, e também a preocupação em denominar uma “estética mangue”, discriminada, uma estética que está fora do eixo Rio-São Paulo.

<sup>14</sup> Helder Vasconcelos, ex-integrante da banda, é intérprete-criador dos espetáculos *Espiral Brinquedo Meu* (2004), *Por Si Só* (2006) e *Foco* (2013). Quando passei a residir em Pernambuco em 2008, Helder Vasconcelos veio a se tornar parceiro de trabalho e amigo. Ele é responsável pela trilha sonora original do meu primeiro espetáculo solo, *Guarda Sonhos* (2009), e assina junto comigo a assistência de direção de *Tu Sois de Onde?* (2013), espetáculo solo de Lineu Gabriel, também do Grupo Peleja, dirigido por Ana Cristina Colla, do Lume Teatro.

## 1.2 - Para tratar da(s) cultura(s): desconstruindo (pré)conceitos

As reflexões do argentino Nestor Garcia Canclini sobre o fenômeno de hibridação cultural, expressas no livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2003), trazem importantes considerações sobre a maneira complexa como as tradições e a modernidade coexistem na América Latina. Ao considerar que as culturas erudita, popular e de massas, esta apoiada pelos avanços tecnológicos, coexistem em um diálogo vivo e tenso que as reconfigura continuamente, Canclini circunscreve as noções de povo e cultura popular.

Segundo Canclini, o popular é uma categoria construída que deve ser problematizada, posto que advém de estratégias conceituais que reafirmaram a ideologia dos movimentos políticos que o colocaram em cena, tais como os estudos sobre folclore, os estudos sobre comunicação, a antropologia, a sociologia. Ele refuta as oposições clássicas, sobretudo tradição e modernidade, a partir das quais são definidas as culturas populares.

Segundo o autor, o povo começa a existir como referente do debate moderno no fim do século XVIII e início do século XIX, com a formação dos Estados Nacionais europeus. Estes, na intenção de legitimar seus governos seculares e democráticos, recorreram ao constructo povo como forma de abarcar todos os estratos desfavorecidos da população. No entanto, esse mesmo povo que potencialmente colaboraria para o fortalecimento da ideologia dos Estados Nacionais revela-se portador daquilo que a razão quer abolir: a superstição, a ignorância e a turbulência. Dessa contradição, desenvolve-se um dispositivo complexo em que o povo passa a interessar como legitimador da hegemonia burguesa, mas ao mesmo tempo “incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta” (Canclini, 2008, p. 208).

Os estudos sobre o folclore guiaram as reflexões sobre os costumes e a produção estética de determinada parcela da população que se convencionou chamar de povo, tornando a questão do popular visível e instaurando os usos habituais dessa noção até os dias de hoje. “Mas suas táticas gnosiológicas não foram guiadas por uma delimitação precisa do objeto de estudo, nem por métodos especializados, mas por interesses

ideológicos e políticos” (Canclini, 2008, p. 208).

No Brasil, os folcloristas foram os primeiros pensadores a formular um discurso sobre o tema da chamada cultura popular, fazendo do seu objeto de estudo a base para a definição de um caráter nacional, o fortalecimento de uma ideia de nação e identidade do país. Na esteira dessa discussão, o povo foi definido segundo uma leitura purista que considerava como pertencente a essa categoria apenas os camponeses, aqueles que viviam perto da natureza e estavam menos marcados pelo modo de vida moderno. O fato de não estabelecerem trocas com os diversos aspectos da modernidade é que lhes permitia preservar os “costumes primitivos”. Essa definição, além de não considerar a tensão entre classes sociais, ou seja, o conjunto de trocas entre as classes e o seus contextos de dominação, violência simbólica e resistência cultural, deixava de fora da definição de *popular* as manifestações das elites, das camadas médias e das massas urbanas de artesãos e operários.

A Sociedade de Etnografia e Folclore criada no Brasil em 1936 tinha como objetivo maior investigar os aspectos formadores da identidade nacional. A maioria dos folcloristas buscava no povo as raízes de uma autenticidade que permitiria definir a cultura nacional, e na arte popular a sua expressão mais contundente. Inspirados por uma perspectiva romântica, o mundo do folclore e da cultura popular era tido como primitivo, rural, comunitário, oral e autêntico; o povo encarnava a “visão de um passado idealizado e utópico” (Cavalcanti, 2001, p. 70).

A Carta do Folclore Americano elaborada por um conjunto de especialistas e aprovada pela Organização dos Estados Americanos (OEA) em 1970 defende que o folclore é constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis. Em um tom um tanto dramático, essa Carta preconiza que o folclore não seja “desvirtuado”, pois é detentor da essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país. O progresso e os meios modernos de comunicação, nesse sentido, são tidos como temerosos, pois acelerariam o processo de desaparecimento do folclore, desintegrando o patrimônio e fazendo com que os povos “percam sua identidade”.

Em clara refutação às visões romântica e folclorista, Canclini não associa a especificidade das culturas populares a um passado rural ao qual supostamente devem

ser fiéis. Para ele, as culturas populares, não sendo cegas às mudanças das sociedades urbanas industriais, são redefinidas por estas, o que torna possível explicá-las pelas interações que têm com a cultura hegemônica. O autor, assim, propõe construir uma nova perspectiva de análise do tradicional-popular, que leve em conta suas interações com a cultura de elite e com as indústrias culturais. Canclini organiza sua proposta na forma de seis argumentos principais, dos quais me aterei a quatro, não na mesma ordem pelo autor sugerida, para refletir mais diretamente sobre meu objeto de pesquisa.

O primeiro é que o desenvolvimento moderno não suprime as chamadas culturas populares tradicionais, pois elas continuam se transformando. Minha experiência de pesquisa sobre o cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco me permite reafirmar esse argumento com bastante contundência. O conjunto da bibliografia a que tive acesso sobre o tema, crescente desde os anos 90, embora com trabalhos de diversas áreas e diferentes abordagens, revela nas entrelinhas as mudanças pelas quais a brincadeira vem passando. Essas transformações podem ser constatadas em várias esferas: desde os materiais utilizados na confecção dos adereços até o tempo de duração da brincadeira, as novas modalidades de apresentação a partir dos contratos firmados com as prefeituras das cidades para que o cavalo marinho seja atração nas festas dos santos padroeiros, a inserção de alguns brincadores em outros meios artísticos que não somente a brincadeira, a constante presença de pesquisadores, espectadores que vêm de fora, curiosos etc. A meu ver, todos esses fatores ocasionam mudanças na dinâmica interna do brinquedo, as quais não necessariamente significam descaracterização, no sentido nefasto da palavra. São apenas mudanças. Mudanças resultantes do fato de que os fazedores de cavalo marinho são sujeitos que estão no mundo, em constante diálogo com os eventos da contemporaneidade.

O segundo argumento é o de que o popular não se concentra nos objetos, pois, como explica Roberto da Matta (1980, p. 24 apud Canclini, 2008, p. 219), se os rituais são “o domínio no qual cada sociedade manifesta o que deseja situar como perene ou eterno, até os aspectos mais duradouros da vida popular se manifestam melhor nas cerimônias que os fazem viver que nos objetos inertes”. Tal argumento concorre para a crítica que proponho apresentar, no quarto capítulo, às produções de dança que se concentram na reprodução dos passos realizados em uma manifestação, prescindindo de um olhar cauteloso para as demais esferas que a compõem. Com base em Canclini,



entendo que os passos<sup>15</sup> isoladamente se configurariam como objeto.

O terceiro argumento de Canclini é o de que o popular não é vivido pelos sujeitos populares como “complacência melancólica” para com as tradições, mas, ao contrário, os povos recorrem ao riso para ter um trato menos angustiante com o seu passado. É fato que existe humor nas manifestações expressivas da tradição, seja como subversão, reafirmação ou deboche da própria realidade. Sobre o apelo sexual do humor no cavalo marinho e a presença do riso como medida da aprovação entre os brincadores, discorrerei no segundo capítulo, em minha etnografia.

O quarto argumento é o de que as culturas tradicionais e camponesas não representam a maioria dentro do que podemos chamar de cultura popular. Temos as culturas urbanas, massivas, uma diversidade enorme de gêneros e expressões populares que convivem com o tradicional, como o brega, o pagode, ritmos afro, salsa, funk, hip-hop, tango eletrônico, entre outros, e ainda todos os tipos de artistas não quistos pelas elites. Aqui fica claro que não é possível compreender a tradição sem considerar a inovação. Graça Veloso (2012), baseado nas reflexões de Idelette dos Santos em *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (1999), constrói uma reflexão contundente no sentido de abolir a utilização do termo popular, sob o argumento de que este sugere segregações que não cabem no universo teórico metodológico da etnocologia, disciplina que constitui o campo epistemológico deste meu estudo, e sobre a qual discorrerei adiante, ainda neste capítulo. Ele afirma que não existiriam propriamente padrões e modelos oficiais que devamos seguir para continuar a defender que uma cultura popular seja aquela que se desenvolve, em todas as sociedades, em uma estrutura paralela da vida pública, independentemente de padrões hegemônicos e modelos oficiais. Ele acredita que hoje estaríamos submetidos muito mais “às forças das circunstâncias das relações que propriamente a um padrão oficial” (Veloso, 2012, p. 213). Assim, cita vários exemplos em que convivemos todos, em diversas classes sociais, seja ao vivo, em suportes televisivos ou nos virtuais das nets, com misturas e hibridizações que negam totalmente as separações entre o que seria

---

<sup>15</sup> Uma abordagem das danças ditas populares que desconsidera as pessoas que as fazem, assim como o contexto social em que acontecem, acaba por reduzir a cultura tradicional a seus objetos, neste caso, a reprodução dos passos de dança. “A mediação das danças populares a partir do foco no *passo* concorre para uma simplificação da cultura popular que, quando a serviço das narrativas de valorização do nacional, retorna aos mesmos obstáculos epistemológicos do folclore, numa visão concentrada nos objetos, deixando de lado seus agentes” (Marques, 2012, p. 230).

erudito, tradicional ou popular:

(...) convivemos com Faustões que mostram cantores líricos e intérpretes de funk, sertanejo ou axé, com o mesmo patamar de valorações, tanto para sua produção quanto para seus espectadores. Não sei há quanto tempo nós assistimos ao sucesso estrondoso dos shows gravados ao vivo por tenores e cantores inseridos na indústria do entretenimento. Nas nets, dançarinos de hip-hop emocionam plateias e quebram recordes de visitas, dançando, à sua maneira, a morte do cisne. Marliete, artista da argila, do Alto do Moura, seguidora de Mestre Vitalino, tem sua obra inserida em catálogos de artes visuais de alcance mundial. (...) A manutenção das festas tradicionais hoje, com todo o significado que podemos enxergar na retraditionalização, passa sempre pelos diálogos entre diversas camadas sociais. A indústria do entretenimento, sustentada pelos mais ricos, também sustenta as tradições, em diálogos permanentes com seus fazedores. Nas festas dos detentores das riquezas econômicas, os momentos de maior movimentação e de maior integração entre os participantes são aqueles em que são executadas as músicas inseridas no universo dos funks, hip-hop e das músicas chamadas de “dor de cotovelo” ou “bregas”. Assim são denominadas as músicas mais românticas para identificar cantores que não têm escrúpulos em cantar, explicitamente, sentimentos que extrapolam divisões intelectuais ou de classes. Eu fico me perguntando, então, onde está a separação que sustentaria a continuidade da utilização desse termo “popular”? Não temos mais culturas separadas por adjetivações, mas temos sim, Culturas. Só Culturas (Veloso, 2012, pp. 213-214).

Em diversos momentos do meu trabalho artístico, defendi que as tradições que pesquisava pertenciam a um universo específico, o da chamada cultura popular, e que a minha capacidade de transformação dos elementos técnicos-expressivos-estéticos presentes nessas tradições, através de uma ponte construída com as minhas ferramentas eruditas (uma formação oficial em dança que inclui balé, técnica de dança moderna e contemporânea, formação em teatro físico e butô) é que as trazia para um contexto contemporâneo – este compreendido como sendo o da cena, o do palco. Embora extremamente comprometida com os sujeitos dessas tradições, com atitudes éticas ao longo da minha experiência de pesquisa de campo, hoje percebo o quão contraditórias e mesmo ingênuas eram minhas colocações. Hoje percebo como, mesmo na intenção de construir um discurso respeitoso acerca dessa relação, essa perspectiva é bastante impregnada de uma visão etnocêntrica que polariza erudito e popular, moderno e tradicional, e assim por diante.

Dentro dessa visão, a minha produção estética estaria claramente inserida no universo da arte como um produto que pode ser consumido pelas classes letradas, ao passo que a produção estética dos fazedores de cavalo marinho, por exemplo, estaria inserida no universo de uma cultura específica, adjetivada de popular. Já sabendo do quanto tal adjetivo vem desqualificar essa produção, hoje faço uma tentativa de ver e rever preconceitos, para adotar uma postura mais lúcida e coerente acerca do meu objeto de pesquisa.

Mais consciente de que as implicações dos conceitos de povo e popular se desdobram nas concepções de cultura e arte, percebo que enquanto não nos desvencilharmos de uma visão etnocêntrica vinculada a ideias evolucionistas, acabaremos por designar como arte primitiva, folclórica ou popular uma diversidade de manifestações expressivas, não exatamente pelas qualidades estéticas peculiares a essas produções, mas em decorrência do fato de serem produzidas por um determinado segmento da população que, como já vimos, se convencionou chamar de povo.

Assim, operando um desvio ótico para burlar o que nos parecem ser as associações mais comuns, busco caminhos e perspectivas teórico-metodológicas para não somente refletir sobre o cavalo marinho, mas também para perceber como este me leva a refletir sobre gênero, impelindo-me a mais uma criação. Além disso, busco parâmetros para investir em uma linha de argumentação que coloca as tradições como a expressão artística das pessoas comuns, pois a vida “imaginativa” e “emocional” do homem é sempre, e em qualquer parte do mundo, rica e complexa (Turner, 1974) e a cultura compreende toda a produção, material e imaterial, da espécie humana. Nesse sentido, a arte, entendida como a produção estética criada pelo esforço humano, seria todo resultado de criação que se desdobra em algo que possui forma. Segundo o antropólogo Franz Boas (1947), essa seria a característica essencial da arte.

(...) se conseguirmos libertar o conceito de *arte* da sua carga elitista e eurocêntrica, incorporada a partir do século XVIII, se pudermos estendê-lo às formas estéticas, que trabalham de outro modo com as relações sensíveis e imaginárias dos homens entre si e destes com o seu meio, talvez possamos incluir sob o nome de *arte*, sem risco de negligenciarmos ou reduzirmos particularidades culturais, as manifestações que têm sido enquadradas em classificações estranhas a elas ou que subestimam o seu sentido de ser. (...) mais do que uma reivindicação valorativa daquilo que “mereceria” ser chamado de *arte*

e não é, todo o esforço aqui consiste mais propriamente numa tentativa de entender a arte como *relação* ou como experiência estética vivenciada das mais diversas maneiras e difundida por fenômenos que permeiam toda a existência social, e não apenas por aquilo que se expressa no que entendemos por obra, espetáculo ou manifestação artística. (Acselrad, 2013, p. 122, grifos do original)

Estudar uma forma de arte significa explorar uma sensibilidade, uma formação coletiva cujos fundamentos são tão amplos e profundos como a própria existência social (Geertz, 1983); a beleza destes estudos está na interação, nas trocas e na capacidade que estas têm de nos afetar. Ao refletir sobre sua experiência de pesquisa sobre as Folias do Divino no entorno goiano do Distrito Federal, Graça Veloso afirma que o verdadeiro significado de dirigir um olhar estético para as manifestações expressivas de uma comunidade tradicional é que elas nos obrigam a

ver o mundo pela ótica de que a vida é uma manifestação estética em que a ordem prevalecente é a da interação. E como esta interação leva, obrigatoriamente, ao reconhecimento da alteridade, são as várias formas de sinergias, arcaico/contemporâneo, erudito/não erudito, ciência/senso comum, ética/estética, que determinam o mundo. O sentimento que nos toma, diante do objeto, é o de pertença, principalmente a um tempo/lugar estabelecido no agora, verdadeiro palco da existência (Veloso, 2009, p. 29).

A opção pela etnocologia como perspectiva teórico-metodológica para seguir com este estudo é decorrência de toda a reflexão exposta até aqui. O encontro com os postulados dessa disciplina, que se deu no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), por intermédio de Graça Veloso, tem sido detonador de novos olhares para o meu próprio fazer artístico, possibilitando novas reflexões e abordagens sobre meu objeto de pesquisa.

Disciplina recente, a etnocologia tem como marco de fundação um manifesto redigido pelo Centro Nacional de Etnocologia em 17 de fevereiro de 1995, na França. Tal manifesto é resultado de uma parceria entre a Maison de Cultures du Monde –

presidida na época por Jean Duvignaud –, a Unesco – então coordenada por Chérik Khaznadar – e o Laboratório Interdisciplinar de Práticas Espetaculares da Paris 8-Saint Denis – então coordenado pelo professor Jean-Marie Pradier. Está no Brasil, na Bahia, o maior centro de pesquisa em etnocenologia fora da Europa, fundado em 1994 pelo professor Armindo Bião, o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT).

A proposição da etnocenologia aparece na transição do século XX para o século XXI, informada pelas transformações sociais, artísticas, políticas e de costumes anunciadas nos anos 60 e pela “explosão, em múltiplos níveis, de todo tipo de fronteiras” (Bião, 2007, p. 46) detonada no contexto internacional pós-Segunda Guerra Mundial. Foi o que ocorreu com o advento de inúmeras proposições interdisciplinares, multidisciplinares e transdisciplinares, que vieram dissolver os limites entre diversas áreas do conhecimento, como por exemplo as ciências da natureza e as ciências do espírito, e mesmo entre as ciências e as artes, e ainda mais especificamente no âmbito destas, entre as artes visuais e as artes do espetáculo.

É na esteira dessas transformações que também se conformam o interesse de estudiosos do campo das ciências humanas pelo espetáculo e pela teatralidade na vida cotidiana, as etnociências, a etnometodologia, os estudos da performance e a antropologia teatral. Nesse contexto, segundo Bião (2007), a etnocenologia tem contribuído para ampliar os horizontes teóricos da pesquisa científica e artística, de modo geral e, de modo mais específico, para o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo<sup>16</sup>.

A etnocenologia, portanto, é uma nova etnociência nomeada mediante um neologismo composto por *ethno* (no sentido de povo, cultura singular), *cenos* (espetáculo, corpo treinado para o espetáculo), *logia* (estudo, ciência, disciplina, perspectiva), que se propõe a estudar a diversidade das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados.

---

<sup>16</sup> Aqui vale ressaltar que nessas artes não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance, mas também outras práticas e comportamentos organizados, dentre os quais se incluem os rituais, os fenômenos sociais extraordinários e também as formas da vida cotidiana, quando pensadas como fenômenos espetaculares.

A Etnocenologia propõe-se a ser para as práticas e as formas espetaculares humanas o que a etnomusicologia se tornou para o fenômeno musical. A definição da música que dá John Blacking – “os sons humanamente organizados” – conduz a se propor a definição da etnocenologia como sendo o estudo, nas diferentes culturas, das Práticas e dos Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados – PCHEO. (Manifesto da Etnocenologia, 1995, apud Teixeira, 1996, p. 21)

Essas práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados poderiam ser agrupados em três subconjuntos: 1- Artes do espetáculo, compreendendo o teatro, a dança, a ópera, o circo, outras artes mistas e correlatas, incluindo tradições, folguedos e brincadeiras nas quais usualmente artistas e espectadores se distinguem. Bião (2007) atribuiu aos objetos deste primeiro grupo uma condição *substantiva*. 2 - Ritos espetaculares, compreendendo os rituais religiosos, festas, cerimônias periódicas, cíclicas e sazonais, nas quais os participantes tendem a se confundir entre si, além dos eventos políticos e competições esportivas, nos quais a distinção entre participantes e espectadores parece mais evidente. Este segundo grupo compreende fenômenos apenas *adjetivamente* espetaculares, nos quais ser espetacular seria uma qualidade complementar, imprescindível para sua conformação, mas não substantivamente essencial (Bião, 2007). 3 - Ritos de rotina, compreendendo os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos que poderão ser considerados espetaculares a depender do ponto de vista de um espectador, a partir de uma atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários. O caráter espetacular deste subgrupo seria então, de acordo com Bião (2007), mais *adverbial*.

Essa divisão dos objetos de estudo da etnocenologia em três subgrupos principais, proposta por Armindo Bião, diverge das proposições de Jean-Marie Pradier e de Chérif Khaznadar, que excluem o terceiro grupo de objetos do campo da etnocenologia. Também Graça Veloso (2009) propõe uma redefinição das práticas agrupando-as em espetáculos (artes do espetáculo) e ritos (de rotina e espetaculares).

Neste estudo, interessa-me particularmente a inserção do cavalo marinho como evento *substantivamente* espetacular, ou seja, como objeto que se insere no subgrupo das artes do espetáculo. Assim o afirmo porque, mais que uma festa sazonal e um evento em que prevalecem atitudes extracotidianas, o cavalo marinho é uma manifestação expressiva com códigos e regras próprios. Seus fazedores detêm um saber

específico para a perpetuação da brincadeira e, durante a apresentação, agem organizadamente para o olhar do outro. Em um cavalo marinho, há delimitação clara entre espectadores e fazedores, e as atitudes dos últimos durante a brincadeira requerem não somente ações e qualidades extracotidianas, mas também um estado alterado de corpo.

Na intenção de delimitar um “horizonte metodológico” para esta nova disciplina, Armindo Bião (1999a) propõe cinco pilares epistemológicos e metodológicos para a etnocenologia, que podem ser compreendidos como elementos básicos que aludem mais a “noções moles” do que a “conceitos duros” (Maffesoli, 2007). O primeiro se refere aos estados de consciência (modificados ou não) e aos estados de corpo (técnicas cotidianas e extracotidianas). O segundo remete às categorias de *teatralidade* – quando o sujeito age e se comporta para a alteridade, com uma consciência “mais ou menos clara, mais ou menos confusa de organizar-se para o olhar do outro”, e de *espetacularidade* – quando o sujeito “toma consciência clara, reflexiva, do olhar do outro e de seu próprio olhar alerta para apreciar a alteridade”. O terceiro remete ao debate antropológico sobre os contatos culturais, apoiado no conceito de *transculturação*, que “reafirma o fenômeno do contato cultural como gerador de novas formas de cultura, distintas das que lhes deram origem, o que remete ao desejo de identificação de suas matrizes culturais, o que só vale pesquisar, nunca é demais reafirmar, considerando-se a certa reconstrução constante e dinâmica da tradição” (Bião, 2007, p. 61). O quarto corresponde à ideia de matrizes culturais propriamente ditas, em termos linguísticos, religiosos, estéticos, técnicos e temáticos. O quinto e último pilar é a definição de práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO), já descritas aqui.

Armindo Bião inclui também como campo epistemológico auxiliar para a etnocenologia os “pares de conceitos de alteridade/identidade, multiculturalismo/dinâmica cultural, tradição/contemporaneidade e performance/fenômenos espetaculares” (Bião, 1999a, p. 367).

Um dos fundamentos da etnocenologia, de acordo com o seu manifesto, é também a não separação do corpo e do espírito. Essa perspectiva não dual, em que corpo e pessoa não se dissociam, de espírito-alma-corpo-mente, tudo junto, encontra eco na maneira como pretendo desenvolver minhas reflexões sobre corpo, no quarto

capítulo deste trabalho. De antemão ressalto o quanto é difícil se desviar do dualismo corpo/mente, que fortemente impregna nosso pensamento e nosso discurso, mesmo quando dele tentamos escapar. Quando nego que tenho um corpo e afirmo que sou meu corpo, o pronome possessivo *meu* já me coloca diante de uma contradição, pois não se pode ter algo que se é. Assim, ainda que indo contra um modelo cartesiano que polariza corpo e mente, nossas afirmações às vezes não conseguem burlar o paradoxo.

Diante de todo o universo que se me abriu a partir do que propõe a etnocenologia, três aspectos me são mais caros: a possibilidade de diálogo com diversas outras disciplinas; o aprendizado de repulsa a qualquer pensamento excludente que se conforma com base em uma visão etnocentrista; e, finalmente, o entendimento de que vivemos para a alteridade, pois, como afirma Maffesoli, cada um só existe no e pelo olhar do outro, seja a tribo de afinidade, a alteridade da natureza ou o grande Outro que é a divindade (Maffesoli, 1998). Vou me deter brevemente em cada um desses aspectos.

Talvez a interdisciplinaridade seja o aspecto na natureza da etnocenologia que mais auxilia na escrita desta dissertação. De fato, a possibilidade de diálogo com diversas disciplinas, que provém da característica das etnociências de serem disciplinas de ligação, e não de tensão, vem ao encontro do que pretendo ao abordar o cavalo marinho para refletir sobre gênero e sexualidade a partir do que esta dança e este universo movimentam em mim. Quando se propõe a promover a escuta do outro, a reconhecer o direito de discurso do outro, não pretendendo construir um consenso nem sintetizar as coisas, a etnocenologia me deixa à vontade para assumir com segurança o meu lugar de fala. Assim, assumindo meu descompromisso com a verdade e com um ensaio contundente sobre gênero e sexualidade em vista da minha carência de ferramentas teóricas por não pertencer ao universo das ciências humanas, afirmo que meu olhar é o de dançarina, o de artista-pesquisadora que percebe o mundo pela ótica do movimento, da poesia presente nas manifestações expressivas de qualquer ordem, de mulher que convive com o cavalo marinho e não é indiferente às problemáticas que nele se evidenciam.

Sobre os aspectos de combate a qualquer forma de etnocentrismo e apartação presentes nos suportes teóricos e metodológicos da etnocenologia, me parece que eles podem funcionar como um trilho no desenvolvimento de meus estudos sobre o cavalo marinho de maneira cada vez mais lúcida. A etnocenologia, dessa maneira, me convida



a refletir sobre as contradições do meu próprio discurso e sobre os ranços etnocêntricos que se revelam em minha prática e em minha escrita mesmo quando eu sinceramente tenho o objetivo de apartá-los. Segundo Armindo Bião (1996), que se pergunta se o pesquisador é mesmo capaz de julgar seu próprio preconceito etnocentrista, toda metodologia é permeada por dúvidas que evidenciam sua ambiguidade. Como desvincular, como explicar os preconceitos, as simpatias e as antipatias? Como romper com os próprios tabus? Em resposta a essas indagações de Bião, a dançarina e pesquisadora Daniela Amoroso se manifesta de maneira que julgo profícua:

... é a experiência e a vivência com o objeto da pesquisa, o *background* do pesquisador e o processo reflexivo resultante da pesquisa que favorecem, conjuntamente, a percepção e expressão de preconceitos, de simpatias e de antipatias, de mudança de pensamentos, de afirmação ou de negação de proposições iniciais (Amoroso, 2010, p. 4).

No debate sobre o que se considera arte ou não, a etnocenologia, na militância pelo combate a qualquer forma de apartação, coloca no mesmo nível de importância para os estudos das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados tanto as chamadas artes eruditas quanto as manifestações incluídas no campo daquilo que, mais uma vez, se convencionou chamar de cultura popular. Nesta perspectiva e porque a disciplina propõe interfaces, eu arriscaria inserir o cavalo marinho no campo das matrizes culturais de uma cena contemporânea, e ainda enxergá-lo como pertencente a ela, como parte dessa cena contemporânea. Em minha descrição etnográfica, registro a força estética dessa manifestação e procuro utilizar, na descrição das danças e da utilização do corpo, a nomenclatura dos próprios brincadores, e não outros parâmetros externos ao universo dessa brincadeira.

Já o terceiro aspecto, o do reconhecimento da alteridade como condição de existência, me toca profundamente por sua conexão direta com o que o contato com o cavalo marinho me revela, com toda a transformação que em mim se opera pelo fato de abrir-me para o outro na expectativa de perceber aspectos de mim mesma. “Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por

meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa” (Bião, 1996, p. 15).

Ao abordar gênero e feminilidade a partir do encontro e do diálogo com mulheres que fazem parte de uma tradição cujos elementos estéticos, técnicos e expressivos são ignições para o meu trabalho artístico, tenho clareza de que esta é uma opção pelos afetos, por delimitar aquilo que me constitui, por nomear meus atravessamentos e assumir que, também para tratar de questões minhas, necessito partir do outro. Neste caso, estou claramente partindo das outras que podem revelar-me a mim mesma.

Finalizo este capítulo na esteira do que nos ensina Graça Veloso, influenciado por Michel Maffesoli e pelo agora saudoso Armindo Bião<sup>17</sup>, sobre o respeito à diversidade e ao outro, na esperança de que estes escritos contribuam para minha autorreflexão e para a possibilidade de construção de diálogos abertos, sem submissão ou imposição. Que o reconhecimento da alteridade, assim, seja o referencial para um “melhor viver”.

---

<sup>17</sup> Ator e pesquisador da cultura, o Prof. Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião era professor titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Com uma centena de orientações concluídas, ele foi criador de diversos grupos de pesquisa, dentre eles o GIPE-CIT, e foi o maior expoente da etnocologia no Brasil. Armindo Bião faleceu em 20 de julho de 2013.

## CAPÍTULO 2 – OLHAR PARA O CAVALO MARINHO: UMA POSSÍVEL ETNOGRAFIA

*... para tudo, seja na vida ou na morte, aprendeu o homem, ao longo de sua história, a recorrer ao sagrado. E muitas vezes essa invocação a outros mundos se dá pelos mais inesperados caminhos das manifestações as mais profanas que ele já pôde inventar. Em outros momentos se percebe é uma mistura entre as coisas da terra, acreditadas impuras, com as dos céus, vistas com toda sacralidade que se lhe consiga imputar. E é de uma dessas sinergias, entre as coisas de Deus e as dos homens, feitas em forma de festas, ao mesmo tempo sagradas e profanas, que aqui me proponho a falar.*

Graça Veloso

A Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco, região que sobrevive da monocultura da cana-de-açúcar desde a colonização, é uma porção de território brasileiro onde as desigualdades sociais são visíveis e onde se pode facilmente perceber a permanência de uma economia baseada na exploração do trabalhador rural, altos índices de analfabetismo, a subordinação da mulher e a violência de gênero. Na mesma região concentram-se diversos folguedos, festas e danças tradicionais, o que faz da Zona da Mata o nascedouro e palco perpetuador de uma sofisticada produção cultural que abarca grupos de cavalo marinho, maracatu de baque solto, mamulengos, cirandas, caboclinhos, mestres rabequeiros, cantadores, tocadores, figureiros, sambadores, brincadores...

Minha pesquisa de campo se dá principalmente em Condado (PE), município onde estão sediados os grupos de cavalo marinho Estrela de Ouro (de Mestre Biu Alexandre), Boi Brasileiro (de Mestre Biu Roque, falecido em 2010, e hoje liderado pelo rabequeiro Luís Paixão) e Estrela Brilhante (de Mestre Antonio Telles). Nos limites desta pesquisa de mestrado, voltei meu olhar especificamente para os grupos Estrela de Ouro e Boi Brasileiro. As mulheres que, com suas histórias, fizeram parte deste trabalho como interlocutoras participam ou têm ligação com um desses dois

grupos.

O cavalo marinho é uma tradição pertencente ao universo dos cortadores de cana dessa região. É uma brincadeira que acontece principalmente no período de festas natalinas, reunindo elementos de dança, música, encenação, máscaras e bonecos. Apresenta uma estrutura complexa com enredo fixo e diversos acontecimentos que se sucedem ao longo da noite. Um cavalo marinho “completo” dura cerca de nove horas. O mote da brincadeira é um baile em louvor aos Santos Reis do Oriente oferecido pelo Capitão Marinho, figura central que enlaça toda a história encenada. Para tomar conta da festa, ele contrata os “nêgos”<sup>18</sup> Mateus e Bastião, figuras também presentes em outras tradições brasileiras, como o bumba meu boi. Com texto fixo e uma atuação dançada, figuras mascaradas se apresentam ao longo noite, ao som de música ao vivo feita por tocadores sentados em um banco de tábua. Os sujeitos da brincadeira são essencialmente masculinos. São homens de corpos precisos, detentores de técnica e expressividade altamente específicas, com notável agilidade física e mental, gosto por música, piada, festa e cachaça. O cavalo marinho é o seu lazer, sua “vadiagem”<sup>19</sup>, seu momento de quebra das tensões em um cotidiano intensamente pressionado pela desigualdade social.

A brincadeira se configura, assim, como momento/espço em que se recria uma realidade, em que se está junto a um coletivo não para trabalhar, mas para cantar, dançar, fazer verso, tomar cachaça e dar risada. É como uma fenda aberta na pressão do cotidiano, uma possibilidade de suspender temporariamente a realidade e ressignificar a vida.

O cavalo marinho representa uma maneira de recriação ficcional jocosa de relações pessoais tal como elas se organizavam em torno dos engenhos de cana-de-açúcar nordestinos. Na *brincadeira*, o homem encontrou maneiras de bulir, de jogar com a condição ordinária, transgredindo-a por meio do apelo à ludicidade e, conseqüentemente, reduzindo as pressões do cotidiano a um nível tolerável (Guaraldo, 2010, p. 49).

<sup>18</sup> Mateus e Bastião são figuras sem máscara que aparecem com o rosto pintado com carvão preto. No enredo do cavalo marinho, eles são os empregados do capitão e, segundo muitos brincadores, representam negros cativos.

<sup>19</sup> O termo “vadiagem” não tem conotação pejorativa entre os brincadores de cavalo marinho. É utilizado para designar lazer e tempo de ócio festivo. Do mesmo modo, o termo “safadeza”, utilizado mais adiante no texto, não deve ser compreendido de maneira pejorativa, mas sim para designar um tipo de humor malicioso que é característico dessa brincadeira.

Os trabalhadores da cana-de-açúcar trabalham nos canaviais por safra, ou seja, apenas nos meses em que são recrutados pelas usinas. Eles são safristas. Nos períodos em que trabalham, são fichados (cadastrados) e recebem um salário mínimo por mês. Fora da safra, os cortadores de cana não têm ocupação na usina e não recebem qualquer salário. Em consequência disso, a maioria deles exerce outras atividades para garantir a renda familiar fora da safra. Geralmente são funcionários em matadouros ou trabalham nas funções de pedreiro, ajudante de pedreiro e gari, sendo que muitos também cultivam um roçado próprio plantando o que eles chamam de lavoura branca (mandioca, macaxeira, batata-doce, inhame, cará).

A lida com a cana envolve diversos tipos de serviço, todos eles bastante exigentes de força, resistência física, agilidade e destreza com as ferramentas. São exemplos de tarefas o próprio corte da cana com um facão, o plantio, a “cavagem” de sulcos, a adubagem, o “tombo” da cana, o “roço” do mato com enxada, a “cambitagem” (cortar a cana em cambitos, pedaços menores), a “amarragem” (amarrar os cambitos de cana em feixes que pesam entre 10 e 15 quilos), a “carregagem” (carregar os feixes até um caminhão chamado “enchadeira”, que por sua vez levará a cana até um treminhão, o caminhão de transporte).

O surgimento das pequenas cidades da Zona da Mata Norte, dentre as quais Condado, que antes era chamada de Goianinha, coincide com a desativação dos engenhos de açúcar e a queda de um sistema de morada<sup>20</sup> no qual os trabalhadores habitavam nas terras do senhor do engenho em troca de alguns benefícios, numa espécie de pacto de lealdade que também firmava direitos e deveres. Nos engenhos, então, formavam-se vilas onde havia vendas, pequenas roças familiares e às vezes escola. A

---

<sup>20</sup> Neste sistema de morada, que vigorou desde a abolição da escravidão até meados dos anos 50 do século XX, ser *morador* significava que “(...) o trabalhador recebia como concessão do proprietário uma casa e a possibilidade de trabalhar em troca de alguma remuneração, bem como o acesso a um pedaço de terra para cultivar produtos de subsistência, o acesso ao barracão da propriedade, onde podia se abastecer daquilo que não produzia, quer porque não pudesse, quer porque fosse impedido pelo proprietário, e ainda o acesso aos rios e matas do engenho, que lhe garantia a água e a lenha. Como morador podia também criar alguns animais domésticos. A contrapartida ao proprietário que tudo isso lhe assegurava consistia no estar totalmente à sua disposição para o que fosse necessário dentro da propriedade, o que tanto significava um compromisso em relação ao fornecimento de sua força de trabalho e a de sua família para o trabalho na cana, como o compromisso de não trabalhar a nenhum outro proprietário” (Sigaud, 1979, p. 34 apud Acselrad, 2013, pp. 29-30).

maioria dos brincadores de cavalo marinho com mais de 40 anos de idade nasceu e viveu a infância nos engenhos. Com a implementação de usinas de açúcar em meados da década de 1950, grande parte dos trabalhadores dos engenhos emigrou para as cidades próximas, ocasionando seu crescimento caótico e a formação de bairros periféricos, entre eles o bairro de Novo Condado, que até os anos 90 não passava de um assentamento.

Acredito que o tipo de trabalho exercido e as condições de alimentação se relacionam diretamente a uma determinada configuração de corpo que apresenta padrões e características comuns. Os trabalhadores do corte da cana têm estatura baixa, a musculatura rígida, a pele queimada de sol e as mãos ásperas. São magros, fortes, ágeis e “leves”. Movimentam-se com precisão.

O cavalo marinho, surgido como momento de lazer e abstração, espelha em sua dinâmica aspectos do trabalho físico pesado. Poderíamos dizer que o cavalo marinho é uma brincadeira “pesada”. A música, alta e vigorosa, é ligeira e remete a galopes de cavalo. O banco de tocadores é composto por rabeca (parente do violino), pandeiro, mineiro (ou ganzá) e bage (espécie de reco-reco feito de bambu). O som ritmado das bexigas de boi cheias de ar que os “negos” Mateus e Bastião usam para bater nas pernas e nas pessoas complementam a batida do banco. As músicas são chamadas de toadas e os versos de loas, e cada toada, cada loa se refere a um momento específico da brincadeira, ou é característica de uma figura.

Cantar e tocar em um banco de cavalo marinho a noite toda, como dizem os próprios brincadores, é tarefa que exige dos dedos, do juízo e da “goela”. A parte dançada na brincadeira é também bastante exigente, requer fôlego e preparo físico. Nas rápidas dinâmicas corporais<sup>21</sup> do cavalo marinho, os pés batem secos no chão seguindo uma acentuação rítmica não usual que confere à dança certa dificuldade na execução. Há que ter uma “lubrificação” nos joelhos, um molejo nas pernas e uma habilidade para subir e descer rapidamente, o que leva à afirmação de que quem brinca cavalo marinho precisa ter a “perna de mola”.

Os corpos e as histórias de vida dos brincadores estão marcados pelo trabalho no

---

<sup>21</sup> “Dinâmica corporal” é uma nomenclatura sugerida pela professora da Universidade Federal da Bahia, Dra. Eloísa Domenici, a ser utilizada no lugar de “passo” de dança.

corde da cana, e isso se encontra bastante presente no gestual, no emprego do corpo ao realizar a dança e também nas toadas de cavalo marinho, que geralmente fazem referência a esse cotidiano, mas também falam de amor e das relações pessoais. São exemplos de toadas soltas, ou seja, toadas que se cantam para que os galantes dançam, nos momentos entre figuras: “Corto cana, amarro cana, dou três nós de amarrar, foi você quem me ensinou a um dia namorar” e “Eu mesmo cortei o pau, eu mesmo fiz a gamela, eu mesmo roubei a moça, eu mesmo casei com ela”. No mote da brincadeira, os galantes representam a família do capitão Marinho. A galantaria se organiza em dois cordões para fazer a dança dos arcos e toda a parte do baile, que será descrita mais adiante. Os galantes também são responsáveis por dançar nos momentos entre uma figura e outra.

A vida das mulheres nessa região é pautada pelo trabalho desde cedo. Elas são as responsáveis pelas tarefas domésticas, das leves às consideradas pesadas, pelo cuidado com os filhos e pelo bem-estar dos maridos. Muitas delas já exerceram ou exercem atividades remuneradas fora de casa, seja em casas de família, seja em atividades informais como costureira ou feirante, pois foi sempre necessário complementar a renda familiar. Há também relatos de casos em que o companheiro perdeu tudo em jogos, com bebidas ou “rapariga”, segundo as próprias mulheres, o que as levou a se tornarem as principais provedoras do sustento da casa. Também há relatos de mulheres que trabalharam na lida com a cana quando solteiras ao lado do pai, ou mesmo depois de casadas, ao lado do marido.

As meninas nessa região costumam estar no auge (do que seria um padrão) de beleza na adolescência, enfeitando-se e sendo muito vaidosas até 15 ou 16 anos. Costumam usar roupas decotadas, justas ou curtas. Alisam os cabelos crespos, gostam de maquiagem e perseguem um padrão de beleza sugerido pelos programas de televisão e pelas bandas de música geralmente chamadas de “brega”. Porém, assim que iniciam uma vida sexual, logo se casam, e é comum já terem dois ou três filhos antes dos 25 anos de idade. Saem da casa dos pais diretamente para a casa de um companheiro (“fugidas” ou casadas), onde então assumem a responsabilidade sobre um novo núcleo familiar. São raras as exceções em que uma moça entre 18 e 25 anos pode experimentar uma vida adulta sexualmente ativa sem o compromisso do matrimônio e da maternidade.

O sobrepeso feminino na idade adulta, bastante observado na região, parece estar relacionado à qualidade da alimentação, exagerada em proteínas gordas (carne de charque, porco e ovos) e carboidratos (macaxeira, fruta-pão, macarrão, bastante pão de farinha branca) e carente das fibras presentes em legumes, frutas e vegetais crus, assim como ao alto consumo de produtos supérfluos de marca barata, como salsicha de má qualidade, pipoqueiras de milho amanteigadas ou biscoitos recheados que custam 49 centavos o pacote, por exemplo. A refeição básica constitui-se de arroz, feijão cozido com legumes junto, uma raiz (macaxeira ou inhame), carne ou galinha guisada, peixe e sempre farinha. Também se consome bastante milho, seja verde cozido ou na forma de cuscuz ou quarenta, uma variação mais úmida do cuscuz. Homens e mulheres se alimentam igualmente, porém o gasto energético das mulheres é infinitamente menor.

O trabalho da antropóloga e dançarina Maria Acselrad (2013) traz algumas observações sobre os corpos dos habitantes da Zona da Mata Norte de Pernambuco, chamando a atenção também para a presença do alcoolismo, endêmico na região. O desgaste físico precoce como decorrência das duras condições da lida com a cana é notório:

O corpo nesta região costuma passar por um processo de crescimento bastante violento. Se é difícil identificar a idade das crianças por guardarem um aspecto infantil até a adolescência, a mesma dificuldade é experimentada na maturidade, quando rapidamente podem ser percebidos sinais de envelhecimento precoce em mulheres e homens (Acselrad, 2013, p. 151).

A configuração dos corpos dos homens e das mulheres do cavalo marinho está, para além das determinações genotípicas, muito proximamente associada à dinâmica do seu cotidiano, ou seja, ao contexto socioeconômico e cultural da região canavieira da Zona da Mata de Pernambuco. A maneira como as pessoas se alimentam, se vestem, o trabalho físico que exercem, o tipo de lazer que praticam e a dinâmica das relações humanas, tudo isso concorre para a constituição da estética particular da brincadeira do cavalo marinho.

## **2.1 - A dança**



A dança é minha principal via de acesso à brincadeira. Foi aprendendo as dinâmicas corporais do cavalo marinho que aos poucos consegui estabelecer, com os brincadores e suas famílias, relações pessoais que me possibilitaram uma troca de afetos essencial para esta pesquisa. Foi também vivenciando parte do cotidiano dos seus sujeitos que pude compreender muito do que acontece na brincadeira. Aprendi a dançar imitando, dançando junto, buscando me aproximar ao máximo dos códigos e de uma técnica visível e perceptível nos corpos dos brincadores. É fato que minha inserção no meio de cavalo marinho foi facilitada pela proximidade com Aguinaldo Roberto da Silva<sup>22</sup> e pelas relações que havíamos estabelecido antes mesmo de chegar a campo pela primeira vez. Julgo que desfrutei de uma posição bastante privilegiada por ter tido a oportunidade de dançar como galante em alguns grupos, vivenciando, assim, uma função dentro da brincadeira.

Compreendo a dança como código comum a partir do qual os corpos se organizam e adquirem particularidades. Cada brincador tem uma maneira própria de sambar. Apesar de haver uma forma padrão, uma acentuação rítmica correta, uma mecânica específica de cada trupé<sup>23</sup>, é possível reconhecer diferentes maneiras de engajar o corpo: pequenas nuances evidenciadas no grau de tônus muscular empregado, uma qualidade explosiva em contraponto a outra contida, por exemplo. Interessam-me aqui menos as tentativas de homogeneizar os corpos na tradição em função de uma catalogação de passos, e mais o reconhecimento de que há expressividade e individualidade em cada um dos brincadores.

Assim, considero que a pesquisa sobre a produção estética de determinada comunidade, ainda que focada na dança, deve considerar o todo do brinquedo. Um todo composto por diversas instâncias que não podem ser desagregadas, instâncias que, juntas, lhe conferem sentido. Concordo com Eloísa Domenici (2009) quando ela afirma

<sup>22</sup> Aguinaldo Roberto da Silva é brincador de cavalo marinho e maracatu de baque solto, filho de Mestre Biu Alexandre. Ao lado do pai e dos irmãos, é um dos responsáveis pelo cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado. Eu o conheci em 2004 em Campinas (SP), quando, no âmbito de um projeto da Cia Mundu Rodá, o Grupo Peleja realizou uma série de apresentações acompanhando Aguinaldo e Mestre Inácio Lucindo (cavalo marinho Estrela do Oriente). A partir desse contato, eu e os demais integrantes do Grupo Peleja mantivemos um laço afetivo bastante próximo com Aguinaldo e sua família. Foi ele quem nos recebeu em campo pela primeira vez. Em Condado, alugamos uma casa em frente à sua, onde passamos a temporada do verão de 2004-2005, realizando nossa primeira pesquisa de campo.

<sup>23</sup> Trupé é como os brincadores se referem às dinâmicas corporais do cavalo marinho. Os trupés seriam os “passos” da dança.

que é preciso criar novas epistemologias para a pesquisa sobre as danças tradicionais, e não se fixar somente em suas formas e desenhos coreográficos. Deslocando o eixo de análise para o corpo, ela propõe que, em lugar de passos ou coreografias, pode-se recorrer a categorias mais produtivas para a análise, tais como o papel do jogo, os estados tônicos do corpo, as dinâmicas corporais específicas, as relações entre dança e cotidiano, e as dramaturgias que emergem do corpo.

Adotar “dinâmicas corporais” no lugar de “passos de dança” me parece pertinente, pois implica uma preocupação com o todo da movimentação, com os princípios gerais, a variedade de dinâmicas, as qualidades corporais e padrões tônicos (aspectos que conferem certa singularidade a cada brincador), e não apenas o desenho do passo (aspecto comum a todos). A autora chama a atenção ainda para a importância de voltar o olhar para as metáforas que movem o corpo brincador, pois estas são chaves para a compreensão do imaginário de sua brincadeira. Além de se encontrarem na dança, elas estão nas músicas, nos diálogos, na iconografia e, no caso do cavalo marinho, eu acrescentaria, nas piadas, as chamadas puias.

A dança no cavalo marinho se faz com dinâmicas corporais individuais chamadas de trupés, tombo, pisada ou carreira; também por evoluções coletivas como a dança dos arcos; e por danças de interação, como o tombo do maguio, também chamado de mergulhão. Os trupés são “secos”, precisos e têm uma acentuação rítmica não usual, o que lhes confere certa dificuldade na execução. Os brincadores dançam trupés no espaço interno da roda, nos intervalos entre a saída de uma figura e a entrada de outra. Também as figuras utilizam os trupés em suas performances.

Na dança dos arcos, os galantes, vestidos de branco, com chapéus e peitorais coloridos, cada qual com um arco feito de cipó enfeitado com muitas fitas coloridas, dispostos em duas filas chamadas cordões, dançam liderados pelo mestre. A performance dos galantes sob liderança do mestre é uma etapa longa e considerada solene na brincadeira, pois em dado momento o banco de tocadores se levanta e todos, de pé (tocadores, o mestre, Mateus, Bastião, Catirina e ainda a galantaria), cantam juntos para a estrela guia em louvor aos Santos Reis do Oriente.

A dança dos arcos, considerada por muitos a parte mais bonita da brincadeira, é bastante aguardada pelo público. Com as mãos, os galantes unem as pontas dos arcos de

maneira a formar dois grandes cordões coloridos. As fitas balançam de um lado a outro de cada cordão, e os pés, ligeiros, batem no chão sincronizados. Na carreira, que são passos largos que permitem um deslocamento maior, os corpos dos galantes parecem deslizar sobre o solo, desenhando o espaço em círculos e oitos.

O maguio, ou tomo do maguio (também conhecido como mergulhão), é outro momento bastante popular no cavalo marinho. Acontece logo no início da brincadeira, como um aquecer de motores. Para quem vai sambar durante a noite, bater o mergulhão logo no início é imprescindível, como que para aquecer o corpo, as juntas, e ao mesmo tempo conectar-se com a brincadeira. As pernas formigam, o calor sobe, os pés ficam ágeis e a mente também. As mudanças nos estados corporais são visíveis. O maguio pode ser descrito como uma espécie de jogo de pergunta e resposta corporal, caracterizado pelo desafio e pela permanência de uma célula rítmica fixa. Todos se dispõem em frente ao banco de tocadores, formando uma meia-lua cujas pontas se unem pelo banco. Cada brincador entra e sai da roda fazendo, com os pés, uma célula rítmica padrão que não é feita pelos instrumentos, de maneira que a sonoridade dos pés batendo o chão complementa a música.

É uma dança bastante ágil e vigorosa. Um brincador por vez se desloca até o meio da roda e, com olhar e intenção corporal precisos, chama o próximo a entrar. A célula rítmica deve ser obedecida, mesmo permitindo improvisos, que devem ter sempre a mesma duração. O desafio é não perder o tempo certo de entrar e sair da roda, ser preciso com o corpo e “fazer bonito”. O maguio é um momento prazeroso em que há diversão, mas também certa tensão. Colocar-se na roda para jogar requer atitude e envolve risco. É motivo de vergonha ser derrubado pela rasteira do outro, ou ainda não estar atento e deixar passar o momento certo de entrar na roda. O maguio é bastante admirado por quem assiste, pois os brincadores, à medida que se aquecem, tornam o jogo cada vez mais repleto de virtuosismos, com pernadas, rasteiras, pinotes e gracejos.

Embora alguns grupos já permitissem a participação de meninas, nos últimos 15 anos houve um significativo crescimento no número de mulheres a participar das brincadeiras de cavalo marinho. Acredito que a presença de pesquisadoras mulheres, de que tratarei mais adiante, tenha contribuído para que meninas da própria comunidade aguçassem o interesse em aprender as dinâmicas corporais da brincadeira, porta de entrada principal para dela fazer parte. São jovens e adolescentes, geralmente

integrantes da família do Mestre, parentes ou amigas próximas daquele grupo familiar. As meninas participam ativamente das partes dançadas, realizando os trupés soltos, o tombo do maguio e a dança dos arcos. Em alguns grupos, as meninas são até maioria nos cordões da galantaria (imagem 1).



Imagem 1 - Meninas no cordão da galantaria do cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado: Jaline Kelly e Eliana Silva, netas do mestre Biu Alexandre.

## 2.2 - As figuras

As figuras fazem a encenação no cavalo marinho. Uma após a outra, elas entram na roda do samba dançando ao som de uma toada específica, protagonizam uma cena e depois vão embora. Cada figura tem sua toada e sua história para contar, seja com loas, seja apenas dançando. Na maioria mascaradas, elas têm texto fixo, corporeidade e gestualidade típicas. De figura deriva a função figureiro, que é como se chama o brincador que “coloca” ou “bota” figuras. A performance de cada figureiro pode ser bastante pessoal, desde que obedeça a determinadas regras da figura que está sendo

representada. O sucesso da figura (ou seu fracasso) depende da destreza do figureiro, de sua agilidade física e mental. Depende principalmente de sua capacidade de fazer rir, da habilidade em lidar com os elementos internos e externos à roda do samba.

As figuras são tipos que falam do amor, do trabalho, do cotidiano, das relações patrão-empregado, homem-mulher etc. Pequenas nuances do cotidiano são reveladas por elas. São as figuras que de fato parafraseiam a realidade, que fazem da sexualidade motivo de piada, são elas que hiperbolizam as relações interpessoais e a vida cotidiana das pessoas. O humor do cavalo marinho está nas figuras. É no momento em que são figuras que os brincadores se dão o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo.

Muito da individualidade de um brincador entra junto com ele na roda quando coloca uma figura. As piadas e comentários feitos entre os próprios brincadores remetem a fatos externos ao samba. Todos querem identificar quem é o figureiro, pelo gesto característico, por sua corporeidade, pelo sapato ou pela calça. Experimenta-se certa inquietação enquanto não se descobre quem está por detrás da máscara colocando a figura.

Talvez por essa responsabilidade sobre a aprovação das pessoas e por serem as reais protagonistas no cavalo marinho é que as figuras sejam quase um tabu no tocante à participação da mulher. É raro que uma mulher coloque figuras. Mesmo as figuras femininas, em sua grande maioria, são colocadas por homens. Quando uma mulher coloca figura, ela é imediatamente identificada e impõe-se na roda do samba uma atitude de respeito que não é comum na brincadeira. Inverte-se a lógica, e as piadas não acontecem. Não há roçar dos corpos, não há o gesto obsceno, não há graça. Esse lugar da figura de vadiagem e “tiração de sarro”, às mulheres não é permitido ocupar, ou elas mesmas não se dão o direito ou não querem ocupar. Penso que no meio de cavalo marinho é distante das mulheres a possibilidade de fazer uso do próprio corpo como elemento cômico, inexistente a possibilidade de rirem de si mesmas ou de sua própria representação.

As figuras femininas das quais tenho conhecimento são colocadas por homens. Não tenho notícia de figura feminina sendo colocada por mulher. A começar pela Catirina – a nêga da perna fina –, cuja graça está justamente em ser colocada por um

homem, sem máscara, com a cara pintada de carvão (assim como Mateus e Bastião). A Catirina (imagem 2) geralmente usa lenço na cabeça e um vestido que deixa o peito e as pernas peludas à mostra. Ela é propositalmente uma figura grotesca, e a graça está aí. A Véia do Bambu, ou Véia Dindinha, é talvez a mais conhecida das figuras femininas. É uma velha fogaosa, que vai para a roda do cavalo marinho à procura do marido, o Véio Joaquim. Ela se abana e levanta a saia porque tem calor nas partes íntimas, agarra as pessoas, coloca os homens embaixo de sua saia dizendo “dá um cheiro aqui!”. A Véia do Bambu (imagens 3 e 4) arranca gargalhadas de todos e todas, homens, mulheres e crianças.



Imagem 2 - Catirina: figura feminina sem máscara colocada por José Carlos Silva (Pequinês), no cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado, 2012.



Imagem 3 - Véia do Bambu: figura feminina mascarada colocada por Aguinaldo Roberto da Silva, no cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado, 2012.



Imagem 4 - Véia do Bambu: figura feminina mascarada colocada por Aguinaldo Roberto da Silva, no cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado, 2012.

Outras figuras femininas menos conhecidas são a Lica da Peneira, que entra

junto com o Pisa Pilão. Ela não tem fala e fica no fundo da roda peneirando farinha. A figura chamada Janabaia entra na roda toda enfeitada, usando óculos, brincos, colar, saia, lenço, guarda-chuva e um monte de acessórios. Aos poucos os galantes vão tirando as coisas dela, dizendo que são roubadas, até deixá-la sem roupa – no caso, de calção. Já a Nêga da Garrafa entra com um candeeiro aceso sobre a cabeça e dança. Ela também não tem fala. A boneca Margarida, outra figura feminina, vem acompanhando Mané Pequenino. Ambos são bonecos grandes cuja estrutura o figureiro ajusta sobre a cabeça, formando uma figura alta.

Juliana Pardo, atriz-dançarina e pesquisadora, relata um episódio esclarecedor da condição de uma mulher no cavalo marinho. Juliana Pardo é fundadora, junto com Alício Amaral, da Cia. MunduRodá de Teatro Físico e Dança de São Bernardo do Campo, em São Paulo. Eles se dedicam ao estudo de danças tradicionais brasileiras aplicadas às artes cênicas contemporâneas e, em 2003, contemplados pela Bolsa Vitae de Artes, desenvolveram um projeto de revitalização de diversos grupos de cavalo marinho na Zona da Mata pernambucana. Juliana é muito querida nesse meio e, na época, sua presença notadamente despertou o interesse de meninas e mulheres da própria comunidade, influenciando para que algumas delas começassem a brincar também.

Por ser atriz, e sobretudo por originalmente não pertencer ao meio de cavalo marinho, Juliana tem perfeitamente próxima de si a possibilidade de fazer um uso cômico de seu próprio corpo e ainda de contracenar livremente com homens. Em sua pesquisa, na busca por experimentar o cavalo marinho numa posição “de dentro”, ela conta o seguinte:

Certa vez, numa noite de brincadeira, um mestre me convidou para colocar uma figura. Tratava-se de um padre que chega para benzer um defunto (Mané Joaquim) e é seduzido pela viúva do morto, uma velha fogaosa (Véia do Bambu). Fiz tudo o que me foi dito: a chegada da figura (momento em que a figura entra na roda, anunciada por sua toada), dancei, improvisei, mas nada – ninguém “contracenava” comigo e não existia jogo entre as figuras. Depois disso, perguntei ao mestre porque ninguém brincou durante a cena, e ele me respondeu que era em consideração e respeito ao meu esposo. Entendi. (Pardo, 2012, p. 125).



Juliana relata outra experiência em que colocou o Bode, figura que entra na roda acompanhada de outra figura, também um Bode. São duas figuras que entram juntas em dupla, em “pareia” [parelha]. Ela conta que foi tudo muito rápido, caótico, “com gritos e pancadarias”, que recebeu bexigadas do Mateus, que não enxergava direito e que perdeu de vista seu “pareia”, pois a máscara era grande para o seu rosto. Segundo Juliana, essa experiência foi um pouco desconcertante. Ela havia feito um esforço para não ser reconhecida, amarrando firme uma meia-calça de seda ao redor dos seios, prendendo o cabelo também com uma meia preta por debaixo da máscara, e usando, como os demais brincadores, calça social, camisa de manga comprida, paletó e tênis. Porém, quando ela disse sua loa, os homens que assistiam à brincadeira começaram a rir comentando alto: “É cabrita!”.

Eis também algumas observações da brincadeira que revelam alguns aspectos que explicam muito da dificuldade de ser mulher pesquisadora no meio de cavalo marinho. A passagem a seguir revela uma situação bastante análoga a situações que eu mesma, mais tarde, também vivenciei:

Mulheres, tradicionalmente, não brincam Cavalo Marinho. Às mulheres é reservado um papel tradicional, o doméstico. Inclusive, porque os poucos trabalhos disponíveis são marcadamente masculinos, que exigem a utilização da força física para a sua realização. Ser mulher é procriar, cuidar dos afazeres de casa, dos filhos e marido. No início, lembro-me de fazer perguntas sobre Cavalo Marinho para alguns brincadores, e eles não me respondiam. As respostas eram direcionadas ao Alício, meu marido. Histórias de Cavalo Marinho era assunto de homem (Pardo, 2012, p. 124).

Outra experiência que vale o relato é a de Jaclécia Roberta Silva, filha mais velha de Aginaldo Roberto Silva. Jaclécia brinca no cavalo marinho de Mestre Biu Alexandre, seu avô. O grupo Estrela de Ouro de Condado é bastante considerado e conhecido no meio de cavalo marinho, principalmente por ser constituído quase que inteiramente por integrantes de uma mesma família. Convivem na dinâmica interna desse brinquedo os filhos, netos e netas do mestre, que por sua vez são irmãos, tios, primos e primas entre si. Alguns tocadores, galantes e figureiros que não são dessa família brincam no grupo há bastante tempo também, não havendo, assim, muita rotatividade dos participantes. A dinâmica das relações internas no Estrela de Ouro é de

bastante intimidade, os integrantes brincam, se desentendem, caçoam uns dos outros e fazem puias entre si o tempo inteiro.

Jaclécia aprendeu a dançar com seu pai e começou a brincar aos 12 anos, no cordão da galantaria. Ela e sua prima Vinha, da mesma idade, também a irmã mais nova, Jaline, foram bastante valorizadas no brinquedo. Jaclécia e Vinha chegaram a constituir, juntas, as posições de primeiro e segundo galante, que são as mais importantes do cordão, pois conduzem todo o restante. Mais que isso, Jaclécia, também ensinada por seu pai, aprendeu a “mestrar” a dança dos arcos, ocupando esta função de destaque muitas vezes, para surpresa de seu avô.

No entanto, no desejo de botar figura, ela foi criticada e subestimada pelos primos, que não a autorizaram. Combinou, então, com a prima de colocarem, juntas, o Nego Quitanda. Assim como o Bode, o Nego Quitanda é uma figura que entra em dupla, em “pareia”. É uma figura que não tem fala, ela vem para o samba somente para aprontar confusão. Um “pareia” entra na roda por vez fazendo coisas engraçadas e é sempre expulso por Mateus e Bastião sob bexigadas. Quando um sai, o outro entra. Assim, nessa atuação alternada, eles permanecem um bom tempo arrancando gargalhadas da plateia. Vêm dançando de um jeito mole e desengonçado; aparecem de surpresa por debaixo do banco de tocadores; pegam uma bicicleta de alguém e entram na roda com ela; roubam um objeto do público, ou uma criança, e brincam com ela; aparecem dançando com cadeiras presas no corpo... E assim seguem, sempre apanhando da bexiga do Mateus e inventando algo inusitado para fazer, até serem expulsos da roda de vez.

Jaclécia conta que essa foi uma experiência desafiadora e boa, ressaltando como era importante para ela mostrar aos primos que era capaz de sustentar a figura por um longo tempo. Quando a prima quis dar logo por encerrada a figura, visto que já tinham apanhado muito e estavam cansadas, Jaclécia foi veemente ao afirmar que era uma questão de honra. Rindo, ela lembra que suplicou à prima: “Vinha, por favor, não me deixe na mão... assim eles vão falar da gente! Cadê sua força, mulher?”<sup>24</sup>.

Uma atmosfera bem diferente se apresenta no grupo de cavalo marinho Boi Brasileiro – de Mestre Biu Roque e hoje liderado por Luís Paixão –, onde também

---

<sup>24</sup> Este relato é parte de uma entrevista a mim concedida em dezembro de 2012, em Condado (PE).

algumas meninas dançam na galantaria e põem figuras. As meninas que brincam no Boi Brasileiro não são todas da mesma família. Elas têm uma atitude bastante despojada e subversiva em relação ao comportamento comum entre as mulheres da região. Fumam cigarros e tomam cerveja ao longo da brincadeira, o que não é muito comum nem mesmo entre os brincadores homens. Simone, neta de Biu Roque, brinca no cavalo marinho desde os 10 anos e já experimentou diversas funções no brinquedo. Costuma dizer que ela e o irmão brincam “tudo igual”, que não tem diferença. Simone se diferencia da maioria das mulheres da comunidade do cavalo marinho porque é assumidamente homossexual e mora com sua companheira, bem perto da casa da mãe. Isso já é, em si e isoladamente, um fato bastante subversivo para o paradigma de Condado.

Mas vejamos aonde pretendo chegar com este relato. Uma vez presenciei o seguinte: também colocando a figura do Nego Quitanda, Simone recebeu muitas bexigadas do Seu Martelo<sup>25</sup>, que, naquele momento, estava ocupando o lugar de Mateus. A interação foi se desenvolvendo num crescente entre os dois, de forma a se tornar cada vez mais caótica e violenta. Mateus nitidamente exagerava na surra de bexigas em um “pareia”, a Simone, e aliviava a intensidade das bexigadas no outro “pareia”, que eu não sei quem era. Foi uma situação agressiva e incômoda, com muitos puxões, empurrões e bexigadas. Em dado momento o Mateus veio por trás e passou a mão nas partes íntimas dela fortemente. Eu me surpreendi com aquilo. Quando comentei, ironicamente, com Seu Martelo que a brincadeira com o Nego Quitanda naquela noite tinha sido “pra valer”, ele me respondeu rindo: “É... com a Simone pode!”. Nesse momento eu entendi tudo: a Simone não tinha um dono a quem ele devesse, na sua concepção, respeito.

Este relato é bastante representativo de como se desenrolam as relações pessoais no mundo do cavalo marinho, de como homens e mulheres se relacionam dentro e fora da brincadeira. No capítulo seguinte, dedico atenção especial às questões de gênero e à vivência das mulheres nessa tradição.

---

<sup>25</sup> Seu Martelo não é originalmente o Mateus deste grupo, estava lá apenas assistindo. É comum entre os brincadores ceder o lugar para um brincador de fora daquele grupo, principalmente entre aqueles que botam as figuras de Mateus e Bastião, pois estes permanecem na roda do samba a noite toda sem sair, o que é bastante cansativo. No momento em que o relatado aconteceu, Seu Martelo estava ocupando o lugar de outro Mateus.

### 2.3 - A descontinuidade

O ritmo e o andamento do cavalo marinho, por estabelecerem certa descontinuidade na dramaturgia e uma constante quebra de sentido que surpreende o espectador, interessam ao meu trabalho como atriz-dançarina. Embora o cavalo marinho evidencie uma estrutura espetacular que obedece a determinado conjunto de regras, os eventos se sucedem ao longo da noite de maneira não linear. A complexidade da estrutura do cavalo marinho alterna caos e organização sem prejuízo do andamento da brincadeira.

Há momentos em que é possível identificar na dinâmica do espetáculo do cavalo marinho fronteiras bastante claras: performers atuando e espectadores assistindo. Mas também há momentos em que as interferências externas fazem parte da encenação<sup>26</sup>. O espectador pode conversar cotidianamente com algum performer sem que isso atrapalhe o brinquedo. Há pausas para tomar uma cachaça ou fazer graça com algum elemento externo à roda do samba. O banco para de tocar por alguns minutos e retorna em seguida, assim como o público se dispersa e volta a se aglomerar em torno da roda momentos depois. Nesse “caos organizado”, há momentos em que tudo acontece muito bem e outros em que o brinquedo parece “todo desmontado”, como se diz. Esse desmontado, no entanto, é uma percepção minha, como se algo não fosse bem, quando na verdade não há desmontado algum, pois a fragmentação e a descontinuidade fazem parte do ritmo natural da brincadeira. A roda do samba se configura como espaço aberto para trocas que alimentam a performance, tornando-a um jogo que envolve a todos.

Tal característica é também observada por outros pesquisadores que se debruçaram sobre o cavalo marinho à procura de elementos que possam dialogar com a prática teatral contemporânea. A atriz e pesquisadora Mariana Oliveira afirma, em sua dissertação de mestrado:

a estrutura aberta da brincadeira faz dela espaço de convergência de saberes, no qual a tradição não diz respeito apenas a permanências,

---

<sup>26</sup> Utilizo este termo para me referir ao jogo entre as figuras, que pode também ser descrito como encenação, sem no entanto submeter minha descrição aos parâmetros “teatrocêntricos”.

mas a constantes absorções do diferente – palavra que, no vocabulário dos brincadores, significa muitas vezes uma qualidade positiva, para enaltecer algo (...) Como se não procurasse esconder essas características, a dinâmica do Cavalo Marinho evidencia, portanto, a fragmentação do arranjo (Oliveira, 2006a, p. 141).

Percebo que as fronteiras entre a vida cotidiana e a brincadeira são bastante fluidas no cavalo marinho. Entrar e sair de cena também me parecem ações que acontecem com bastante fluidez. É comum incorporar nas falas das figuras comentários que são feitos na roda e que não fazem parte do universo do texto daquela figura. O próprio figureiro também costuma fazer piada sobre esta ou aquela pessoa presente na roda, mencionando fatos alheios ao cavalo marinho. A dançarina Carolina Laranjeira, pesquisadora do Grupo Peleja, observa em sua dissertação de mestrado:

Como se o ritmo da vida estivesse ainda presente neste momento, pois o espaço da brincadeira não é claramente delimitado, não se distancia da vida cotidiana. No decorrer da brincadeira não há a necessidade de não revelar a ficção. Os brincantes estão em trânsito constante entre a atuação das figuras, as conversas entre eles e com o público. As entradas e saídas da roda não acontecem apenas nos intervalos, mas o tempo todo (Laranjeira, 2008, p. 62).

É como se estabelecessem uma relação de continuidade entre vida e brincadeira, o que denota a intimidade e a relativa facilidade com que os brincadores transitam entre uma coisa e outra. Encanta-me essa habilidade para ser figura e não ser figura. Parece-me que o simples ato de vestir a máscara alimenta o brincador da significação deste momento e o prepara para entrar na roda do samba. Percebo que aqui as noções de teatralidade e espetacularidade até mesmo se confundem, pois as interferências na brincadeira, as teatralidades cotidianas que surgem entre figuras, também fazem parte de um arranjo espetacular.

## 2.4 - A devoção e o humor

A relação de complementaridade entre vida cotidiana dos brincadores e a brincadeira do cavalo marinho se faz presente em outras esferas além do trabalho no corte da cana. Crença religiosa, fé, espiritualidade e imaginário também se manifestam na roda do cavalo marinho. É fato que a religiosidade não é a característica principal do brinquedo, uma vez que a dimensão profana, se assim podemos dizer, o humor malicioso, a paródia das relações entre patrão e empregado, até mesmo uma suposta crítica social são as características mais associadas ao cavalo marinho. Contudo, a brincadeira traz momentos de louvação a Jesus Cristo e aos Santos Reis do Oriente, e também momentos ritualísticos, com referências ao culto da Jurema, na figura do Caboclo Arubá, sobre os quais discorrerei logo adiante.

O cavalo marinho pode ser tomado por uma tradição católica, visto que compõe, juntamente com os reisados e pastoris, o ciclo natalino de festas em Pernambuco, sendo praticado originalmente em novembro e dezembro, estendendo-se até o dia 6 de janeiro, o Dia de Reis. A brincadeira é feita em louvor aos Santos Reis do Oriente, e o momento em que essa devoção é explícita é a dança de São Gonçalo, ou dança dos arcos, descrita no tópico anterior. Nesse momento, as toadas fazem referência a Jesus Cristo, Nossa Senhora Santana e São Gonçalo do Amarante (santo casamenteiro). Logo após a apresentação de cada galante e do mestre, e imediatamente antes de iniciarem a dança dos arcos, todos de pé, erguendo uma grande estrela, cantam em louvor à estrela guia que conduziu os três Reis Magos até o menino Jesus. Nesse momento, o mestre canta sozinho, o banco responde e todos fazem, juntos, uma espécie de coro:

Mestre: Que estrela é aquela que alumeia lá no mar? Que alumeia lá no mar?

Banco: É divino santo rei que nós viemos festejar. Que nós viemos festejar.

Todos: Ei-lá. Ei-lá, Ei-lá-lá-lá-lá-lá (...)

Mestre: Que estrela é aquela que vem lá bater do norte? Que vem lá bater do norte?

Banco: É o Santo Rei do Oriente que vem dar a boa sorte. Que vem dar a boa sorte.

Todos: Ei-lá. Ei-lá, Ei-lá-lá-lá-lá-lá (...)

Mestre: Senhora, dona da casa, eu não quero o seu dinheiro. Eu não quero o seu

dinheiro.

Banco: Quero que me dê licença pra brincar no seu terreiro. Pra brincar no seu terreiro.

Todos: Ei-lá. Ei-lá, Ei-lá-lá-lá-lá-lá (...)

(Versão do cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado, PE)

Na Mata Norte de Pernambuco e também no sul da Paraíba, é muito comum um tipo de catolicismo popular que une a crença em Jesus e em entidades espirituais. O culto da Jurema, também chamado de Jurema Sagrada ou Catimbó-Jurema, é um culto híbrido, derivado da umbanda, que mistura elementos negros e índios. De acordo com Mestre Antônio Telles<sup>27</sup> (cavalo marinho Estrela Brilhante), que pertence à umbanda, atua nas casas da Jurema em Condado (PE) e é fiscal da Associação dos Juremeiros de Goiana (PE), o nome do culto tem relação com a árvore/planta da jurema, com a qual se faz uma bebida ritual de mesmo nome utilizada nas cerimônias religiosas. Essa variante de crença religiosa da região se expressa no cavalo marinho na figura do Caboclo Arubá, também chamado de Caboclo de Orubá ou Caboclo de Pena.

A figura do Caboclo Arubá se diferencia das demais em quase todos os aspectos: no vestuário, na estrutura de sua performance, no clima que instaura na roda do samba. O figureiro veste uma saia de fitas coloridas, um peitoral semelhante ao dos galantes, na cabeça um chapéu de penas e nas mãos uma flecha semelhante à dos caboclinhos. Ele não tem fala, somente toadas. Faz versos improvisados em que se apresenta, diz a que veio, cumprimenta as pessoas do público (principalmente alguma autoridade se ali houver, como o prefeito ou o secretário de cultura da cidade, por exemplo). O ponto alto do Caboclo de Arubá é o momento em que a figura caminha e dança descalça sobre cacos de vidro, sem se ferir. Ele também se despe do peitoral, em seguida deitando-se com o peito e as costas sobre os cacos de vidro. Configura-se aí um momento de transe, e as toadas fazem referência à entidade do caboclo. Os cacos de vidro são cuidadosamente preparados pelos “negos” Mateus e Bastião ali mesmo, em frente ao público. Os dois pegam uma garrafa de vidro, enrolam-na em um saco de lona e

<sup>27</sup> Depoimento concedido para o Inventário Nacional do Cavalo Marinho. Fonte: BRUSANTIN, Beatriz e SANDRONI, Carlos. 2013. Dossiê do INRC do Cavalo-Marinho, Fundarpe/Iphan/ARJ - processo de registro em andamento.

quebram a garrafa em cacos pequenos com golpes de um porrete. Abrem, então, o saco de lona e ajeitam o monte de cacos de vidro para que o figureiro possa subir.

Pude presenciar diversas vezes a figura do Caboclo de Arubá sendo colocada por Mestre Biu Alexandre, do grupo Estrela de Ouro de Condado, e por Mestre Inácio Lucindo, do grupo Estrela do Oriente de Camutanga. A atuação desses dois mestres é sempre impactante. A meus olhos é forte, cheia de poesia, arrebatadora. Há também outros dois figureiros hoje em atividade que botam o Caboclo Arubá: Pedro Salustiano (filho do falecido Mestre Salustiano) do grupo Boi Matuto de Olinda, que afirma que sua atuação como caboclo é baseada em técnica corporal, e não em qualquer crença espiritual, e Totó (neto de Mestre Antônio Telles), do grupo Estrela Brilhante de Condado, que afirma que “tem espírito”, apesar de ser jovem.

O Caboclo Arubá é uma figura que impõe respeito, e, a meu ver, a atuação tanto de Pedro quanto de Totó não têm o impacto daquela dos mestres Biu Alexandre e Inácio. Refletindo sobre isso, me perguntei se a idade e a experiência de vida seriam fatores determinantes nesse caso. Ao indagar se o Caboclo Arubá poderia ser colocado por qualquer figureiro, muitos brincadores me disseram que esta costumava ser uma figura de “velhos”. Relatos orais confirmam que o falecido Mestre Duda Bilau, de Itambé, certamente foi um dos primeiros figureiros a botar o Caboclo de Arubá. Não tive a oportunidade de vê-lo nessa função, no entanto.

A figura do Caboclo Arubá nos transporta para um ambiente completamente distinto daquele cômico e jocoso que impera na brincadeira. A atuação do caboclo, as belas toadas, juntamente com a ação de pisar e deitar-se sobre os cacos de vidro, impactam o público e impregnam a roda de samba de certo mistério, de uma ambiência sagrada. Sobre a relação específica que se estabelece entre a figura do Caboclo Arubá e o Mestre Biu Alexandre, escrevem Luciana Hartmann e Rita de Almeida Castro<sup>28</sup>:

---

<sup>28</sup> As duas professoras do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) são responsáveis por acompanhar Mestre Biu Alexandre na disciplina Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais, no projeto “Encontro de saberes”, do qual ele participa como professor desde 2011, e realizado na UnB. O Encontro de Saberes é um projeto idealizado e coordenado pelo prof. Dr. José Jorge de Carvalho, para promover o diálogo entre os saberes acadêmicos e os saberes indígenas, afro-brasileiros e tradicionais, visando ao reconhecimento de mestres dessas tradições como docentes no ensino superior. Em artigo publicado pela Revista Digital do LAV Santa Maria, Luciana Hartmann e Rita de Almeida Castro relatam a experiência com o Mestre Biu Alexandre.



Espaço de silêncio e respeito onde nem tudo deve ser dito e explicado. Lugar da experiência e da troca entre homens e divindades. Outra dimensão do cavalo marinho desvela-se. O que permanecia invisível, sob o colorido, a musicalidade e o ritmo intenso da brincadeira, vinha naquele momento à tona: a espiritualidade. (Hartmann & Castro, 2013, p. 123)

Fora esses dois momentos em que predomina uma atmosfera mais solene – seja pelo canto católico em louvor à estrela guia, seja pela incorporação de uma entidade ou pelo misto de tensão, impacto e admiração causado pela figura do Caboclo Arubá –, o restante do cavalo marinho é cômico, jocosos, repleto de malícias. Assim, nos demais momentos e no mote das outras figuras, impera uma “safadeza”, um tipo de humor (profano) bastante característico dos brincadores.

Descrever as partes consideradas solenes ou que se relacionam diretamente com o território do sagrado não significa necessariamente polarizar as dimensões do sagrado e do profano. Acredito que a dimensão do sagrado esteja presente em toda a estrutura do cavalo marinho, até mesmo nas partes consideradas profanas. Acredito que o sagrado esteja na relação ritualística que os brincadores estabelecem com sua brincadeira, no cuidado que têm com ela, na preparação que realizam para que o cavalo marinho aconteça. Mesmo que não houvesse canto católico ou relação com a Jurema, ainda assim o cavalo marinho seria sagrado para quem o faz. A meu ver, o estar juntos varando a noite “profanamente” a cantar, tocar, rir, dançar, atuar e até mesmo a beber cachaça é a atitude que os conecta com o sagrado e que os faz transcender a realidade. O estado de brincadeira produz beleza e, a meu ver, este é o verdadeiro lugar do sagrado no cavalo marinho.

Graça Veloso afirma<sup>29</sup> que a mais profana das ações do homem é também religiosa quando inserida em um contexto de ritual, de celebração do estar juntos, quando em favor da concretização do seu imaginário individual e coletivo. Apoiado em Maffesoli (1998, p. 12), para quem o homem só é possível na existência do outro, seja

---

<sup>29</sup> Conteúdo de aula expositiva da disciplina Tópicos Especiais em Artes Cênicas II – Etnocologia, ministrada pelo professor Dr. Graça Veloso, no primeiro semestre de 2012, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (UnB).

este outro “a tribo de afinidade, a alteridade da natureza ou o Grande Outro que é a divindade”, Veloso reflete sobre a necessidade do homem de se transportar para o seu imaginário, uma vez que a vida é mais efêmera do que este. Os rituais extracotidianos, os dias de festa e as manifestações expressivas de uma determinada comunidade seriam então o espaço/momento em que seus fazedores são capazes de ir além do próprio contrato social, de criar novos discursos e religar-se (consigo mesmos e com os outros) em uma dimensão mais profunda. Nesse sentido, o autor afirma que o homem existe na “estetização religiosa para o outro, em representações simbólicas e relativas, em reciprocidade permanente entre o indivíduo e o grupo, na relação com o natural ou com o sagrado” (Veloso, 2009, p. 106).

Em relação a uma certa preparação espiritual ou ritualística que alguns brincadores mais velhos realizam antes das brincadeiras, gostaria de citar como exemplo Sebastião Pereira de Lima (Seu Martelo), o mais antigo e respeitado Nego Mateus em atividade na região. Seu Martelo é experiente brincador de cavalo marinho e maracatu de baque solto, ele atualmente é Mateus no grupo Estrela de Ouro de Condado. Em noite de cavalo marinho, ele começa a se preparar quando ainda é dia. Fica mais calado, não faz muita piada. Veste-se cuidadosamente, checando cada item da vestimenta do seu tão prestigiado Mateus. Realiza rituais para se proteger e para garantir a segurança na roda do samba. A função do Mateus no cavalo marinho é, além de receber todas as figuras e responder ao capitão, proteger a brincadeira afastando bêbados e evitando confusões. No caso de Seu Martelo, acredito que ele proteja o samba não somente dos acontecimentos terrenos, mas também dos “ocultos”.

Em sua dissertação de mestrado, a atriz-pesquisadora Ana Caldas Lewinsohn (2009) traz um relato interessante sobre a preparação de Seu Martelo antes de uma brincadeira do grupo Estrela de Ouro de Condado, acontecida em maio de 2008:

Quando estava anoitecendo, cheguei à casa de Martelo e ele já estava vestido com a roupa de Mateus, mas ainda não havia acabado de se preparar. Chamou-me até seu quarto, sentamos nas camas e ele pegou um vidro com algo que parecia um óleo de cozinha dentro. Abriu, levantou a parte da calça até a altura das canelas e passou este líquido na perna, repetindo a ação, em seguida, no seu pulso esquerdo. Ao fazer isto, seu corpo tremeu todo, seus olhos fecharam, lembrando uma imagem de “transe”, ou de “possessão”. Quando voltou ao seu

“estado normal” perguntei o que era aquele líquido. Martelo me olhou com um olhar de mistério e provocação, dizendo “não posso dizê... é macumba!”. Fiquei quieta. Um tempinho depois, ele continuou, brincando: “Não tá vendo que é óleo?!”. (...) Vi que a preparação para a brincadeira, tem início muito antes dela começar, já na sua casa, quando vai vestindo o figurino e se arrumando cuidadosamente, checando cada item que compõe o Mateus de uma forma quase ritualística. Refleti muito sobre a minha presença naquele momento e sobre o desejo de Martelo de que eu participasse daquele “ritual”. Era como se ele quisesse compartilhar algo muito importante sem ao mesmo tempo revelar seus segredos, mantendo o “ar” de mistério (...) Ao mesmo tempo em que trata seus objetos e sua relação com o mundo oculto de uma forma extremamente séria, Seu Martelo se diverte com a observação de fora e provoca um riso também misterioso (Lewinsohn, 2009, pp. 95-96).

Outro exemplo é Mestre Inácio Lucindo, dono do cavalo marinho Estrela do Oriente de Camutanga, que também realiza rituais para proteger sua brincadeira antes que ela comece. A proteção visada se dá tanto na dimensão do invisível quanto na concretude do mundo visível, esta expressa na atitude de brincar com uma enorme peixeira presa na cintura por dentro da calça.

Em relação ao humor no cavalo marinho especificamente, podemos dizer que a “vadiagem” e a provocação são elementos que caracterizam uma certa “safadeza” nos brincadores, como se costuma dizer. O gosto pelo jogo, pela festa, e também pelo trocadilho, pela inversão, pela frase de duplo sentido e de conteúdo sexual caracterizam a natureza do humor que permeia a brincadeira e, principalmente, as figuras. O motivo da graça não está apenas no inesperado, e sim naquilo que a forma e o conteúdo da piada vêm trazer à tona, no gesto obsceno, no dizer as coisas pela metade. E esse dizer as coisas pela metade tem o objetivo de fazer as pessoas rirem de sexo. A graça está não somente na simulação do ato sexual em si, mas também em subjugar o outro.

Vale ressaltar que tais piadas são de um universo masculino e que a graça é compartilhada, principalmente, entre os homens que assistem e que fazem a brincadeira. Os figureiros utilizam metáforas e palavras muitas vezes irreconhecíveis para quem não pertence ao mundo do cavalo marinho. Os brincadores se divertem entre si com as “puias” que ninguém mais entende. A “roda” do outro é sempre o lugar visado. O botar algo “no fundo” é o que conduz às gargalhadas. A “puia” do cavalo marinho, no fim das contas, é sempre sobre o “butico”, como dizem os brincadores.

O riso, além de sinal de aprovação na brincadeira, está associado a uma certa noção de beleza que remete à qualidade da atuação. Quando a figura é bem colocada, ou seja, quando se ri bastante e as pessoas se divertem com ela, é comum ouvirmos o comentário “Foi bonito, foi bonito”, que na verdade remete ao fato de ter sido bom. Em referência a uma conversa com Mané Deodato, pandeirista e toadeiro do cavalo marinho Boi Brasileiro, Maria Acselrad ressaltava este aspecto, citando a figura do Cego:

O uso da bengala como símbolo fálico; a declamação de loas ou frases de duplo sentido, como por exemplo “Pega na vara, Cego!”; e o seu comportamento aparentemente ingênuo, que o fazia enfiar a bengala em todos os buracos que enxergava pela frente, ele (Manoel Deodato) justificava o sucesso da figura, rendendo bastante destaque e reconhecimento ao figureiro que a colocava: “O chapéu do Cego ficava cheio de real. Era bonito demais quando a gente achava graça nele” (Acselrad, 2013, pp. 145-146).

Acredito que dirigir um olhar cuidadoso para os sujeitos do cavalo marinho, descrevendo os corpos das mulheres e dos homens que o fazem, pode ser um caminho profícuo para traçar as relações de continuidade que se estabelecem entre a vida cotidiana e a brincadeira. Observar a dinâmica da vida cotidiana de uma comunidade ajuda-me a compreender o modo com esta traduz em manifestação estética uma determinada maneira de perceber o mundo e nele estar (Geertz, 1983). E essa maneira, individual e coletiva (Da Matta, 1997), está estreitamente ligada a uma determinada condição corporal, à história marcada nos corpos de cada um. A alusão ao sexo e a dose de agressividade inerente à sua representação são elementos condutores do humor no cavalo marinho. Percebê-las ajuda a dimensionar a importância do corpo para a compreensão das relações de gênero e da condição da mulher no universo desta brincadeira.

### **CAPÍTULO 3 – AUSÊNCIAS E PRESENCAS NO CAVALO MARINHO: ASSUNTOS DE MULHER**

*Não é da luz do sol que carecemos.  
Milenarmente a grande estrela iluminou a terra,  
e afinal, nós pouco aprendemos a ver.  
O mundo necessita ser visto por outra luz, a luz do luar,  
essa claridade que cai com respeito e delicadeza.  
Só o luar revela o lado feminino dos seres.  
Só a lua revela a intimidade de nossa morada terrestre.  
Necessitamos não do nascer do sol,  
carecemos, sim, do nascer da terra.*

Mia Couto

#### **3.1 - Entre cafés e dedos de prosa**

Neste capítulo chego ao tema do trabalho propriamente dito: as mulheres no cavalo marinho e as maneiras como elas são parte dele, seja participando ativamente da brincadeira, seja dando suporte a ela com alguma tarefa aparentemente invisível. O tema se apresenta escorregadio e me invade de dúvidas. Como pode apresentar-se como tema algo que é ausente? Que qualidade de presença têm as mulheres no cavalo marinho? Se lá não estão representadas, também me pergunto que qualidade de ausência é possível ter? Ausência e presença. Presença e ausência. As duas palavras rondam este trabalho desde o início. Como inserir as mulheres no universo do cavalo marinho? Como inserir-me neste universo?

Uma possível resposta foi nos inserir (a elas e a mim) através dos aspectos que nos são comuns, justamente aqueles que não estão representados na brincadeira: as histórias privadas. Assim, as narrativas pessoais se mostraram mecanismo revelador de um mundo feminino rico e controverso, que não tem apelo na roda de samba do cavalo marinho, mas é parte da vida das pessoas que o fazem. São as lembranças das mulheres que tocam o domínio da família, da maternidade, da vida privada e doméstica. Nas conversas com as mulheres, a sexualidade não é motivo de piada. Em alguns casos foram elas, inclusive, que me revelaram o “outro lado” do comportamento de algum

famoso brincador: de como ele é violento com os filhos e a esposa, por exemplo. Ao dizerem o “não dito” elas estavam me abrindo uma nova perspectiva na visão daquele universo, ao mesmo tempo que também se inseriam nele por meio das suas histórias.

Assim, penso que o desafio deste trabalho é construir uma metáfora artística que me permita poetizar sobre as histórias que estão por trás da história do cavalo marinho. Foi conversando com as mulheres que atentei para o que eu chamaria de bastidores do cavalo marinho, muitas vezes não bonitos de contar. Contradições de um mundo que reúne arte, agressividade, beleza, desmantelo, precariedade, inventividade, tudo ao mesmo tempo. São muitos e inexplicáveis os sentidos que ligam uma pessoa a uma tradição. No caso das mulheres no cavalo marinho, quase todas elas são ligadas ao brinquedo por intermédio de um homem. Um homem de quem cuidam ou um homem cuidador que lhes permite participar.

Os relatos selecionados para compor os textos deste capítulo foram obtidos entre agosto e novembro de 2012, em entrevistas e depoimentos concedidos. Como antes mencionado, trabalhei sobre as narrativas pessoais de seis mulheres moradoras de Condado que têm relação com o cavalo marinho. Jaclécia, Ivanice, Maíca, Dona Didi, Dona Preta e Dona Biu concordaram em ser colaboradoras do meu projeto quando fiz um convite formal pedindo-lhes que me contassem as histórias de suas vidas. Eu não sabia exatamente como proceder quando iniciei o projeto, pois fazer visitas e conversar não era muito diferente do que o que eu costumava fazer anteriormente. Porém, a partir do momento em que assumi que elas seriam o foco de uma reflexão e também de uma criação de dança que contemplasse suas narrativas, tive necessidade de organizar um procedimento de pesquisa, algo que fosse além dos afetos, que me auxiliasse a guiar esta experiência, tornando-a produtiva. Inicialmente organizei uma lista de perguntas que pudessem nos levar a pontos que considerava instigantes.

As perguntas eram sobre as memórias da infância, da mocidade e do tempo em que eram solteiras. Sobre a experiência do amor, da maternidade, sobre o que aprenderam com suas mães e avós. Também elaborei perguntas sobre como se sentem em relação ao cavalo marinho. Das que brincam, quis saber como e quando começaram, as dificuldades encontradas, que alegrias têm ao participar do brinquedo. Essas perguntas foram importantes em um primeiro momento, pois serviram como disparadores das memórias. As entrevistadas, no entanto, criaram seus próprios fios

condutores e muitas vezes iam falando sem deixar que eu interferisse. Suas narrativas tomaram caminhos próprios, fazendo-as revelar, cada uma, um mundo de experiências. E essas experiências me foram contadas, muitas vezes, de forma inusitadamente poética.

Fiz as primeiras visitas sozinha. Entre cafés e biscoitinhos, com meu bloco de notas na mão, colecionei relatos, ouvi histórias e contei algumas também. Em novembro de 2012, captei imagens em foto e vídeo, ocasiões em que estava acompanhada da fotógrafa Renata Pires, do videomaker Orlando Nascimento e da parceira de trabalho Iara Sales. Temi que a presença de outras pessoas e principalmente de uma câmera pudesse deixá-las tímidas ou nervosas. Surpreendi-me justamente pelo oposto. A presença de uma “equipe” não as inibiu, pelo contrário, tornou-as vaidosas, orgulhosas de suas histórias. Elas se arrumaram para nos receber e para serem filmadas. As gravações foram momentos extremamente prazerosos, para nós e para elas.

O detalhe curioso é que por uma coincidência que muito me favoreceu, houve um período, entre setembro e fim de novembro de 2012, em que a maioria dos brincadores de cavalo marinho de Condado não estava na cidade, pois viajavam em turnê com o Grupo Grial, companhia de Recife (PE) que emprega muitos brincadores no elenco dos seus espetáculos de dança. Isso significou que minhas interlocutoras estavam sem os seus maridos em casa durante as visitas que fiz. Este foi um ponto bastante positivo que nos proporcionou um tipo de liberdade que eu nem podia prever.

As seis mulheres entrevistadas me concederam relatos extremamente ricos. A partir de cada um deles poder-se-ia traçar inúmeras alternativas de criação e reflexão. A vida de cada uma daria “um romance”, como diz Dona Preta. Para compor este capítulo, no entanto, selecionei a biografia de três delas. A escolha decorre do fato de elas serem de gerações diferentes: Dona Didi tem 61 anos, Maíca tem 49 e Jaclécia tem 21 anos de idade. Suas narrativas pessoais trazem problemáticas diferentes e nos remetem, cada uma delas, a contextos distintos.

### 3.1.1 - Severina Maria da Conceição (Dona Didi)

*Primeiramente a gente tem que ter fé! Porque é tudo certo na hora certa.*

*– Você quer ir cozinhar um feijão na minha casa?  
Foi assim que ele chamou eu pra ir morar mais ele.  
Eu disse: – Eu não quero não, porque eu já tenho um filho e você já tem dois.  
– Mas, se você quiser vir cozinhar feijão na minha casa, eu sou o Mateu da cara melada. Eu garanto eu vou assumir você.  
Aí eu pensei sozinha: eu não quero nada! Morar com quem brinca de Mateu... pode ser que ele seja ruim... a mulher dele já deixou ele...  
– E você bebe? Ele disse: – Só água!  
– Jura em quem?  
– Naquela cruz que tá lá em cima  
Eu disse: – Depois então eu venho!  
Daí inté a data de hoje a gente vive junto.*

*Eu creio em Jesus, gosto de orixá, gosto da Igreja Católica, de crente, gosto de espírito, gosto de tudo. E de macumba também.*

Dona Didi

Nome: Severina Maria da Conceição.

Data de nascimento: 3 de abril de 1953.

Naturalidade: Engenho de Tupá, em Nazaré da Mata, PE.

Idade: 60 anos.

Pai: Severino Ramos (Seu da Burra).

Mãe: Regina Severina Maria da Conceição.

Tem seis filhos, nascidos de parto normal, e dois enteados, filhos do primeiro casamento de Martelo.

É esposa de Sebastião Pereira de Lima (Seu Martelo), brincador de maracatu e Nego Mateus do cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado.

Mora em Condado.



Dona Didi é uma senhora bem-humorada e sem papas na língua, que anda descalça e com os cabelos arrepiados. É esposa de Sebastião Pereira de Lima, conhecido como Seu Martelo, o mais famoso e antigo Nego Mateus em atividade na região. Seu Martelo tem 76 anos de idade e longa experiência nos brinquedos de cavalo marinho e maracatu de baque solto. Ele é muito respeitado nesse meio e famoso por sua indumentária sempre bonita, estampada e nova. Martelo é um Mateus “bem vestido”. Quem escolhe os tecidos para fazer as roupas de Martelo é Dona Didi. Todos os anos, ela vai com a neta até a cidade de Goiana comprar a fazenda para mandar confeccionar as roupas de Mateus do Seu Martelo, que não gosta repetir a roupa de uma temporada em outra. A imagem de Martelo é bastante explorada pela mídia e pelo governo do estado de Pernambuco nas campanhas de divulgação da Secretaria de Cultura e da Secretaria de Turismo, nas fotos oficiais do carnaval, dos festejos de cavalo marinho, em painéis no aeroporto de Recife ou em órgãos públicos. O casal, no entanto, mora em uma casa bastante modesta e vive da aposentadoria de Seu Martelo.

Visitar a casa de Dona Didi e Seu Martelo é uma das coisas que mais gosto de fazer em Condado. Quando lá chego, sentam-se os dois para conversar. Perguntam da vida, da minha pequena, se estou bem de saúde, dizem que estou muito magrinha. Contam as novidades e logo começam a reclamar de uma dor aqui outra ali, do monte de remédios que têm que tomar, da falta de dinheiro, do filho que está preso. Seu Martelo todo ano fala que vai parar de brincar. A conversa alterna entre lamúrias e coisas animadas, mas sempre em um tom engraçado. Eles completam as falas um do outro, sendo que Dona Didi o tempo todo corrige Seu Martelo, a quem ela chama de Bastião, dizendo que ele não sabe de nada. Assistir televisão com eles é um divertimento à parte também. Eles comentam tudo o que se passa na novela, confundem os atores e atrizes com os personagens que fizeram na novela anterior, explicando para mim “tá vendo essa aí? É uma safada, ela traiu o marido e roubou o dinheiro dele”, e logo Dona Didi: “Cala a boca, Bastião! Isso aí era na outra novela! Agora nessa aí ela é direita!”. Também opinam sobre cada notícia dada pelo Jornal Nacional da rede Globo. Os comentários são ótimos e absurdos: “É, Bastião, é melhor a gente ir morar na Alemanha, porque aqui a crise tá muito braba!”, ele responde “Não, aqui mesmo está bom, porque tem muita bomba no Iraque, que é lá perto”.



Imagem 5 - Dona Didi e Seu Martelo em porta-retrato na casa deles.

Quando convidei Dona Didi para participar deste trabalho me contando as histórias da sua mocidade, ela inicialmente não concordou, dizendo que não queria, pois a história dela era só tristeza. Semanas depois, em outra visita, ela mesma voltou atrás e disse que tinha mudado de ideia. Mas completou que era para eu escrever um livro sobre sua vida, porque um livro seria melhor que uma novela. Assim,

em um dia de gravação, sentada no sofá coberto com uma colcha bem colorida e estampada, Dona Didi nos contou uma história longa, cheia de detalhes. Eu me surpreendi com coisas que nem imaginava (imagens 5 e 6). Dona Didi, cheia de crenças e mandingas, também viveu “no mundo”, assim como o Nego Mateus do cavalo marinho.



Imagem 6 - Dona Didi.

*Eu nasci no Engenho de Tupá. De lá meu pai foi morar no engenho do Junco. Eu já tava grandinha, com 5 anos. Do engenho do Junco a gente fomo morar em Lagoa Seca. Meu pai era desse assim: a gente ia morar no engenho, plantava lavoura tudinho, aí quando ele se abusava com o senhor de engenho, chegava em casa e dizia: “neném”, mãe dizia “oi”, “bota o saco nas costas e vamo s’imbora”. Aí saía eu e minha outra irmã, chocha<sup>30</sup>, cada uma com uma trouxa na cabeça. Mamãe com a trouxa na cabeça, o cachimbo na boca e ele na frente. E a gente andando pelo mundo...*

*Quando chegava no engenho aí dizia assim “Eu quero um barraco”. O senhor dava um barraco a ele. Aí mamãe ia, caçava lenha, fazia aquele fogo ali, fazia aquele café pra gente. Aí dava a cada qual uma bolacha. As vezes era farinha molhada com açúcar pra gente comer. Carne não tinha. Às vezes a gente ia pra venda, pedia peixe. O dono da venda dava e a gente comia peixe com aquela farinha mexida, comia. E aí, ganhava o mundo de novo! Eu fui criada no mundo feito um arretirado. Quando a gente viemo tomá tento do mundo, eu já estava com 15 anos. Ah, meu cabelo era desse tamanho (faz com as mãos o gesto que o cabelo era alto, pra cima), eu não tinha uma chinela, a gente andava tudo descalço, eu não tinha uma roupa pra vestir, não tinha nada.*

*Quando eu me formei de moça com 15 anos, eu comecei a conversar com as menina, carregando água nas cacimba pelo meio dos mato, no meio das cana, das mata. Aí uma menina disse assim: “Tu quer ir pro Recife trabalhar?” “Eu não sei nem o que é o Recife! Só conheço mato.” Só morava nos mato... “Eu levo tu”. Aí eu fui pra casa de Dona Neuza. A mulher se chamava Do-na-neu-za. Lá nas Graças, na frente da Praça do Derby<sup>31</sup>. Quando cheguei lá, as unhona grande! Minha mãe bebia muito, meu pai bebia muito, não se importavam com a gente. Aí meu cabelo, muito aninhado, grandão, embaralhado, cheio de piolho. Porque minha mãe não se importava com nada! A vida era tirar quadra<sup>32</sup> seis dias da semana. Trabalhava ela e trabalhava pai, pra ganhar dez tonho, que era pra comprar de comer. Todos dois trabalhava na palha da cana. Aquele dinheiro ganhava dez tonho mamãe e dez tonho papai, e fazia dois mirréi. Aí era pra comprar carne, farinha, bolacha.*

*A gente não tinha uma cama, a gente não tinha uma mesa, a gente não tinha nada. Dormia tudo no chão. Cortava a folha da bananeira, botava no chão, forrava ali e se cobria também. A gente não tinha lençol, e roupa era só de ano em ano. Quando a gente ia lavar a roupa do couro, ia pro rio, chegava lá ficava nua, pelada em cima da pedra. Lavava a roupa, botava no sol pra enxugar. E quando tava chovendo a gente enxugava na beira do fogo. A minha vida de como eu fui criada era assim! Pronto, a história é essa. E eu não tenho vergonha não.*

Ao relatar essas experiências, Dona Didi me revelou um universo sobre o qual eu não havia refletido e nem associado como pertencente à cultura das pessoas que fazem parte do cavalo marinho: o da vivência feminina de trabalho como empregada

<sup>30</sup> Chamam de chocha quem é magra, fraca, ou “adoentada”.

<sup>31</sup> A Praça do Derby fica nas Graças, bairro nobre do Recife.

<sup>32</sup> Quadra é a medida do corte da cana.

doméstica em casas de famílias ricas no Recife. Trazer moças jovens do interior para trabalhar em casa residindo junto com a família que emprega é uma prática comum, principalmente no Nordeste. Herança da mentalidade escravocrata do Brasil e, em Pernambuco, continuidade das relações que se estabelecem no interior, visto que as famílias abastadas que residem em bairros nobres e casarões do Recife são justamente as famílias donas dos canaviais, as famílias dos senhores de engenho da Zona da Mata Norte. A história de Dona Didi seguia, comovente e reveladora:

*Aí eu fui pra casa de Dona Neuza no Recife, né? Lá ela olhou prá mim assim e disse: “Meu Deus, é uma índia do meio dos mato!” Então ela chamou a empregada, que se chamava Maria José, mandou eu pra dentro, eu fui. Ah! (faz como se tivesse esquecido algo importante) Eu saí de casa fugida! Sem deixar um recado, sem ninguém saber de mim. Não contei nada nem pra pai nem pra mãe, que eles não deixava eu ir não... Foi uma vizinha que me convidou, chamou eu pra casa de Dona Neuza e eu fui. Pra ver que eu salvava minha vida e a vida do meu pai e da minha mãe. Que eles morava tudo no engenho e não tinha condição de ir pra rua<sup>33</sup>. Aí eu fui mais ela, escondido. Cheguei lá, contei tudinho.*

*Minha patroa mandou cortar meu cabelo, tirar os piolho, mandou a outra pra máquina, a outra foi, cortou um bocado de vestido dela e fez vestido pra mim. Eu fiquei logo contente. Me deu uma percata [sandália], eu botei no pé e não sabia nem andar (rindo, divertindo-se consigo mesma). Ela ligou uma televisão e eu quase que morro pra trás de medo de televisão, que eu não tinha. A casa era toda de vidro, eu olhava assim, via eu e ficava com medo, assombrada dentro da casa! A outra empregada me acompanhando, acompanhando... Sei que eu me acostumei lá. Aí eu pra engomar, ela botava um tamborete que nem aquele assim pra eu engomar os paletó. Que eu engomava era os paletó, viu? (diz toda orgulhosa) Quando a cozinheira fazia a comida eu ia espiando e já ia aprendendo como é que fazia o feijão, como é que fazia um arroz, fazia a carne, preparava os bife, todas comida... eu ficava só assim olhando, vendo fazer. Quando a outra empregada tava de folga, ela me perguntava: “Você sabe fazer, Severina?” “Sei, sim senhora, dona Neuza. Eu vou fazer.” E fazia do mesmo jeito da outra. E ali fui ficando, ficando... trabalhei dois anos e oito meses. Todo meu dinheiro era na mão dela.*

*Minha mãe e meu pai já tinham botado pra todo canto do mundo que eu tava perdida, que eu tinha morrido dentro do rio... sem ninguém saber onde eu tava. Ninguém sabia de nada, que eu saí fugida! Ninguém tinha notícia minha. Aí meu dinheiro já era 12 mirréi e quinhento. Era dinheirão! Ela me pagava todo mês e eu dava meu dinheiro a ela pra guardar, que eu lá não precisava de nada. Lá de tudo eu tinha: roupa, negócio pro cabelo, perfume pra usar... tudo eu tinha... ela era crente e eu fumava cachimbo. Ela botava eu lá no fundo do quintal junto dos cachorros pra eu fumar o meu cachimbo. Ela mandava aqueles taco de fumo de rolo, caixa de fósforo, o caneco, eu botava lá e fumava sossegada. Depois vinha cá, pegava água, escovava a*

<sup>33</sup> Morar “na rua” é morar na cidade, no vilarejo.

*boca direitinho e ia fazer meu serviço. Deixava o quintal ajeitado, sem bagunça.*

Não sei precisar a que moeda Dona Didi faz referência, mas o que me chama a atenção é o fato de ela acreditar que sempre recebia muito dinheiro, quando na verdade é mais provável que ela não recebesse o suficiente para pagar por seu tempo de serviço. O pagamento era retido pela patroa e ia sendo acumulado até o momento que ela solicitasse, prática que devia ser comum à época e que obviamente hoje é proibida, graças às conquistas trabalhistas. Mas vale lembrar que mesmo hoje há casos de jovens de cidade do interior, geralmente não alfabetizadas, que trabalham em casas de família sem receber qualquer salário, somente em troca de moradia, alimentação, vestuário e cuidado. Dona Didi satisfazia-se com o fato de não ter que comprar nada, de ter de tudo na casa da patroa, inclusive a liberdade para fumar seu cachimbo, mesmo que no fundo do quintal com os cachorros. A relação estabelecida entre Dona Didi e Dona Neuza, visivelmente baseada na exploração, é controversa quando analisada de fora, porém entre elas estabeleceu-se um vínculo de confiança, de afeto. Dona Didi afirma que a patroa era tudo para ela, que fez tudo por ela. A relação entre patroas e empregadas domésticas é parte de um universo bastante feminino, cheio de nuances.

*Quando foi com dois ano e oito meses que eu tinha fugido, tinha um rapaz que morava aqui em Condado que ele vendia banana lá no Recife, pros lado da Ceasa. Um dia Dona Neuza mandou eu ir pra padaria, aí eu fui pra padaria. Esse rapaz viu eu e me conheceu. Ele disse: “Aquela é a filha do Seu da Burra”, porque meu pai chamava Severino Ramos, mas o povo só conhecia ele por “da Burra”, porque ele brincava na burra do carnaval. Aí ele chegou cá e disse a meu pai que tinha visto eu no Recife, atravessando de uma casa bem bonita pra padaria. Aí meu pai disse assim “Você pode me levar lá, pra eu ver que é ela mesmo?” Ele disse “levo”.*

*Todo dia chegava um veinho na minha casa lá, um tal de Seu Antonio, batendo palma, pra pegar o almoço, né? Era eu que sempre dava o almoço a ele. “Peraí, Seu Antonio, que eu já vou”, gritei lá de dentro. Aí preparei o almoço dele bem preparado. Quando eu chego na porta, é meu pai. Eu caí pra trás. Desmaiei. Quando acordei eu já estava na Restauração<sup>34</sup>. Foi o medo que eu tive! O coração fraquejó! Porque meu pai dizia que se a gente fugisse de casa sem dizer a ele, no dia que ele encontrasse a gente, ele matava a gente. Aquele medo foi tão grande que eu desmaiei. Quando acordei já foi com minha patroa lá e meu pai na outra banda. Ele chorando. Aí ele pediu a mim pra voltar pra casa que minha mãe tava doente, que eu viesse cuidar dela porque eu era a*

---

<sup>34</sup> Hospital da Restauração, em Recife.

*mais velha. Eu tava com 17 anos. Eu disse: “Mais o senhor eu não vou não, me desculpe, meu pai. Eu só vou se minha patroa me levar, que é pra eu ver mesmo que minha mãe tá doente e que o senhor não vai fazer nada comigo lá”.*

*Minha patroa disse que mandava o motorista me levar. Aí ela me deu cinco mirréis, foi dinheirão que ela me deu! Me deu também dois saco de roupa, roupa pra menino, pra mulher, roupa pra tudo. Me deu um saco de feira bem grandão, botou tudo na mala do carro e mandou o motorista me trazer. “Você sabe o caminho?”. Eu disse “sei”. Mas aí quando cheguei em Condado, me perdi (risos)! A gente morava no Engenho do Retiro, mas quando eu cheguei em Condado, me perdi! Aí lá vai eu perguntar na frente da igreja... perguntei a um homem “tu sabe onde é o Engenho do Retiro?”. Ele disse “sei”. “Tu sabe quem é um chamado da Burra que mora lá?”. Ele disse: “E eu num moro ali junto?” “Apois o senhor pode ir lá mais eu?” “Posso.” Depois ele entrou no carro e me levou lá... o motorista levou a gente.*

*Mamãe chorou muito, minhas irmã chorou muito... mas eu não fiquei lá não. Fui-me embora pro Recife trabalhar de novo. Peguei o dinheiro e dei a meu pai, eu disse “eu não quero um tostão, fica aí o dinheiro pra vocês, pro senhor ver que compra uma casinha, pra o senhor ver que faz alguma coisa, porque o senhor não vai viver essa vida de dentro dos mato”. Aí ele disse que não queria o dinheiro, que aquele dinheiro era de uma mentira que eu tinha pegado nele. Eu disse “eu fiz isso pra salvar a vida do senhor, pro senhor sair daqui de dentro dos mato”. Que lá só tinha cobra, lacau [lacraia], a gente trabaiano, comendo na venda, comendo carne crua que não tinha nem lenha porque a gente não ia pra dentro dos mato catar lenha com medo de cobra! Comendo farinha molhada! Não comia um feijão, não comia um arroz, não comia um macarrão, uma carne, não comia nada. Era só isso. “É pra dar uma vida melhor ao senhor, mas o senhor não quer... só que minha mãe quer”.*

*Foi aí então que minha mãe veio pra rua, alugou uma casa ali em Dona Nice. Minha mãe comprou uma cama, comprou dois banco, uma mesa, dois tamborete e uma cristaleira. Uma cristaleira!... Você sabe o que é uma cristaleira? Uma cristaleira é assim... que nem de vidro. É todinha de madeira e na frente é de vidro, pra botar os prato dentro, panela de barro pra cozinhar... foi quando então a gente viemo melhorar de vida. E eu voltei pro Recife.*

*Quando foi com 20 anos eu arrumei um casamento. Fui-me embora da casa de Dona Neuza pra ir morar mais ele. Dona Neuza me deu enxoval, me deu tudinho. Quando eu tava grávida de três meses larguei desse casamento e quis voltar pra casa de Dona Neuza. Minha mãe disse que eu tava doida que ninguém queria mulher de barriga trabalhando em cozinha não. Mas eu voltei e fiquei lá. É porque ele bebia. Eu não suporto cachaça na minha vida! Meu pai e minha mãe bebia. O sofrimento da gente era esse. Então quando eu senti isso, fui-me embora, voltei pra casa de Dona Neuza. O meu menino nasceu e logo ficou gordo, bonito. Quem cuidava dele era a filha de Dona Neuza. Fiquei lá até ele completar 1 ano e 8 meses.*

Quando Dona Didi conheceu Seu Martelo, ele era separado da primeira mulher e tinha dois filhos, João e Maria, que tinham 10 e 11 anos de idade, respectivamente. Ele

morava perto da casa dos pais dela em Condado. Ela por sua vez, tinha este primeiro filho, com 1 ano e 8 meses. Quando Martelo a convidou para morar com ele e “cozinhar feijão” em sua casa, ela inicialmente não quis, com receio de ele ser ruim, pois a primeira mulher o havia deixado. Porém, certificando-se de que ele não bebia, e com muita vontade de ter sua própria casa para cuidar e não mais viver e cuidar da casa dos outros, ela aceitou. Dada a resposta, ficou na casa dos pais, esperando que ele a fosse buscar.

*Quando foi de noite Bastião veio me buscar e disse “Bora pra casa!”, e pronto, levou eu. “Bora s’imbora que o que você tem aí eu não quero nada, não precisa levar nada.” Na casa dele tinha tudo, e tinha João e Maria, um com 10 e outro com 11 anos, os dois filhos dele. E eu trouxe o meu. Aí pronto, até a data de hoje a gente é junto. Faz uns quarenta anos. Quarenta e um ano que eu vivo com o Mateu da cara melada! Primeira noite que eu vim pra casa, já de dia ajeitei a casa mais Maria, a menina dele que já era uma mocinha, ela ficou muito contente.*

*Quando foi de noite ele chegou, botou o saco nas costa, bexiga na mão e desapareceu. Foi s’imbora brincar de Mateu no cavalo marim, chegou de quatro hora da madrugada. Quando ele chegou, eu já tinha assado carne, já tinha feito farofa, bolacha, botado tudo dentro do saco. Ele tirou a roupa de Mateu, limpou a cara, botou nas costa dois facão, duas foice e foi s’imbora trabalhar. A vida dele mais eu foi essa, até a data de hoje. Eu criei dois filho dele, ele criou o meu. Junto a gente tem mais cinco. São oito filhos. Bastião criou tudinho.*

*Quando ele chegava do cavalo marim, era com o bolso cheio de pratinha, que naquele tempo o povo dava era muito dinheiro no chapéu do Mateu! Aí os menino iam tudo correndo em volta dele, ele dava o dinheiro todo pros menino comprá picolé e confeito. Os menino ficava tudo contente com o pai. Eles gostava. Eu gostava também.*

Dona Didi não tem participação direta alguma nas rodas de cavalo marinho. É fiel espectadora e não gosta de ir sozinha. Geralmente vai acompanhada de uma colega, a esposa de José Carlos da Silva, o Pequinês, que brinca de Catirina no cavalo marinho Estrela de Ouro. Em toda brincadeira Dona Didi está lá, sentada em uma cadeira colocada para ela em lugar privilegiado (imagem 7). Diverte-se com a Véia do Bambu e com as macaquices, como ela diz, de Martelo. Ele, no meio da brincadeira, vez ou outra dá uma olhada de rabo de olho para a esposa.



Imagem 7 - Dona Didi entregando um copo de água a Seu Martelo durante brincadeira do Estrela de Ouro.



### 3.1.2 - Maria Soares da Silva (Maíca)

*Tenho muita saudade do meu pai e da minha mãe.*

*Eu não tenho leitura, mas tenho entendimento.  
Sei trabalhar com o juízo.  
Sei o que dá e o que não dá pra mim.*

*No meu aniversário de 15 anos, o pai botou uma  
ciranda na frente de casa pro povo brincar. Mestre  
Zé Duda cantou. Meu pai deu café pra todo mundo!*

*Era bonita. O cabelo longo, preto, a pele fina.  
Tenho saudade de mim.*

Maíca

Nome: Maria Soares da Silva.

Data de nascimento: 4 de agosto de 1964.

Naturalidade: Engenho Tabajara, em Aliança, PE.

Idade: 49 anos.

Pai: João Soares da Silva (Mestre Biu Roque).

Mãe: Maria José da Conceição.

Separada do primeiro marido.

É mãe de seis filhos nascidos de parto normal: cinco vivos e um “levado por Deus” com 1 ano e 7 meses.

Companheira de Luís Paixão, rabequeiro e atual responsável pelo cavalo marinho Boi Brasileiro, brinquedo do falecido Mestre Biu Roque.

Toca bage e canta no banco do cavalo marinho.

Também gosta de cantar cocos, sambas, e de ouvir músicas do Amado Batista.

Quando fui à Zona da Mata pernambucana pela primeira vez, em dezembro de 2004-janeiro de 2005, Maíca morava em um sítio em Chã de Esconso, onde também morava seu pai, Mestre Biu Roque, que faleceu em 2010. Assisti a apenas duas brincadeiras do cavalo marinho Boi Brasileiro em Chã de Esconso, no terreiro em frente à casa do mestre. As demais brincadeiras desse grupo que presenciei foram em Condado e em outras cidades da Zona da Mata. A presença de Maíca e de sua irmã Lurdinha cantando e tocando no banco me chamou a atenção. O cavalo marinho Boi Brasileiro é famoso por seu banco de tocadores, que conta também com a presença de Mané Roque, irmão de Maíca. O próprio Mestre Biu Roque era compositor de cocos, forrós e sambas. Eles são uma família conhecida por seu talento musical. A voz aguda de Maíca se sobressai entre os cantadores.

Como meus trabalhos de campo se concentravam principalmente em Condado e eu voltava minha atenção para o grupo Estrela de Ouro, acabei não frequentando a casa de Maíca em Chã de Esconso nessa época. Iniciamos uma relação mais próxima quando ela passou a morar em Condado, como companheira do rabequeiro Luís Paixão. Maíca tem um ar misterioso, é uma mulher bonita que chama a atenção (imagem 8). Cabelos longos e pretos, pele morena, o corpo forte, elegante. Fuma cigarro de vez em quando e gosta de beber cerveja.



Imagem 8 - Maíca.

Quando idealizei esse projeto, desejei imensamente que Maíca participasse. Eu não tinha intimidade alguma com ela antes de convidá-la a fazer parte do trabalho. De todas as mulheres que fizeram parte deste recorte da minha pesquisa, Maíca era com quem eu tinha menos contato direto. Por isso hesitei no convite. Na verdade, pensei que o projeto poderia ser um pretexto para conhecê-la melhor, pois tinha curiosidade em saber mais sobre ela.

Num primeiro momento, temi que ela não aceitasse o convite. Ela me passava a impressão de ser reservada, era um pouco séria. Além do mais, ela não sabia muito sobre mim e eu chegaria em sua casa assim já com um interesse definido... achei um pouco estranho. Mas me enchi de coragem e fui lá. Tamanha minha surpresa e contentamento quando ela se mostrou inteiramente aberta à minha proposta, disse que ia adorar passar um café pra gente conversar, que sabia muito bem quem eu era, que amiga é pra essas coisas, que esperava que eu conseguisse alcançar tudo que eu desejo e mereço nesta vida, que meu trabalho ia ser muito bom, que ia esperar eu marcar um dia para ir lá... E assim, já numa primeira visita, Maíca diluiu a impressão equivocada que eu havia construído sobre ela, mostrando-se doce, receptiva e maternal de uma maneira que eu não esperava, e que, confesso, me comoveu. Nossos encontros foram extremamente agradáveis. A cada um deles ela se soltava mais, contava coisas divertidas, outras nem tanto. Ela foi bem assertiva nas colocações e começou assim:

*Meu nome é Maíca, sou filha de Biu Roque, um homem muito especial no mundo. Sou irmã de Mané Roque e Lurdinha, que tocam no banco do cavalo marinho. Eu sei tocar bage e cantar no banco também (imagem 9). Não danço, não gosto de dança. Meu negócio é mais tocar e cantar. Tive que entrar no lugar da minha irmã, que ela tinha perdido a voz. A primeira toada de cavalo marinho que eu aprendi foi a do Cavalo.*

Maíca fala com muita ternura sobre os pais. Em casa, enquanto faz seu serviço, ela canta músicas que aprendeu com eles. Ao ser indagada sobre histórias da infância e da mocidade, Maíca inicia o relato de uma série de memórias alegres da vida em família no engenho. Também de uma série de perdas, dores e situações difíceis, quase sempre envolvendo o campo amoroso, a sexualidade e a maternidade. A começar pelo fato de ter se tornado mulher aos 10 anos de idade, “sem nem ser moça ainda”, quando um

rapaz a pegou à força e “se apossou-se” dela. Foi na beira do rio. Ela contou ao pai, que contou ao senhor de engenho, que quis obrigar o rapaz a se casar, mas ela não quis, porque não ia morar com aquele rapaz de jeito nenhum. “Fiquei nervosa com homem.” Passou seis meses muda, calada, sem falar nada com ninguém.



Imagem 9 - Maíca no banco de tocadores do cavalo marinho Boi Brasileiro.

Ela se casou aos 17 anos com o primeiro marido, que é o pai dos seis filhos. Mas o casamento foi “uma derrota, porque o marido era bêbado e não ajudava em nada”. Embora o pai de Maíca fosse mestre de cavalo marinho, cirandeiro e tocador em bailes, o marido não a deixava participar de nenhuma brincadeira. Mas ela conta que naquela época nem se importava muito com isso, pois começou a gostar de brincar só depois de “velha”. Quando era mais nova, ela diz que não tinha tempo nem sossego para brincar, pois estava sempre com um menino agarrado na saia, um no braço e outro na barriga. Dos seis filhos que teve, cinco são vivos e um morreu com 1 ano e 7 meses, de tuberculose. Maíca conta que essa foi a maior tristeza em sua vida. Ela era muito nova e não soube como lidar com a situação. Durante meses via o menino em casa, ouvia seu

choro de noite. Pensou que ia morrer de tristeza. Ou endoidar. Mas a lida do dia a dia a chamou de volta para a vida e ela percebeu que não podia morrer, nem endoidar, porque tinha os outros meninos para criar. Maíca agradece a Deus por ter nascido filha de quem nasceu e pelos filhos que tem. Ela afirma que a família é a coisa mais importante em sua vida (imagem 10).



Imagem 10 - Maíca e Seu Luís Paixão em quadro na casa dela. Ao redor, fotos dos filhos, do pai e dos irmãos.

Além de fazer o serviço doméstico em sua própria casa, Maíca trabalhou fora grande parte do tempo de casada para sustentar a família. Quando solteira, trabalhou na palha da cana durante dois anos e seis meses porque os pais estavam doentes. Na época, os senhores de engenho aceitavam meninas com mais de 15 anos para trabalharem “avulsas”. Eles recrutavam homens e mulheres, todos juntos, para uma

mesma jornada de trabalho. Foi por trabalhar na palha da cana embaixo de sol quente que “a pele se acabou-se”, queixa-se Maíca. Ela explica algumas diferenças entre o tempo em que foi empregada no engenho e os tempos de agora, em que os cortadores de cana são funcionários das usinas. Na sua época, eles e elas iam a pé para o canavial porque não havia ônibus passando de cidade em cidade para recolher os trabalhadores. Diz também não havia uniforme e nem a roupa com proteção que atualmente a usina fornece: “A gente trabalhava era com a roupa da gente mesmo”. Quando chegava de volta às quatro da tarde, ia fazer o serviço de casa até oito ou nove horas da noite. Para que o dinheiro valesse a pena, tinha que trabalhar a semana “cheia”, pois caso perdesse um dia de serviço, recebia muito pouco.

*Eu trabalhava mas eu não via dinheiro, não! O dinheiro ficava todo no barracão, que era o armazém do engenho. Era um quarto de farinha, de arroz, uma carne, um quarto de feijão... pronto, o dinheiro ficava todo lá mesmo. A venda? Era do senhor do engenho mesmo, o engenho (Tabajara) onde eu nasci, me criei, me casei e tive meus filhos. (...) Eu fui pai e fui mãe. Porque quando você tem um marido que é*

*desmantelado, você é mãe e é pai. E eu não dei filho meu para ninguém criar. Muita vizinha minha me pediu filho para criar... mas eu moro embaixo da ponte com meus menino mas não dou um filho meu pra ninguém criar! Abaixo nosso Senhor Jesus Cristo, criei todos os cinco. Só dei um a Deus, porque tinha que ser dele mesmo. Todos têm estudo. Tudo casado. Trabalhei fora na cozinha dos outro, em casa de família, fazendo faxina, e na cana também, para dar tudo aos meus filho.*

Maíca tem três filhas mulheres e dois filhos homens. Os dois filhos, Cassiano e Cristiano, brincam no cavalo marinho desde crianças, exercendo diversas funções. E uma das mulheres, Simone, a filha mais nova, também brinca desde os 8 anos. Ela é galante e também bota figura.

*Quando tem cavalo marinho, meu dia é muito corrido. Tenho que cozinhar pro povo, fazer café. O jantar da manhã, tudinho. Daí depois fica a bagunça pra eu arrumar... mas eu gosto de receber as pessoas na minha casa, fazer café, dar a janta. A casa é o mesmo que uma hospedaria. Cada qual conta uma história, é todo mundo alegre. Tudo na beira do fogo. Faço logo três, quatro garrafas de café, boto em cima da mesa. Uma bolsa de pão. No meio da brincadeira sempre aparece um “Maíca, tô com fome!” “Pode entrar! Café tá em cima da mesa, pão... pode pegar. Cada qual que se serve, que eu não sou babá de ninguém.”*

Maíca teve os seis filhos dos 17 aos 24 anos, todos seguidinhos, um depois do outro. Depois do sexto filho, pediu ao médico para fazer laqueadura. O médico insistia para que não fizesse a cirurgia porque ela era muito “boa parideira” e dizia que parto nenhum dela era “enrascado”. Ela mesma se considera uma mulher com facilidade para dar à luz em parto normal. Quatro dos seus filhos nasceram em maternidade e dois nasceram em casa, sem complicação alguma. Dos que nasceram em casa, um foi por escolha e o outro foi porque o bebê nasceu tão rápido que não deu tempo de ir para a maternidade. Ela estava sozinha e o menino nasceu no chão mesmo. A vizinha ouviu o choro da criança e foi ajudá-la. Após o sexto filho, no entanto, ela estava decidida a não ter mais crianças. “Doutor, me opere pelamordedeus, senão eu vou me desmantelar em menino!”, e finalmente a cirurgia foi feita para que ela não mais pudesse engravidar.

Maíca gosta de falar sobre o nascimento de suas crianças. Ela conta que preferiu a experiência de ter os filhos em casa à experiência de ser atendida nos hospitais.

Sentada na mesa da cozinha, ela inicia, muito bem-humorada, o relato do parto de Simone, sua filha mais nova:

*Senti a primeira dor no caminho para a maternidade, quando eu ia fazer uns exames. Fui caminhando a pé do sítio do Esconso até aqui em Condado com uma amiga. Cheguei lá, disse ao doutor que tinha tido uma dor no meio do caminho. Fizeram o toque em mim e o médico disse que dali quatro horas meu bebê já ia nascer. O médico queria me internar logo, mandou minha amiga ir em casa buscar as coisas do bebê e que eu ficasse na maternidade. Eu disse:*

*– Não, senhor! Eu vou é pra casa! Não vou ter esse menino agora não, doutor... eu sei, já sou mãe de três. Dá tempo de eu chegar em casa.*

*– Você vai, mãe<sup>35</sup>? – o doutor me olhou feio – e se você descansar [der à luz] no meio do caminho e os cachorros comerem seu filho?*

*– Senhor, o doutor sabe que uma mãe tem dez saias para cobrir uma criança! Se preocupe não, que cachorro nenhum vai chegar perto dele.*

*– Tá certo, se você quer ir, pode ir, mãe.*

*Daí eu vim m'imbora com minha amiga, e quando chegamos aqui no final da rua me deu outra dor.*

*– Ai, Jesus! – chamei – Maia, vem cá pra perto de mim!*

*– Que foi?*

*– Me deu outra dor, vamos andar ligeiro.*

*A gente continuou. Daí, quando passei ali perto de Zé Dantas, tinha um pé de laranja bem lindo no quintal duma casa bonita. As laranjas assim... tudo amarelinha, da cor da tinta do portão... eu olhei assim... a boca encheu d'água.*

*– Ai, Jesus, tô com vontade de chupar laranja, e agora?*

*Minha amiga disse que a gente não podia pegar, senão iam pensar que a gente estava roubando...*

*– Mas vê, tem uma pessoa trabalhando aí dentro. Bora pedir a ele.*

*A gente chamou, o rapaz foi, saiu pra fora. Eu disse:*

*– Moço, o senhor pode me dar uma laranja daquela?*

---

<sup>35</sup> No sistema de saúde, enfermeiras e médicos costumam chamar as parturientes de “mãe”.

– Aaaaah, moça – ele falou, todo importante – eu não posso dar nada não porque eu sou trabalhador aqui, e tal...

*Daí passou um outro homem e disse assim:*

– Ôôô, rapaz! Tem vergonha! Tu vai negar uma laranja a uma mulher grávida? Tenha vergonha na tua cara! – num instante o negócio se arresolveu:

– Peraí, mãe, que eu vou dar a laranja...

*Daí pegou uma laranja e me deu, já perguntando como é que eu ia descascar.*

– Ôxe... peraí que eu encontro um jeito! – eu falei.

*Catei um palito no chão, rasguei a laranja e saí chupando. Num instante matei a vontade. Fui m'imbora. Quando cheguei aqui perto de casa, me deu outra dor.*

– É agora! Pronto, agora vai nascer mesmo!

*Entre pra dentro, não chamei ninguém. Mas daí pensei “Meu Deus, tô com fome que eu caminhei muito. Vou comer primeiro!” (risos) Sentindo dor e com fome, vê como é... (risos) “vou comer o quê?” Eu não ia fazer comida aquela hora, né?... “Já sei: tenho aqui uma banda de coco!” Peguei a banda de coco, macetei, peguei uma colher, raspei, raspei, raspei, botei dentro numa cuia, peguei um bocado de açúcar, um bocado de farinha, misturei tudo e botei pra dentro. Comi tudo e tomei um litro d'água. “Agora você pode nascer, meu filho. Tô com a barriga cheia, tô forte, agora você pode nascer!” Pronto, deu uma dor bem forte lá dentro, eu cá de fora fiz uma forcinha e bluft!, num instante saiu... a bichinha nasceu tão bem que quase disse “tô aqui!” (pausa) Foi Simone! (faz outra pausa, sorri, olhando para cima) Ah, se fosse no hospital... vixe!... o pessoal não ia deixar eu comer era nada! Ficava com fome, sede, sem poder me mexer, somente esperando a vontade dos médicos... com aquela agulha espetada no braço... Eu nada! Prefiro trabalhar com o juízo! Não tem coisa melhor do que a gente ter um filho em casa! Eu preferia ter dez filhos em casa do que um na maternidade, mil vezes. Em casa é uma coisa muito normal, uma coisa muito simples, é tranquilo. Não tem esse negócio de estar doutor isso, doutor aquilo, e vai pra lá, e vai pra cá, bota praqui, bota prali... Ah não! Em casa a pessoa é sossegada, com Deus, Nossa Senhora e a gente de confiança.*



### 3.1.3 - Jaclécia Roberta da Silva (Clécia)

*É mais bonito fugir do que engravidar dentro de casa.*

*Fugir é sair de noite escondida, você ajeita as malas sem ninguém saber.  
 Já eu saí de casa na luz do dia, nas vistas de todo mundo.  
 Só que casar, casar mesmo, que era o sonho da minha mãe, eu não casei.  
 Mas não faço questão também. Pra mim casamento é o bom viver, né?  
 Painho queria que eu me casasse, mas eu não casei.  
 E nem fugi! Eu só saí de casa!*

*Vinte e quatro horas a televisão ligada!*

Clécia

Nome: Jaclécia Roberta da Silva.

Data de nascimento: 4 de abril de 1993.

Naturalidade: Timbaúba, PE, na maternidade.

Idade: 20 anos.

Pai: Aguinaldo Roberto da Silva.

Mãe: Ivanice Maria do Carmo.

Escolaridade: segundo grau incompleto.

É mãe de dois filhos: Daysa Kettly e Irisson Roberto, ambos nascidos de parto cesariana, na maternidade de João Pessoa, PB.

Brincava como galante no cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado e como baiana no maracatu Leão de Ouro de Condado, ambos brinquedos de seu avô Mestre Biu Alexandre. Hoje brinca no cavalo marinho Estrela do Oriente de Camutanga, de Mestre Inácio Lucindo.

Mora em Condado.

Gosta da banda de brega “Desejo de menina”.

Conheci Jaclécia no fim de 2004, quando ela tinha apenas 11 anos. Com essa idade, já se comportava como adolescente rebelde, era cheia de vaidades e quereres. Gostava de se impor sobre o irmão caçula, Jamerson, e a irmã mais nova, Jaline. Seu pai, Aguinaldo Roberto da Silva, dizia que ela era “enjoadinha desde pequena”. Era uma menina linda e sonhadora, um pouco birrenta às vezes. Adorava saber das histórias dos que vinham de fora, desejava morar em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Jaclécia (imagem 11) transformou-se em uma bela moça. Ela hoje tem 20 anos, dois filhos e mora em Condado.



Imagem 11 - Jaclécia.

Jaclécia começou a brincar no cavalo marinho de seu avô, mestre Biu Alexandre, em 2003. Foi o pai que ensinou a ela e aos irmãos a dançar, colocando CDs de cavalo marinho para que eles treinassem em casa. As crianças de Aguinaldo foram muito influenciadas pelo casal de pesquisadores Alício Amaral e Juliana Pardo, que desenvolveram um projeto na Zona da Mata Norte de Pernambuco para a revitalização de diversos grupos de cavalo marinho. Muitas crianças, principalmente meninas,

começaram a brincar a partir das oficinas organizadas por eles. A atitude de Aguinaldo, inclusive, permitindo que as filhas integrassem o Estrela de Ouro, também decorre daí.

Jaclécia gosta de todas as partes dançadas no cavalo marinho. Como manda a hierarquia, começou no último lugar do cordão dos galantes, brincando no papel de dama, ao lado do primo que brincava de pastorinha. A dama e a pastorinha geralmente são as crianças menores, e são alvo de puias e abusos de Mateus e Bastião, que costumam “bulir” com elas. Jaclécia conta que, por ser menina, Mateus e Bastião nunca fizeram puia e nem tocaram nela. A “safadeza” era sempre com o primo. “É que painho ficava de olho!”, justifica ela. À medida que foi crescendo, passou a ser galante e foi caminhando no cordão até chegar à posição de primeiro galante. Aos 14 anos passou a “mestrar” os arcos, o que significa ocupar a posição do mestre e conduzir a dança liderando as manobras e evoluções dos cordões. Puxar os arcos é o que ela mais gosta de fazer. No cavalo marinho, Jaclécia também já se aventurou em algumas figuras. Ela colocou o Nego Quitanda<sup>36</sup>, o Mané Chorão e também a boneca Margarida. Diz que se tivesse espírito, gostaria de botar o Caboclo Arubá.



Imagem 12 - Tainá e Jaclécia de baianas no carnaval de 2005, Maracatu Leão de Ouro de Condado.

Também o carnaval é sua paixão. Ela brincou de baiana pela primeira vez no maracatu de baque solto em 2005, quando eu também brinquei de baiana pela primeira vez. Foi no maracatu Leão de Ouro de Condado, de Biu Alexandre (imagem 12). Ela lembra que, mesmo ocupando o último lugar no cordão das baianas e usando o vestido mais velho, se sentiu o máximo naquele carnaval. Adorou a experiência, e a partir daí brincou todos os anos seguintes, até o nascimento dos filhos. “Quem gosta da brincadeira é assim, né?”. O fato de Jaclécia amar o cavalo marinho e o maracatu surpreende até

<sup>36</sup> Experiência relatada no segundo capítulo.

mesmo seu pai, porque, como diz ele, esse gosto não combina com a “frescura” dela para as outras coisas. O pai tem orgulho dela, diz que dança muito bem, que tem o corpo bom. Embora esteja sempre arrumada e bonita, Jaclécia costumava participar das brincadeiras do começo ao fim sem se cansar, ficando suada, suja, aguentando o rojão igual a todos os outros brincadores, sem reclamar.

A maioria dos brincadores de cavalo marinho também brinca o maracatu de baque solto no carnaval. Os dois brinquedos fazem parte da cultura dos trabalhadores da cana e compartilham de um mesmo universo. Assim, durante a temporada de cavalos marinhos, é comum que os brincadores já estejam preparando a indumentária para os festejos do carnaval. Uma arrumação de caboclo-de-lança é composta de uma surrão de madeira com chocalhos, gola bordada com lantejoulas, chapéu com uma cabeleira, lança comprida enfeitada com fitas. A arrumação completa pesa em torno de trinta quilos. No maracatu, tradicionalmente os homens são os caboclos-de-lança e as mulheres brincam no cordão das baianas, usando vestidos e enfeites na cabeça. Jaclécia brincou de caboclo-de-lança junto com os homens. Ela pediu ao pai para fazer uma arrumação mais “maneira”, mais leve, para ela. Ele fez e ela conta que este foi seu melhor carnaval.

*Painho fez uma arrumação bem maneira pra mim. Adorei. Eu recomendo às mulheres que quiserem sair de caboclo, viu? Não tem problema nenhum, é muito legal sair de caboclo. Você fica lá e ninguém quase lhe reconhece... mas aí você põe um charmezinho de mulher, bota uma meia rosa ali por debaixo... os povo olha assim e reconhece “ah, isso aí é menina!” Mas depois que pinta a cara, põe o cravo na boca, veste o chapéu, acabou-se, não tem diferença não. Foi ótimo! Eu já brinquei de um monte de coisa no maracatu, já fui baiana e dama do passo. Mas eu nunca quis ser rainha não, viu? Negócio tão chato! Você fica ali quase parada, sem fazer nada, só sendo bonita... eu gostei mesmo foi de brincar de caboclo.*

Ivanice Maria do Carmo Silva, a mãe de Jaclécia, é feirante e tem uma banca de verduras na feira livre de Condado, que acontece todos os sábados. Ela trabalha na feira desde a infância, pois sua mãe, Dona Preta, que também é comerciante, costumava trazer as filhas para ajudar nas vendas. Ivanice foi feirante durante todo o tempo de solteira e vem seguindo os mesmos passos da mãe. Quando se casou com Aguinaldo, continuou trabalhando, e o ganho obtido no banco de verduras ainda hoje é uma renda semanal fixa para a família, além de garantir a feira para consumo próprio. Ivanice faz

compras de verduras na Ceasa de Recife toda semana para revender em Condado, e as filhas, Jaclécia e Jaline, também são convocadas a ajudar (imagens 13 e 14). Ivanice é alegre, risonha e gosta de conversar.



Imagem 13 - Ivanice, mãe de Jaclécia e esposa de Aguinaldo, em sua banca de verduras na feira.

A banca de Dona Preta é um pouco mais incrementada, pois ela também vende frutas, além de verduras (imagem 15). Quando fui a Condado pela primeira vez, Dona Preta também servia almoço na feira. Ela tinha, além da banca de frutas e verduras, uma barraca onde as pessoas se sentavam e pediam almoço e bebida. Almoçar na feira era uma diversão. Tinha sarapatel, costelinha de porco, galinha guisada, macaxeira. Os homens lá se encostavam para tomar uma caninha e conversar. Sempre com um mesmo pano de prato pendurado no ombro, Dona Preta falava alto, distribuía ordens, servia a todos abanando o pano para espantar as moscas, dava muita risada e lidava com as confusões que vez por outra aconteciam. A barraca de comida de Dona Preta era um ponto de encontro e lá se sabia das notícias na cidade. Hoje, com mais idade e dores na

perna, ela não mais cozinha para a feira.



Imagem 14 - Ivanice e Jaline (irmã de Jaclécia) na banca de verduras da feira em Condado.



Imagem 15 - Dona Preta (avó de Jaclécia) e sua banca de frutas na feira de Condado.

Jaclécia ajudou a mãe na feira até os 11 anos de idade, quando então oficialmente passou a função para a irmã mais nova. Parou de ajudar no banco de verduras por decisão consensual na família, pois a sua participação na feira gerava muita confusão. Jaclécia não tinha paciência com os fregueses e acabava destratando aqueles que se demoravam muito na banca e no final não compravam nada. Estava sempre emburrada. Os fregueses preferiam sua irmã, Jaline, que era mais simpática nas vendas. Jaclécia assume que ela era “uma chata lá mesmo” e conclui que não serve para ser vendedora. Era muito vaidosa e confessa que, naquela idade, tinha vergonha de estar naquela função. Ficava tímida quando encontrava os colegas da escola na feira, pois não queria estar ali.

*Na verdade eu queria ser é dançarina de teatro, Tainá, assim feito tu. Mas Deus teve outros planos pra mim, né? Não adianta a gente fazer futuro pra gente, só Deus é que sabe. Ele quis que eu fosse dona de casa, então eu vou ser dona de casa. Mas é só até meus filhos crescerem, viu? Mais pra frente eu quero fazer psicologia ou administração! Quando meus filhos estiverem maiores, é só esperar mais um pouquinho! Isso aqui é só uma fase, né?*

Aos 17 anos de idade, Jaclécia saiu de casa para morar com o namorado. Como não se casou na igreja nem no civil, as pessoas comentam que ela “fugiu”. Mas ela faz questão de enfatizar que não fugiu, que apenas saiu de casa, afinal mora bem ali em Condado mesmo e todos podem visitá-la. Quando se descobriu grávida poucos meses depois, ficou melancólica, confusa e preocupada. Ainda estudava e não conseguiu terminar o segundo grau. A primeira filha se chama Daysa Kettly e nasceu de parto cesariana na maternidade de João Pessoa, PB. Jaclécia engordou mais de vinte quilos na primeira gravidez. Poucos meses depois já tinha perdido todos os quilos excedentes, mostrando-se esbelta e sempre arrumada quando recebia visitas.

Antes da primeira filha completar um ano, Jaclécia engravidou novamente. Ela teve vergonha da segunda barriga e não queria sair de casa durante a gravidez, ficou deprimida. O caçula se chama Irisson Roberto. “É meio difícil, viu? E logo com dois!” Porém, agora ela considera que foi bom ter tido dois filhos seguidos um do outro pelo

fato de eles poderem crescer juntos, avalia. “Daí é só eu me cuidar pra não ter mais”, completa. Aos 20 anos de idade, quer fazer laqueadura das trompas para não ter mais filhos. Ela não brinca no cavalo marinho e no maracatu de seu avô desde que as crianças nasceram.

Na concepção de seu pai, também dos primos e tios que brincam no cavalo marinho, a participação de meninas é boa até certo ponto. Como diz Aguinaldo, o fato de as meninas brincarem é “quase bom”. A justificativa é que não se pode contar inteiramente com elas porque, quando arrumam namorado, já não têm a mesma disponibilidade. E quando têm filhos, aí “danou-se”, é preciso completar o cordão com outro brincador.

*Eu sinto muita saudade de brincar, não vou mentir. Chega carnaval dá aquele aperto no coração... “Ai, Jesus, todo mundo vai e eu não vou...” No primeiro ano que eu não brinquei, até chorei de tristeza. Mas eu não podia ir porque minha bebê tinha só dois meses. Fiquei em casa e chorei.*

Jaclécia tem ajuda da irmã e da mãe para fazer o serviço de casa, também a sogra e a cunhada prestam auxílio a ela. Pretende retomar os estudos e finalizar o segundo grau. O marido tem apenas dois anos a mais do que ela e não é da cultura do cavalo marinho e nunca trabalhou nos canaviais. Ele costumava trabalhar na loja de eletrônicos do pai consertando televisão, computador e outros aparelhos. Jaclécia se orgulha por ele ser “muito inteligente com esse negócio de computador”, pois “sabe consertar tudinho, viu?” Hoje o marido é contratado na usina como operador de máquinas. Jaclécia é muito apegada à mãe e à irmã. Gosta de passar os domingos na casa dos pais com suas crianças. Ela diz estar se adaptando bem ao casamento e à vida adulta. Com seu jeito espevitado, porém, não deixa de revelar as queixas.

*No começo do namoro ele não implicava com nada, mas depois foi só casar que ele disse assim: você não vai brincar mais não! (faz uma cara de espanto bem engraçada) Aí eu falei: É o quê? (outra cara engraçada.) Viu que coisa chata? Você começa a namorar aquela pessoa dizendo que vai continuar com a brincadeira e depois não pode brincar mais!? Eu fiquei arretada nessa parte, viu? Mas tive que concordar... Painho concordou com ele, né? Aí pronto!... Mas eu dou minhas escapulidinhas por aí,*



*sabia? Vou brincar no cavalo marinho de seu Inácio! Lá sou oficial, sou brincante dele. Mato minha saudade toda lá. Quando tem brincadeira lá, eu tô indo (em Camutanga). Vai filho, vai tudo, levo todo mundo. Fica um no colo de mainha, outro no colo de uma colega... e pronto! Vou brincar. Quem gosta da brincadeira é assim, né? (toda animada). Só que no meu brinquedo mesmo, o de vovô, eu não brinco mais não. Por quê? Porque não me chamaram mais, ué! É... é, sim. (riso irônico) Fui excluída mesmo! Não estão sentindo minha falta! (séria). Agora vê, eu prezo muito Seu Inácio, visse? Porque ele conta comigo e eu conto com ele nas brincadeiras. Porque ele é o dono, né? Eu só brinco se ele quiser. E ele sempre me chama, sou oficial no brinquedo dele. Eu puxo os arcos para ele. Ah, e tem a amamentação, né? Depois que acaba a parte principal dos galantes, eu esfrio o corpo, me limpo e dou o peito a ele. Essa parte é meio difícil... mas eu consegui! Tô conseguindo!*



Imagem 16 - Jaclécia.

### 3.2 - Pensando gênero: porque nem tudo é o que parece ser

*Mais do que a inclusão das mulheres no discurso histórico, trata-se, então, de encontrar as categorias adequadas para conhecer os mundos femininos, para falar das práticas das mulheres no passado e no presente e para propor novas possíveis interpretações inimagináveis na ótica masculina.*

Margareth Rago

Acredito que um tópico dedicado à noção de gênero seja imprescindível numa dissertação que propõe refletir sobre o feminino dentro de um universo masculino, ainda que com um olhar voltado para a criação artística. Sem a pretensão de ser um estudo aprofundado sobre os feminismos e as inúmeras discussões de gênero, este texto tem o objetivo de pincelar algumas questões que permeiam e que são pertinentes à compreensão do trabalho aqui apresentado.

Aproximar os estudos feministas dos estudos culturais auxilia a compreender que os sujeitos possuem identidades abertas, plurais, múltiplas e que se transformam. Auxilia a compreender que as identidades não são fixas ou permanentes, e que podem até mesmo ser contraditórias. Em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2000), o sociólogo inglês Stuart Hall defende o surgimento de um sujeito pós-moderno em crise, inclinado a múltiplas identificações. O autor faz um mapa das mudanças conceituais através das quais o sujeito do Iluminismo, compreendido como dono de uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas do sujeito pós-moderno. Neste tópico, gostaria de ressaltar o destaque que Hall dá para as contribuições do feminismo no processo de descentramento do sujeito moderno. Uma discussão mais aprofundada sobre a questão das identidade nacionais será apresentada no capítulo seguinte.

Hall aponta cinco principais descentramentos do sujeito moderno: 1 - as tradições do pensamento marxista; 2 - a teoria de Freud e a descoberta do inconsciente

(que vem duramente combater o conceito de sujeito cartesiano *penso, logo existo*); 3 - a linguística estrutural e Ferdinand Saussure (que afirma que nos expressamos dentro de uma língua que preexiste a nós e que o significado das palavras é instável, apesar dos nossos melhores esforços de fixá-lo); 4 - o trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault sobre poder disciplinar; 5 - o impacto do feminismo, tanto como crítica teórica quanto como novo movimento social.

Dentre os “novos movimentos sociais” que emergiram nos anos 60, marco da modernidade tardia, Stuart Hall afirma que o feminismo teve uma contribuição mais direta para o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, pois, ao questionar a clássica distinção entre dentro/fora e privado/público com o *slogan* “o pessoal é político”, ele abriu para contestação arenas completamente novas de vida social, como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc., o que veio contribuir para a noção de que também as identidades sexuais são construídas. Essa noção encontra sua expressão máxima na frase fundante de Simone de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (*O segundo sexo*, 1949). Assim, conclui Hall (2000, pp. 45 e 46), aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero.

O feminismo, como movimento social e político organizado, apareceu no Ocidente no século XIX, expressando-se nas manifestações das mulheres contra a discriminação feminina, nas lutas pelo direito de voto e pela organização da família, por oportunidade de estudo e pelo acesso a determinadas profissões. A dita segunda onda do feminismo começou no final da década de 1960, quando, além das preocupações sociais e políticas, surgiram reflexões e as construções propriamente teóricas sobre o que se reivindicava e sobre a mulher. O movimento foi potencializado em 1968, ano tido como marco da rebeldia e da contestação em diversos níveis, quando estudantes, negros, mulheres, jovens e demais minorias expressaram contundentemente sua inconformidade e desencanto em relação aos tradicionais arranjos sociais e políticos, e questionaram as grandes teorias universais, o formalismo acadêmico, a discriminação, a segregação e o silenciamento das minorias.

O movimento feminista contemporâneo ressurgiu em meio a esse contexto de efervescência social e política, de transformação e de contestação, expressando-se não

somente em grupos de conscientização, marchas e protestos públicos, mas também em livros, jornais e revistas. Militantes feministas que então participavam do mundo acadêmico trouxeram para as universidades e escolas as questões que as mobilizavam, impregnando e “contaminando” sua produção intelectual com intenção política e desejo de mudança. Algumas obras hoje consideradas clássicas marcaram esse novo momento. Os melhores exemplos são *Le deuxième sexe (O segundo sexo)*, de Simone de Beauvoir (1949), *The feminine mystique (A mística feminina)*, de Betty Friedman (1963) e *Sexual politics (Política sexual)*, de Kate Millett (1969).

Algumas estudiosas observam que, a partir dos anos 70, a entrada maciça de mulheres nos ciclos universitários operou significativa mudança no espaço acadêmico, gerando uma certa feminização das formas de produção de saberes. Segundo a historiadora Margareth Rago, as mulheres começam a reivindicar seu lugar na História quando, em sua própria produção intelectual, questionam as práticas discursivas e não discursivas dominadas pela ótica masculina e por uma forma de interpretação do mundo, dadas como únicas e verdadeiras. Rago afirma que, ao entrar no espaço acadêmico, as mulheres traziam com elas

seus temas e problematizações, seu universo, suas inquietações, suas lógicas diferenciadas, seus olhares desconhecidos. Progressivamente, a cultura feminina ganhou visibilidade, tanto pela simples presença das mulheres nos corredores e nas salas de aula, como pela produção acadêmica que vinha à tona. Histórias da vida privada, da maternidade, do aborto, do amor, da prostituição, da infância e da família, das bruxas e loucas, das fazendeiras, empresárias, enfermeiras ou empregadas domésticas, fogões e panelas invadiram a sala e o campo de observação intelectual ampliou-se consideravelmente. O mundo acadêmico ganhava, assim, novos contornos e novas cores. (Rago, 1998, p. 90)

Os estudos feministas combatem o argumento, seja no âmbito do senso comum, seja revestido por uma linguagem “científica”, de que a assimetria na relação entre homens e mulheres decorre de suas diferenças biológicas. Em outras palavras, enfatizam que o determinismo biológico não poderia justificar a desigualdade social entre os sexos. Uma das principais preocupações é demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas a forma como essas características são

representadas ou valorizadas, aquilo que se diz e que se pensa sobre elas, que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Importa o que se constrói socialmente sobre os sexos.

É na esteira dessas reflexões que surge o conceito de gênero, que não se resume à noção de papel social, mas que basicamente se refere ao modo como as características sexuais são compreendidas, representadas, “trazidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico” (Connel, 1995, p.189 apud Louro, 2008, p. 22). Dirige-se o foco para o caráter fundamentalmente social das relações entre homens e mulheres, passando-se a utilizar, inicialmente pelas feministas anglo-saxãs, o termo “*gender*” (gênero) como distinto de “*sex*” (sexo).

O conceito de gênero pretende retirar do campo do biológico as discussões sobre homens e mulheres e “recolocar o debate no campo do social, pois é nele que se constroem e reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos” (Louro, 2008, p. 22). O conceito passa a ser utilizado com forte apelo relacional, uma vez que é no âmbito das relações sociais que se constroem os gêneros. Sua utilização tem a intenção de combater proposições essencialistas e afirmações generalizantes como “toda mulher é” ou “todo homem é”, exigindo que se pense de modo plural. Não existe uma essência masculina ou feminina, de caráter abstrato e universal, mas talvez uma ordem cultural modeladora de mulheres e homens. De acordo com a socióloga Maria Lygia de Moraes, “o que chamamos de homem e mulher não é o produto da sexualidade biológica, mas sim de relações sociais baseadas em distintas estruturas de poder” (Moraes, 1998, p. 100). Ela afirma que os estudos de gênero contribuem, sobretudo, para uma gradual “desessencialização” de homens e mulheres na nossa sociedade e em outras.

Em 1986, a historiadora norte-americana Joan Scott publica o artigo *Gender: a useful category of historical analysis*, traduzido e divulgado no Brasil em 1984, e amplamente utilizado pelo(a)s interessado(a)s nas relações de gênero. Scott toma emprestados os conceitos pós-estruturalistas elaborados pelos filósofos franceses Michel Foucault e Jacques Derrida. O ponto crucial em sua argumentação é a ideia de que é preciso desconstruir o caráter permanente da oposição binária masculino-feminino. A autora observa que é constante nas análises e na compreensão das sociedades um pensamento dicotômico e polarizado sobre os gêneros, sendo que usualmente se concebem homem e mulher como polos opostos que se relacionam

dentro de uma lógica invariável de dominação-submissão (Scott, 1986). Ela afirma ser indispensável implodir essa lógica.

De acordo com Derrida, o pensamento moderno foi e é marcado pelas dicotomias (presença/ausência, teoria/prática, ciência/ideologia, belo/feio, público/privado, razão/emoção, homem/mulher etc.). No “jogo das dicotomias”, atribui-se superioridade ao primeiro elemento, do qual *o outro* se deriva. Nesse jogo, os dois polos diferem e se opõem e, aparentemente, cada um é uno e idêntico a si mesmo. Aprendemos a pensar, a nos pensar e, principalmente, a nos relacionar dentro dessa lógica. Segundo Derrida, uma estratégia subversiva e fértil para o pensamento seria desconstruir as dicotomias, problematizando a constituição de cada polo, demonstrando que cada um supõe e contém o outro, e que cada polo não é uno, mas plural e internamente fraturado.

Na esteira do que propõe Derrida sobre o pensamento dicotômico, Guacira Louro (2008) se refere à desconstrução da polaridade dos gêneros da seguinte forma:

Desconstruir a polaridade rígida dos gêneros significaria problematizar tanto a oposição entre eles quanto a unidade interna de cada um. Implicaria observar que o polo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa; implicaria também perceber que cada um desses polos é internamente fragmentado e dividido (afinal não existe a mulher, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras). (Louro, 2008, p. 32)

A desconstrução trabalharia contra a lógica do pensamento dicotômico, que atribui um lugar fixo ou natural para cada gênero, fazendo-nos perceber que a oposição é construída, e não inerente. Da mesma forma, nos possibilitaria não aceitar como única e permanente a relação masculino-feminino como constituinte da oposição entre um polo dominante e outro dominado. A lógica da desconstrução permitiria desarranjar a crença de que essa é a única forma de relação entre os dois e, principalmente, perceber que o poder se exerce em várias direções. “O exercício do poder pode, na verdade, fraturar e dividir internamente cada termo da oposição” (Louro, 2008, p. 33). A noção de “homem dominante versus mulher dominada” passa a ser, portanto, simplista e

reduzora, porque desconsidera todos os outros arranjos possíveis.

Relacionar essas reflexões à pesquisa de campo sobre o cavalo marinho é algo bastante difícil e delicado. A Zona da Mata Norte de Pernambuco é uma região extremamente desfavorecida econômica e socialmente, um lugar onde a maioria das pessoas não tem estudo e, além de lutar pela sobrevivência, se relaciona de acordo com os papéis sociais aprendidos e estabelecidos. Neste meu estudo não cabem julgamentos. Em minha experiência de campo, além de flagrar também as mulheres fazendo piadas machistas extremamente agressivas, percebi que elas mesmas educam seus filhos homens de acordo com uma ótica masculina que desfavorece a elas e às suas filhas mulheres, sem qualquer questionamento. O que constato é que o cavalo marinho, enquanto manifestação estética, carrega beleza e poesia, ao mesmo tempo que reflete uma realidade social bastante dura, tanto para homens quanto para mulheres.

É fato que a brincadeira se configura como espaço de lazer e invenção para homens. No cavalo marinho eles são vistos e têm a possibilidade de subverter uma realidade com arte, ainda que temporariamente. O mesmo não acontece com as mulheres, no entanto. As questões femininas não têm apelo na roda do cavalo marinho porque esta é uma brincadeira na qual predomina uma representação masculina do mundo. Não há figuras que representem a mulher em outra função que não seja fazer rir de sexo ou dar prazer aos homens, por exemplo. Não há “a professora”, “a parteira”, “a costureira”, “a florista”, ou tantas outras figuras que pudessem caracterizar tipos femininos presentes no cotidiano da comunidade do cavalo marinho.

As mulheres que querem brincar precisam se moldar a uma certa maneira de se comportar e limitam-se a ocupar os lugares que lhes são permitidos. Mas isso não as diminui nem as exclui da dinâmica da brincadeira, tampouco torna o cavalo marinho menos belo. A força das mulheres se expressa em outros espaços, a meu ver. Sua força e sua beleza se expressam na maneira como levam a vida, na maneira como são agradáveis, receptivas e bem-humoradas, como sabem cuidar de si mesmas, como sabem criar cumplicidade entre si. Por esse motivo, foi necessário saber o que se passa fora das brincadeiras para me aproximar das mulheres que são parte da estrutura do cavalo marinho. Foi necessário interessar-me por aquilo que não é visível no cavalo marinho e que talvez só se tenha tornado visível porque olhado pela ótica de uma pesquisadora mulher.

## CAPÍTULO 4 – UMA PRODUÇÃO ARTÍSTICA QUE NASCE DO ENCONTRO

*Chegar a um lugar do qual tudo se ignora condena  
à indigência existencial. Na viagem, descobre-se  
apenas aquilo de que se é portador.*

Michel Onfray

### **4.1 - Corpo e identidade: algumas questões que permeiam o diálogo entre a produção de dança contemporânea no Brasil e a tradição**

Antes de descrever minha práxis artística e o processo criativo da dança “Ausências”, inicio este quarto e último capítulo trazendo aspectos de uma discussão bastante presente no campo da atual dança contemporânea no Brasil: o estudo de matrizes de movimento de danças da tradição e a relação destas com o contexto do mercado profissional das artes cênicas. Quais são os diálogos e desdobramentos possíveis? Que discursos estão implícitos nas obras que se apresentam? Que tensões existem nessa relação? Essas são algumas das perguntas que norteiam este texto.

No contexto da produção de dança no Brasil, somos levados a crer que os espetáculos que se valem do diálogo com matrizes estéticas da cultura tradicional não podem se situar no campo da dança contemporânea. As pesquisas coreográficas baseadas em elementos de tradições expressivas acabam sendo atreladas a um discurso sobre regionalidade e identidade nacional, como se não dessem conta de articular outros temas. Alguns dançarinos e autores têm se esforçado para combater esse pensamento e defendem que seus trabalhos pertencem à cena contemporânea de dança, uma cena que não pretende corroborar a ideia de fixação de uma identidade única e estável. No livro *Entre a ponta de pé e o calcanhar*, a dançarina e pesquisadora de frevos Valéria Vicente (2009) discorre sobre essa questão e ilumina alguns aspectos interessantes da produção



de dança recifense, notadamente marcada pela presença das matrizes de movimento de diversas danças tradicionais.

Vicente desenvolve uma reflexão que vai contra os modelos hegemônicos de pensamento e propõe ir um pouco além do, segundo ela, maniqueísmo envolvido na questão da defesa da nacionalidade. Para tanto, a autora lança mão da análise da produção em dança que se baseia em tradições expressivas, tendo como *corpus* três espetáculos produzidos em Recife na década de 1990 que trazem para a cena a expressão dos frevos.

Na capital pernambucana, principalmente a partir da década de 1970, a presença de danças tradicionais é constante em espetáculos de grupos que a historiadora Goretti Rocha (1993, p. 68) chama de “grupos cênicos” de dança popular. Valéria Vicente dirige seu olhar para a atuação do Balé Popular do Recife (BPR), companhia responsável pela catalogação de passos de dança de diversas tradições, apresentando-as em palco de maneira estilizada, muitas vezes para o entretenimento de turistas. Ela afirma que o BPR, por ter estabilizado uma série de aspectos formais que foram seguidos por diversos outros grupos que se desdobraram dele, é um dos maiores expoentes dessa tendência. “Esta transposição das danças tradicionais para um outro contexto acabou por conformar uma prática artística bastante difundida e que se convencionou denominar, no Recife, de *dança popular cênica* (sic)” (Vicente, 2009, p. 19)

Nessa dança está embutida não somente uma visão folclorista, mas também a ideia de construir uma simbologia para a nação mediante a exaltação das culturas tradicionais. Valéria Vicente combate tais concepções com base no diálogo com autores que também utilizo em minha argumentação no capítulo 1 desta dissertação. Interessante observar o caminho pelo qual a autora constrói o raciocínio para evidenciar que, embora muito criticado e nem mesmo considerado como grupo de dança na maioria das pesquisas sobre a produção de dança em Pernambuco, foi por intermédio do Balé Popular do Recife e da atuação de demais grupos de dança popular cênica que as tradições, muitas em processo de quase total invisibilização, voltaram à luz. Mais ainda, passaram a ser parte de um debate sobre o que pode ou não ser reconhecido como dança.

Dessa forma, é inevitável pensar as questões ligadas ao nacionalismo quando se debruça sobre as encenações da dança popular, pois é através desta ideologia que algo do “povo” pôde sair de trás das coxias (Vicente, 2009, p. 29).

O palco é, inequivocamente, um lugar de poder. Foi justamente pela possibilidade de estar em evidência em outro contexto, o da cena, que as culturas populares puderam se afirmar. Muito embora a sua utilização no palco viesse colaborar para enaltecer a falsa ideia de uma nacionalidade fixa, ou tratasse as tradições como reservatório de uma cultura passada, inalterada; muito embora também os sujeitos verdadeiros dessas tradições fossem negligenciados em decorrência de um interesse apenas nos passos de dança e não no contexto e nas simbologias de suas expressões, foi mediante a exaltação do nacional que um “novo corpo” pôde entrar em cena. E isso pôde ser verificado “não apenas na junção de movimentos que denunciam a existência de um outro que se move – apesar de marginalizado na estrutura socioeconômica –, mas também na inscrição do negro, do pobre, circulando no mesmo ‘cenário artístico’ dos brancos e abastados” (Vicente, 2009, p. 33). Vicente acrescenta que, em Recife, mais do que entrar na dança clássica ou moderna, o popular criou um segmento de dança (a chamada dança popular cênica) que disputa recursos e público com as tendências “tradicionais” da dança.

Penso que no caso específico da capital pernambucana, a clara conformação de um segmento de dança popular possibilitou certa abertura nos processos de aprendizagem de dança, sempre dominados pelo mercado das academias de dança clássica, e acessíveis somente a uma parcela mais abonada da população. Assim, a difusão e o ensino de uma modalidade chamada “dança popular” nas escolas particulares, e também nas academias de dança geraram um novo tipo de diversidade corporal entre os dançarinos atuantes no mercado profissional, o que me parece bastante positivo.

Abordo as danças tradicionais partindo do pressuposto de que não é possível desistoricizar os corpos. Assim, os estudos sobre o corpo brincador devem levar em conta sua implicação no ambiente, sua condição de corpo-história (Louppe, 2004), de sistema em aberto, em constante construção, a se rearranjar com os ganhos e perdas de

informações de seu ambiente, sua rotina, seu trabalho, outras danças conhecidas por esse corpo, incluindo as danças amplamente aprendidas e difundidas por meios massivos. Segundo a historiadora e crítica de dança francesa Laurence Louppe, a dança contemporânea opera explicitamente uma retirada dos dualismos tradicionais alma/mente-corpo, natureza-cultura, entre outros, tratando o corpo como pensante e produtor de sentido. Louppe (2004, p. 45) refuta qualquer possibilidade de que exista um corpo neutro:

A desnaturalização da ideia de um corpo neutro, universal ou absoluto conduz à compreensão do corpo como transitório, construindo-se e reconstruindo-se na história, sem condições de perenizar-se em uma essência: um *corpo-história*, evolutivo (Louppe, 2004, p. 45).

Os corpos (as pessoas) e os sentidos que produzem são, assim, a matéria base tanto no contexto da dança contemporânea quanto naquelas manifestações expressivas. E corpos (pessoas) são eternamente “em construção”, por isso as manifestações expressivas da cultura tradicional como modalidades dinâmicas, em fluxo constante de continuidade e reinvenção. Nenhuma manifestação expressiva está isenta das contaminações às quais o corpo é receptivo, da mesma forma que “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo das forças das relações de poder e de dominação culturais” (Hall, 2003, p. 254). A visão estática sobre cultura tradicional, em que se inclui a dança, corresponde a uma visão estática e generalizada sobre o povo brasileiro.

Com o foco no modo como as mudanças nas concepções de sujeito e identidade podem ter eco no pensamento do corpo que dança e também buscando refletir sobre uma ideia de nação que só existe como modalidade discursiva, lanço mão das reflexões do sociólogo Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2000), estas já apresentadas no capítulo 3. Hall afirma que as identidades são formadas e transformadas no interior da representação, que a nação seria um sistema de representação cultural, uma comunidade simbólica. Segundo o autor, as identidades nacionais resultam da reunião das esferas política e cultural, oferecendo às pessoas tanto a condição de membro do estado-nação político como a identificação com a cultura nacional.

Independentemente do quão diferentes sejam seus membros em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencentes a uma mesma e grande família nacional.

Segundo Hall, essa ideia é bastante questionável visto que, para forjar essa lealdade, é preciso “esquecer” um passado de conquistas violentas, de imposição e supressão cultural na história de formação de praticamente todas as nações. É necessário um esforço bastante coordenado e incisivo para promover a ideia de grande e única família, uma vez que as nações são compostas por diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos, além dos resquícios do processo de colonização e afirmação de impérios. Por fim, ele propõe pensar as culturas nacionais como um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade: “Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural” (2000, p. 62).

Em *Deslocamentos armoriais* (2012), a pesquisadora Roberta Ramos Marques faz uma análise da produção de dança atrelada ao conceito e à estética armoriais, tecendo principalmente uma crítica aos aspectos dos espetáculos que colaboram para o que ela chama, com base em Canclini (2005), de “afirmação épica das identidades populares”. O Movimento Armorial, projeto estético oficializado em 1970 e cujo mentor é o escritor Ariano Suassuna, “tem como fim criar uma arte brasileira erudita com base na cultura popular nordestina com raízes africana, indígena, ibérica e moura e, com isto, fortalecer a ideia de uma *identidade cultural brasileira*” (Marques, 2012, p. 15). A autora apresenta explicitamente uma crítica a esse movimento e a uma concepção de identidade nacional que tende a fixá-la e a relacioná-la com “as raízes populares de nossa cultura, entendendo a cultura popular como o lugar em que a identidade está a salvo” (Marques, 2012, p. 16).

Para analisar a produção de dança de artistas que se afinaram fortemente com os propósitos do Movimento Armorial, a autora volta sua atenção para o corpo e as maneiras como este tem sido usado como metáfora de diferentes compreensões de mundo e dele próprio. Assume a dança como texto cultural onde o poder que se exerce sobre os corpos se materializa, afirmando que a dança pode contribuir para fazer emergir novas possibilidades de interpretar o corpo e, com ele, outras questões, tais como as concepções de sujeito e identidade.

Marques está afinada com vertentes teóricas que “militam” pela propagação de uma concepção de identidade que tende a desestabilizá-la, e não a fixá-la (Glissant), e desmancham as certezas em torno da associação da cultura popular com a tradição, a pureza e a ingenuidade (Canclini e Hall). Segunda a autora, a associação da cultura popular com pureza e ingenuidade está implícita em projetos políticos que a tratam como fonte da verdadeira identidade nacional, e que, para isso, dela removem toda historicidade e capacidade de autotransformação.

Marques identifica três tipos de relação estabelecidos por artistas de dança que empreendem processos criativos que resultam em reelaborações de danças da cultura popular tradicional: 1) aquele que vincula, sem questionamento algum, essas danças a um discurso afirmativo de brasilidade; 2) aquele que, ao contrário, constrói uma dramaturgia que se enuncia explicitamente como anticorpo à “imagem que se convencionou chamar de dança brasileira ou corpo brasileiro” (Greiner, 2007, p. 14); 3) aquele que não pronuncia nenhuma dessas duas polaridades ideológicas, mas parte de princípios, elementos, questões pertinentes às danças populares (ou, principalmente, a alguma dança específica) como matéria de investigação criativa (Marques, 2012, p. 235).

Eu me pergunto se minha produção estaria no terceiro grupo, ou ainda se essas três categorias não encerrariam uma visão um tanto simplista da questão. Não existe de antemão uma forma, um resultado, que identifica a dança contemporânea. Seria mais sensato nos referirmos a um pensamento contemporâneo de dança, em constante construção, capaz de abarcar a multiplicidade inesgotável de experiências corporais. É enriquecedor considerar as manifestações expressivas da cultura tradicional como parte das experiências corporais possíveis para artistas que se inserem no campo da cena contemporânea, artistas que, como eu, não têm ligação direta e anterior com as tradições.

Na tentativa de problematizar a nomeação do que seria dança brasileira, dança popular ou dança contemporânea, a dançarina e pesquisadora Renata de Lima Silva sugere possíveis definições. No livro *Corpo limiar e encruzilhadas* (2012), com base em sua experiência de criação baseada na vivência do jogo de capoeira angola, a autora identifica um modo de fazer dança contemporânea que parte de matrizes próprias de manifestações do reservatório da cultura tradicional brasileira, o que, acredita ela, abre

caminho para a criação de uma linguagem em dança brasileira contemporânea. Silva defende que referir-se a uma dança brasileira contemporânea seja mais abrangente do que referir-se à dança contemporânea brasileira em geral. Segundo ela, reafirmar a primeira nomeação reflete uma necessidade de divulgar a cultura tradicional como fonte de saber para além de si mesma e, principalmente, colabora para que as danças locais sejam vistas como parte da história oficial da dança. Silva se propõe a “abordar a dança brasileira contemporânea como uma linguagem que também escreve a história da dança no Brasil” (2012, p. 24). Vale ressaltar que a história expressa nos livros de História da Dança no Brasil é impregnada de um pensamento etnocêntrico que desconsidera as manifestações expressivas e danças praticadas no Brasil colônia, assim como as danças indígenas aqui encontradas<sup>37</sup>. A criação de uma primeira escola de bailados no Rio de Janeiro, em 1927, é o que marca, segundo os livros, o início de uma prática e de um pensamento sobre dança no Brasil.

Em analogia ao argumento que Betti Rabetti constrói para analisar o teatro popular em “Memórias e culturas do ‘popular’ no teatro: o típico e as técnicas” (2000), Silva assim define a dança brasileira contemporânea:

uma linguagem híbrida, fruto de um diálogo criador entre a cultura popular e a dança contemporânea, um vínculo entre tradição e contemporaneidade, considerando, neste contexto, a contemporaneidade como o encontro de diversas formas de pensar e fazer dança, teatro e performance na atualidade (Silva, 2012, p. 24).

Tomo emprestados esses debates porque eles oferecem subsídios para a reflexão sobre minha própria prática, sobre a prática do Grupo Peleja e também sobre uma inevitável questão mercadológica. No entanto, abstenho-me de atribuir um nome à minha produção, no momento. Assim, como intérprete-criadora de dança que busca uma poética autoral, meu objetivo não é “inventar” uma nova linguagem ou um novo corpo. Penso que minha tarefa principal seria compreender o corpo ao máximo e fazer dele um projeto lúcido, coerente com minhas questões. Desejo não somente ser capaz de transitar por diferentes e inusitadas gramáticas corporais, mas, principalmente, ser um corpo aberto e sensível às questões do mundo. Desejo estar apta a problematizar e

---

<sup>37</sup> Aspectos sobre a história da dança no Brasil podem ser encontrados em *A formação do balé brasileiro*, de Roberto Pereira (2003).

poetizar sobre as questões que me mobilizam.

Por que, diante de tantas outras identificações possíveis, lançar-me no mundo do cavalo marinho? Talvez pela certeza de que me (re)construo nessa relação, de que procuro, dentro, ressonância das questões que se apresentam fora, e vice-versa. Porque me construo no olhar desse Outro. Agregar o cavalo marinho à coleção de informações com as quais posso colocar ideias no mundo vem também enriquecer meu vocabulário corporal, diversificar as experiências na minha vida, ampliar minhas possibilidades estéticas e chacoalhar as certezas do corpo. Acredito que dedicar um olhar às culturas tradicionais e deixar-me afetar por elas, no mínimo, me obriga a aguçar uma percepção que me permite ver, ouvir e apreciar o que não está dado. E essa atitude já é, em si, criação, tanto de uma poética quanto de um discurso.

Em nossa tentativa de criar mundos fixos e estáveis, fantasiamos a possibilidade de uma única identidade coerente e segura, quando aos invés disso, de acordo com Hall, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (2000, p. 13). Assim, assumo minha identidade como um processo em andamento, móvel, ou ainda, como propõe o autor, procuro pensar em identificações continuamente deslocadas, uma vez que dentro de nós há identidades contraditórias, nos empurrando em diferentes direções e que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. A fragmentação nos coloca em uma situação de constante busca de nós mesmos, de uma poética de si. E nesse exercício de autoconstrução, minhas identificações abarcam também os sujeitos do cavalo marinho, pois o encontro com o diferente desestabiliza minhas certezas, com eles troco afetos, construo memórias. Crio-me e recrio-me nessa relação.

Ao construir um discurso sobre minha prática, busco sempre enfatizar o valor da pesquisa de campo no processo de criação, ainda ela mesma como processo criativo, arriscaria dizer, visto que estar em campo significa colocar-me em estado de disponibilidade, significa aguçar minha percepção para me aproximar das informações estrangeiras e possibilitar que elas tenham acomodamento no corpo, em mim. Colocar-se em disponibilidade, no entanto, não é exatamente despir-se da informação já existente, uma vez que, já sabemos, não é possível nos assumirmos como uma folha em branco sobre a qual é possível simplesmente colar as novas experiências. A

transformação (criação) acontece no momento mesmo em que a experiência de troca acontece.

Assim, nos processos criativos, interessam-me justamente o conflito e a instabilidade gerados pela constante negociação de informações internas e externas que se evidenciaram no encontro com o cavalo marinho. Para mim, estar em campo na Zona da Mata de Pernambuco é mergulhar em uma gama infinita de experiências sensoriais, é também criar afetos e perceber diferentes visões de mundo.

#### **4.2 - As primeiras abordagens do cavalo marinho: foco naquilo que se vê**

O Peleja originou-se como um grupo de pesquisa em artes cênicas e manifestações da cultura tradicional brasileira, na cidade de Campinas (SP), em Barão Geraldo – distrito onde se localizam a Unicamp e a sede do Lume Teatro. Em 2003 tínhamos<sup>38</sup> uma formação bastante diversa e nos interessava a heterogeneidade das experiências, pois em momento algum pretendíamos homogeneizar os corpos. Pelo contrário, sabíamos que cada um poderia contribuir na experiência coletiva com sua bagagem anterior.

O grupo se propunha a estudar alguns saberes tradicionais, com o objetivo de identificar princípios técnicos próprios das manifestações expressivas brasileiras e mesclar tais aspectos a técnicas formais de dança e teatro. A partir de 2004, o Peleja elegeu o cavalo marinho como objeto de pesquisa principal. Feita a escolha, começamos a desenvolver um treino coletivo baseado em elementos da brincadeira de cavalo marinho, do treinamento técnico-energético do Lume, de técnicas de dança e consciência corporal. Era um balaio com informações diversas que, trabalhadas com foco na manipulação de energia, na construção de uma presença cênica para o intérprete e no aprimoramento de habilidades técnicas, resultaram em uma maneira bastante peculiar de trabalhar o corpo na e para a cena.

---

<sup>38</sup> Adoto neste tópico a primeira pessoa do plural quando me refiro a uma experiência coletiva. Os integrantes do Grupo Peleja hoje são: Carolina Laranjeira, Eduardo Albergaria, Lineu Gabriel e Tainá Barreto. Na época em que éramos sediados em Campinas (SP), que corresponde à fase em que predominou mais fortemente o trabalho de pesquisa em sala, seus integrantes eram: Beatriz Brusantin, Carolina Laranjeira, Daniel Braga Campos, Lineu Gabriel e Tainá Barreto.



A base de nosso trabalho corporal é o treinamento energético do Lume ou uma adaptação que fizemos dele ao mesclar uma preparação voltada para o alongamento, a consciência do corpo e elementos da dança de cavalo marinho, para adequá-lo às nossas necessidades. Enxergo o treino energético como um suporte onde colávamos as outras experiências, sempre na intenção de potencializar nosso poder de afetação enquanto performers em cena.

O treinamento energético tem por procedimento básico a estimulação incessante do corpo com o objetivo de ultrapassar a exaustão física para, após atingido esse estado, despertar e explorar energias potenciais que se encontram adormecidas no ator e no dançarino. O exercício consiste em realizar movimentos rápidos e desordenados durante um longo período, manipulando as intensidades de energia criadas no corpo, assim como desbloqueando possíveis “nós” que impossibilitam a energia de fluir pelo corpo. Um condutor que está fora do trabalho estimula os demais a utilizarem o corpo de maneiras não usuais, permitindo, assim, que se desvinculem de padrões de movimento engessados, de vícios, de gestos e ações estereotipados. O condutor tem como principal função confundir a intencionalidade de quem está trabalhando e, dessa maneira, evitar que os movimentos sejam fruto de racionalização. Esse artifício visa a encurtar o lapso de tempo que existe entre o impulso e a realização da ação. Nas palavras de Luis Otávio Burnier, criador do Lume,

Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, “limpar” seu corpo de uma série de energias “parasitas”, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais “fresco” e mais “orgânico” que o precedente. (Burnier, 2001, p. 27).

Em cada um de nós a prática coletiva reverberava de uma maneira e ocasionava desdobramentos distintos. O fato é que nosso foco de investigação foi sempre o corpo atuante, indissociável de suas subjetividades, e este aspecto orientou o modo como abordamos a pesquisa sobre as manifestações expressivas tradicionais e introduzimos em nossa prática elementos do cavalo marinho, nosso principal objeto de estudo. Recorro às palavras de Lineu Gabriel, ator-pesquisador integrante do Grupo Peleja, a

quem o treinamento energético

revelou-se ferramenta crucial, colaborando na elaboração de modos singulares de organizar meu fazer artístico. Isso porque o energético tem como função primeira a exploração das potencialidades corpóreo-vocais do ator-dançarino e caracteriza-se pela busca da construção de conexões diferenciadas com o material expressivo pessoal. A aplicação do treinamento energético possibilitou, portanto, uma abordagem da dança do cavalo marinho por meio não apenas de passos e padrões de movimento, mas, sobretudo, da criação de estados corporais diferenciados. A dança foi compreendida principalmente como canal para construir e manipular energias (Guaraldo, 2010, p. 6).

Em relação aos elementos da brincadeira de cavalo marinho, interessava-nos a mecânica das dinâmicas da dança, o tipo de engajamento corporal necessário para realizá-las, as gestualidades e corporeidades observadas nos corpos dos brincadores. Porém, o objetivo principal de nossas investigações práticas era incorporar as dinâmicas corporais do cavalo marinho também como uma forma de chegar à exaustão, de manipular intensidades, abrir canais para a descoberta de estados corporais e matrizes expressivas.

Fizemos diversas experimentações com o objetivo tanto de reproduzir fielmente as corporeidades da brincadeira quanto de extrapolar sua forma para encontrar novos fluxos de movimentação. Com o intuito de formalizar um treinamento<sup>39</sup> para atores-dançarinos com base em princípios do cavalo marinho, elaboramos também exercícios técnicos (coletivos, individuais, em duplas e em trios), os quais pretendíamos que fossem compartilhados com outras pessoas. A expectativa de compartilhar esse treinamento foi um tanto frustrada porque nossos exercícios exigiam que o praticante dominasse a mecânica da dança de cavalo marinho, mecânica esta que nós mesmos tínhamos demorado bastante tempo para incorporar. Percebemos que nosso treino servia somente a nós mesmos, visto que as tentativas de aplicá-lo em oficinas e outras

---

<sup>39</sup> O termo *treinamento* vem de uma práxis do teatro, muito utilizado nas práticas do teatro físico e da Antropologia Teatral (treinamento pré-expressivo). É o termo usado para se referir ao trabalho prático e cotidiano de ator no Lume, que também adotamos no Grupo Peleja. Hoje eu questiono o termo *treinamento*, que em uma analogia com vocabulário o militar, me remete a *condicionamento*. Visando a um corpo-em-arte e as possibilidades de se aprimorar habilidades expressivas do corpo, prefiro utilizar os termos *prática* ou *preparação*.

experiências abertas a outras pessoas acabavam por se reduzir a ensinar as dinâmicas corporais do cavalo marinho, nunca chegando realmente ao foco do exercício. E, definitivamente, esse não era nosso objetivo.

A riqueza de nossa experiência não estava em reproduzir as formas da brincadeira, estava na pesquisa de campo ela mesma, nas experiências vividas junto com os sambadores, nas mudanças que se operavam em nós quando imersos tanto na brincadeira *in loco* quanto na atualização das memórias dessa experiência em sala. Estava claro que abordar uma tradição não poderia se reduzir a deslocar seus aparatos de contexto (neste caso, as dinâmicas corporais, isoladamente, poderiam ser consideradas um aparato).

A experiência da primeira fase com foco na preparação e na construção de um corpo para a cena a partir da confluência das nossas metodologias e de princípios do cavalo marinho está descrita nas dissertações de mestrado *Na mata tem! Encontros com o corpo sambador no cavalo marinho*, defendida no Instituto de Artes da Unicamp (2010) por Lineu Gabriel, ator-dançarino integrante do Grupo Peleja; e *Corpo, cavalo marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja*, de Carolina Laranjeira, atriz-dançarina do Grupo Peleja, também defendida no Instituto de Artes da Unicamp (2008). Esta última contém ainda uma reflexão sobre o espetáculo *Gaiola de Moscas*, criação sobre a qual discorro brevemente a seguir.

A primeira produção artística resultante de nossa pesquisa sobre o cavalo marinho é fruto de uma empreitada coletiva que envolveu tanto uma experiência de campo em grupo quanto um processo de criação conjunto, sob o olhar de uma diretora de teatro. *Gaiola de Moscas*<sup>40</sup> é uma adaptação cênica do conto homônimo do escritor moçambicano Mia Couto. O espetáculo se situa no contexto do teatro, visto que gira em torno de uma narrativa, numa espécie de contação de história em que o elenco atua e narra, ao passo que dança e brinca. Elementos do cavalo marinho se fazem presentes no ritmo dançado da narrativa, no trabalho corporal evidenciado em cena e também na opção por nos apropriarmos do humor presente no cavalo marinho, sempre com piadas de duplo sentido que induzem a plateia a pensar em sexo.

---

<sup>40</sup> *Gaiola de Moscas* (2007) é dirigido por Ana Cristina Colla, atriz do Lume Teatro, de Campinas (SP). No elenco são quatro atores-dançarinos do Grupo Peleja e dois músicos. O espetáculo é parte do repertório do grupo, hoje formado por Carolina Laranjeira, Eduardo Albergaria, Lineu Gabriel e Tainá Barreto.

Essa qualidade de humor é também presente no texto original de Mia Couto. Assim, em um texto que relata as realidades precárias de uma África que desconhecemos, pudemos encontrar similaridade com realidades vividas na Zona da Mata Norte de Pernambuco no Brasil, na convivência com sambadores de cavalo marinho e suas famílias. O vilarejo moçambicano descrito por Mia Couto bem poderia ser um município como Condado, onde também os habitantes vivem e sobrevivem entre destroços e sonhos. O humor, a “vadiagem” e a “safadeza” características do cavalo marinho, mas também o retrato de certa precariedade que nos comove, estão presentes em *Gaiola de Moscas*.

A experiência de campo que gerou as bases para esse trabalho se deu no verão de 2004 e 2005, quando o Grupo Peleja rumou coletivamente de Campinas (SP) para Condado (PE) pela primeira vez. Alugamos uma casa em Novo Condado, bairro da periferia onde mora grande parte dos brincadores de cavalo marinho, dentre eles Aguinaldo Roberto da Silva, contramestre e figureiro do cavalo marinho Estrela de Ouro de Condado, de Mestre Biu Alexandre, seu pai. Foi na casa em frente à casa de Aguinaldo que nos instalamos para passar o verão. Além das inúmeras apresentações de cavalo marinho a que tivemos oportunidade de assistir, das prolongadas noites de festa de que participamos, do aprendizado de trupés, loas e toadas, considero que a pesquisa de campo de fato se passou nos momentos fora das brincadeiras: nas visitas, nas conversas, nas refeições, no partilhar das tarefas domésticas e das horas vagas.

Estar na Zona da Mata pela primeira vez foi um misto de alegria e choque, posto que o cavalo marinho e seu contexto cultural nos colocam diante de uma realidade social bastante dura. Na época dessa primeira viagem a campo, o impacto de ser pesquisadora, o que me coloca numa posição de estrangeira, foi bastante amenizado pelo fato de estar em grupo, pelo entusiasmo do primeiro encontro. Nossa estadia era um acontecimento, uma quase atração no município de Condado. Éramos “confundidos” com estrelas da novela de televisão. As crianças andavam em fila atrás de nós, acompanhando-nos por toda parte à espera de picolés que custavam dez centavos na sorveteria ponto de encontro do bairro, além de espreitar insistentemente pela janela da nossa casa, tamanha a curiosidade para saber o que fazíamos a sós.

A comicidade e a leveza do espetáculo *Gaiola de Moscas* são reflexos da leveza dessa primeira experiência de campo, acredito. Em cena, potencializados por uma

preparação corporal que nos permitia passear pelas corporeidades do cavalo marinho, transitamos livremente pelas dinâmicas corporais criando um pulso e uma tensão na narrativa. Optamos por levar para a cena o humor e a descontração de uma contação de história, com uma estética que pretende remeter ao universo de um brinquedo, uma festa popular.

O processo criativo de *Gaiola de Moscas* não é de minha autoria somente, nem é uma criação em que tenho a possibilidade de desenvolver temas mais individuais. Porém, é experiência fundante da minha trajetória de elaboração artística baseada na pesquisa sobre uma tradição expressiva. Por se tratar de um espetáculo em repertório até hoje, essa vivência é atualizada a cada apresentação, ao passo que também se transforma ao longo do tempo, do assentar da relação renovada com os brincadores de cavalo marinho. Acima de tudo, é uma experiência artística inerente a mim, que se molda às demais vivências na forma de um pensamento que se acumula na pele, nos músculos, no corpo todo (imagem 17).

Em 2008, iniciei um processo criativo individual para elaborar as experiências acumuladas na convivência com as tradições que havia pesquisado e construir um trabalho solo que se situasse no universo da dança contemporânea. Eu claramente desejava mesclar a experiência corporal advinda de uma formação erudita em dança (balé clássico, butô, técnicas de dança moderna e contemporânea) à vivência do frevo e do cavalo marinho, observando como tais experiências poderiam se afetar e transformar mutuamente.

Mais do que propor um tema para uma criação solo, eu desejava organizar a experiência corporal que vinha acumulando e fazer dialogar as diversas ferramentas técnicas, expressivas e estéticas que faziam parte da minha vivência como dançarina. Criar um solo era uma forma de costurar uma poesia corporal a partir não só do encantamento, mas também dos conflitos gerados e dos incômodos despertados pelo encontro com o cavalo marinho e seu contexto. A criação de *Guarda Sonhos*, espetáculo de dança resultante desse processo, coincide com o momento em que passei a residir em Pernambuco e tive necessidade urgente de dispor de um produto artístico com o qual eu pudesse circular no mercado de dança.

Em *Guarda Sonhos* não há exatamente um tema a ser tratado, pois a pesquisa de

movimento resultante do diálogo entre as diversas técnicas é que se configura como o tema propriamente. A composição desse solo lidou principalmente com materiais expressivos que surgiram da corporificação de sensações despertadas na convivência com os brincadores de cavalo marinho, na percepção dos detalhes da brincadeira e da vida cotidiana dos moradores da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Mais do que as formas dançadas na brincadeira, tais sensações, em diálogo com um repertório expressivo potencializado por um treinamento corporal cujo objetivo é dilatar os sentidos e evidenciar as singularidades, são a matéria-prima desse trabalho.

*Guarda Sonhos* estreou em 2009 e vem sendo apresentado desde então como espetáculo de repertório do Grupo Peleja (imagem 18). São cinco anos de apresentação de um trabalho que me exige constantemente atualizar e recriar as memórias no corpo para que a dança não perca o sentido. Quando em cena com *Guarda Sonhos*, meu maior desafio é manter a atuação viva e orgânica, plena de significado.



Imagem 17 - Espetáculo *Gaiola de Moscas*.

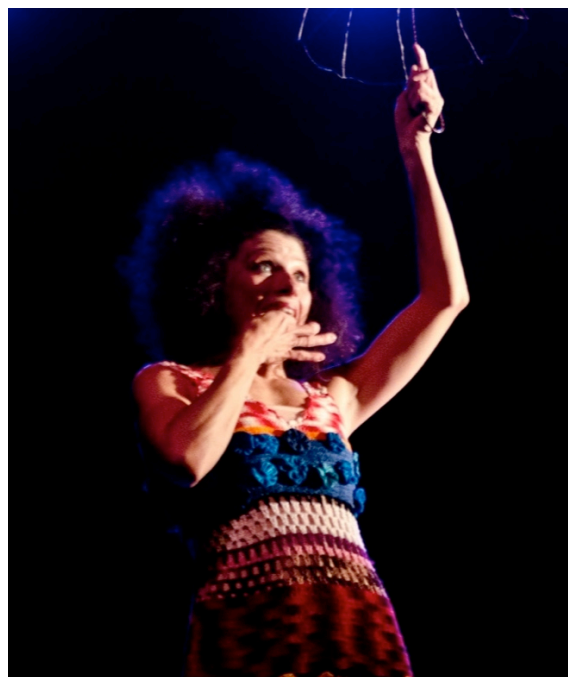


Imagem 18 - Espetáculo *Guarda Sonhos*.

### 4.3 - Construindo um olhar para elas: de como as mulheres se tornaram protagonistas de uma cena

*ter outros olhos para ver, lá, onde acreditamos ter tudo visto...*

Proust

*Em parte vemos porque não vemos, e o que ficou de fora de nossa mirada, que parece invisível aos nossos olhos, se encontra lá, no visível mesmo, mas sombreado pela nossa in-visão.*

Karina Dias

O cavalo marinho, que reúne dança, música, encenação, máscaras e poesia, é de fato uma produção artística singular, um espetáculo com linguagem própria que associa diversos conhecimentos. Os sujeitos do cavalo marinho são homens de corpos ágeis e precisos, detentores de técnica e expressividade altamente específicas, com notável agilidade física e mental, gosto por música, dança, festa, piada e cachaça. Essas características estão em primeiro plano, são visíveis e inegavelmente admiráveis. Estão à frente e saltam aos olhos de quem se interessa pelo corpo em cena, pelas artes do espetáculo, por rituais festivos, pela produção estética de comunidades tradicionais, pela possibilidade de se travar um diálogo frutífero e criador entre elementos da tradição e a dança e o teatro contemporâneos. Foram exatamente esses aspectos que orientaram minhas primeiras abordagens de pesquisa sobre o cavalo marinho, tanto individualmente quanto no contexto coletivo do Grupo Peleja.

O foco do presente estudo é a possibilidade de poetizar a existência feminina e uma vivência de gênero que não se atém à problemática do cavalo marinho somente, mas procura eco e ressonância nas questões que me mobilizam como artista, mulher e mãe. Ao abordar gênero e feminilidade a partir do encontro e do diálogo com mulheres que fazem parte de uma tradição cujos elementos estéticos, técnicos e expressivos são ignições do meu trabalho artístico, tenho clareza de que esta é uma opção pelos afetos, por delimitar aquilo que me constitui, por nomear meus atravessamentos e assumir que para tratar de questões minhas também necessito partir do outro.

Na perspectiva de tratar de um universo feminino, precisei operar uma significativa mudança no meu olhar para o cavalo marinho, justamente procurando enxergar o que não está visível, o que não salta aos olhos, o que é bastidor de uma cena masculina. No exercício de procurar um novo olhar, mais perspicaz e atento para um mesmo objeto sempre olhado, lanço mão do que propõe a artista plástica Karina Dias em suas reflexões sobre paisagem e sobre exercitar o que ela chama de um *olhar-em-paisagem*. Dias nos ensina sobre os mecanismos de visão e do que ela chama de invisão: “Pensar que em todo visível há um in-visível, em todo visto um ‘ainda-não-visto’ e em cada olhar portado, em cada visão, uma invisão, uma ressonância interna que entra em cena e se revela como um campo inesgotável a ser explorado” (Dias, 2010, p. 115).

Karina Dias afirma que um dos aspectos centrais do seu trabalho é “tornar visível aquilo que é visível, porém não mais visto” (2010, p. 153). Penso que, de certa maneira, ao olhar para as mulheres do cavalo marinho eu procurei despertar novos olhares para o que sempre esteve lá, sob cortinas, numa atuação antes não digna das (minhas) atenções. Foi necessário modular o olhar para ver às avessas e enxergar o que não está no campo do visível propriamente. Foi necessário ver de dentro, dando espessura às situações banais, às conversas de cozinha e ao que antes eu considerava um fazer recheado de não-fazer. Nesse exercício, aprendi a dirigir meus olhos para aquilo que escapa, numa espécie de regulação para que meus olhos me colocassem não somente *diante* do que se apresentava, mas *dentro*, se possível.

Compreender um determinado conjunto a partir dos seus detalhes é como “ver do seu interior”, para descobrir, talvez aí, particularidades à primeira vista não observadas. Olhar em detalhe os detalhes, esses quase-nada anteriormente não percebidos, permite analisar e, eventualmente, reconstituir o laço com o todo de-talhado (Dias, 2010, p. 155).

Tratar da invisibilidade das mulheres me leva a pensar nos mecanismos de invisibilidade na arte da dança, nos arranjos possíveis que um dançarino em performance pode fazer para materializar e tornar visível o que na verdade é invisível e



impalpável quando entendemos que a matéria da dança não é exatamente o movimento, mas algo que o movimento coloca em movimento. Nesse sentido, alio-me à ideia de que existe uma “dramaturgia dos estímulos mentais”, como propõe a pesquisadora mexicana Patricia Cardona (2000), e de que o ofício do dançarino envolve uma performance mental, e não somente uma dinâmica, corporal, visível.

Cardona se refere a um conjunto de imagens que o dançarino recria internamente, uma paisagem mental necessária para insuflar de vida sua atuação. Assim, interessa-me uma dança capaz de afetar pelo que ela põe em movimento *entre* quem dança e quem assiste, este algo tornado visível graças a uma performance invisível (2000, p. 50). Interessa-me o mecanismo, invisível, de cultivar paisagens internas que permitam recriar e atualizar as memórias no corpo, o mecanismo de deixar-se impregnar e atravessar pelas forças que uma imagem poética desperta internamente.

Penso que a dança requer do bailarino essa disponibilidade interna. Disponibilidade para deixar-se afetar por uma vivência e recriar esta mesma vivência em forma de arte, em forma de experiência estética que pode ser compartilhada com o espectador no nível das sensações. Acredito que a dança, quando experiência compartilhada entre dançarino e público, pode quebrar com o automatismo perceptivo. Interessa-me uma dança que não propõe narrativas lineares e que tira o espectador de uma posição passiva, pois exige, também dele, disponibilidade interna para recriar paisagens dentro de si, para enxergar o que não está dado.

#### **4.4 - Ausências: processo em andamento**

*Chorar é um abrir do peito.  
Afiml a pessoa não vem à luz logo em pranto?  
O choro não é nossa primeira voz?*

Mia Couto

Quando iniciei o processo criativo de “Ausências”, eu não sabia exatamente de onde partir. Ao assumir as mulheres e suas experiências como tema, tive clareza de que era necessário fazer ajustes para focar, colocar em evidência e trazer para o centro da cena o que aparentemente é um não-fazer. Sabia da dificuldade que se impunha quando optei por poetizar sobre o que é praticamente invisível, sobre o que não está. A estratégia para vencer esse primeiro desafio foi trabalhar sobre as narrativas pessoais das mulheres, fossem essas narrativas representadas no cavalo marinho ou não. Assim, parti do pressuposto de que, brincando ou não, as mulheres são parte da cultura do cavalo marinho, pois elas, ao organizarem as relações afetivas e os núcleos familiares, também constituem a trama de relações que garantem a estrutura do brinquedo.

Tomada essa decisão e de posse de rico material coletado em fotos, vídeos e entrevistas, o segundo desafio era saber como utilizar tais estímulos em favor de uma criação. Considero que a dança nomeada “Ausências” se configura como exercício cênico e coreográfico em andamento. Pretendo neste texto compartilhar os procedimentos adotados em três etapas desse processo criativo, os quais aconteceram sob orientações diferentes. Em cada uma das etapas foram abordados aspectos distintos do trabalho, de acordo com a ênfase dada por cada orientador.

#### **4.4.1 - Primeira etapa**

A primeira etapa se deu em laboratórios de criação realizados ao longo do segundo semestre de 2012, na sala de dança do Casarão Peleja, antiga sede do Grupo Peleja, em Olinda (PE). Toda esta etapa foi vinculada ao projeto “Ausências presentes: corpos femininos em trança” e contou com a orientação de Maria Acselrad e assessoria artística de Letícia Damasceno, ambas professoras do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O convite a essas duas dançarinas foi feito para garantir que eu pudesse dialogar com outros profissionais ao longo das investigações práticas. Nenhuma das duas assumiu a função de coreógrafa ou diretora, até porque o objetivo não era chegar a um resultado em forma de espetáculo.

Ao todo foram sete encontros práticos com Maria Acselrad, nos quais ela assistia a minhas experimentações, propunha novas, sugeria alterações, exercícios e apontava

caminhos para a construção da cena. A participação de Letícia Damasceno se deu nos últimos três encontros e sua função foi nos presentear com um olhar crítico sobre o que estávamos criando, ao apontar as consonâncias e as possíveis incoerências entre o discurso criado sobre o tema e o que de fato se desenhava em cena. Em resumo, a participação de Letícia tinha o objetivo de me policiar para que houvesse consonância entre o que eu fazia e o que eu dizia que estava fazendo. Nos laboratórios, tanto individuais quanto aqueles sob orientação de Maria Acselrad, trabalhei especificamente sobre os aspectos que descrevo a seguir.

### **a) As dinâmicas corporais da dança do cavalo marinho**

Meus laboratórios práticos começavam com uma breve preparação voltada para o alongamento da musculatura, a soltura de articulações e concentração. Neste primeiro momento, geralmente com duração de quarenta minutos, costumava realizar exercícios técnicos de dança e sequências de yoga que visam a flexibilizar o corpo e conectar os movimentos ao fluxo da respiração. Em seguida eu partia para o que chamamos, no Grupo Peleja, de “esquenta” ou “ligante”. Nos laboratórios de “Ausências”, o cavalo marinho era o meu “ligante”, ou seja, a prática que me fazia elevar o tônus muscular e o nível de energia, conduzindo meu corpo e minha mente a um estado de prontidão, de disponibilidade. Nos primeiros laboratórios, utilizei as dinâmicas corporais da dança do cavalo marinho, os chamados trupés, como aquecimento, como porta de entrada para o processo criativo.

Assim, durante aproximadamente 15 minutos, eu utilizava músicas de cavalo marinho (geralmente do CD *Pitu com Pimenta*, de Luís Paixão) para bater trupés, realizar carreiras, bater o mergulhão solto pelo espaço e realizar os agachamentos (as dinâmicas corporais que têm alavancas de sobe e desce). Nesse primeiro momento eu procurava realizar a dança da maneira mais próxima de como ela é dançada pelos brincadores. Acredito que essa era uma maneira de me reconectar com o universo corporal da brincadeira, além de testar minha resistência física, obviamente. A intenção era dançar ininterruptamente utilizando todo o repertório de trupés que eu conhecia,

atentando para o encadeamento entre eles.

No segundo momento, eu passava para uma improvisação a partir dos trupés. Ainda utilizando músicas da brincadeira, eu dançava o cavalo marinho não mais de maneira fiel aos corpos dos brincadores, mas sim acrescentando nuances, trejeitos, qualidades diferentes. Desde que mantivesse o pulso base da dança, eu poderia imprimir tensões, incluir a movimentação do tronco, dos braços e da coluna, realizar o movimento em toda sua intensidade ou diminuí-la até a completa paralisação do corpo, alterar a velocidade, brincar com o deslocamento, realizar giros, pausas e explosões. Às vezes fazia contrapor braços e pernas na tentativa de gerar uma incongruência, como por exemplo: pernas realizando os trupés secos (batendo os pés no chão com precisão) ao mesmo tempo que os braços realizam uma movimentação fluida e leve, direcionada para cima. Enfim, este era o momento de experimentar diversas possibilidades e descobrir que novas danças poderiam surgir a partir da dança do cavalo marinho (imagem 19).

Foi assistindo a esse segundo momento, o da improvisação, que Maria me chamou a atenção para o fato de que o cavalo marinho não era somente um aquecimento, mas que ali já se desenhava o início de uma criação. Ao imprimir diferentes qualidades acrescentando nuances particulares, eu modificava a dança e encontrava uma certa fluidez que não é própria do cavalo marinho. Maria me propôs investir nesses momentos, pois acreditava que essa improvisação me conduziria até o tema. Ao encontrar maneiras de dançar os trupés, meu corpo vasculhava em busca de maneiras de tratar do tema.

Dedicamos alguns encontros à continuidade dessas experimentações. Maria me propôs investigar o que seria o princípio do movimento, não no sentido de por onde ou em que parte do corpo o movimento se inicia, mas para perceber o que é preciso ativar internamente antes mesmo que o movimento comece. Assim, partindo da pausa estática, do não movimento, a ideia era iniciar com microimpulsos internos. Esses impulsos aos poucos me conduziriam ao movimento propriamente dito, num processo bastante lento de construção da dinâmica da dança. Eu deveria fazer os impulsos passearem pelo corpo, alternando velocidades e intensidades, alternando também as partes do corpo de onde esses impulsos poderiam sair.

Em caráter de exercício, manipulamos por longo tempo e repetidas vezes o processo de sair do não movimento até chegar à movimentação do cavalo marinho, no processo lento de construção da dança, e vice-versa. O contrário era retornar da movimentação realizada em toda a sua amplitude, no processo lento de diminuição da dança, até que restassem somente os impulsos e, em seguida, a pausa. Também experimentamos o que seria o contrário desse processo lento de “revelar” e de “guardar” a dança, que seria um “guardar” repentino da movimentação, ou um “revelar” tudo de uma só vez, quase como uma explosão de movimento.

Dessas experimentações, surgiram materiais interessantes que em seguida vieram compor parte da coreografia. Por exemplo: no exercício de “guardar” repentinamente a movimentação, eu de fato precisava realizar um esforço de contenção para cessá-la e trazê-la contida para o centro do corpo, principalmente se estivesse realizando movimentos amplos ou com deslocamentos rápidos. Em consequência do esforço da ação de “guardar” de repente, eu acabava por emitir um som parecido com um soluço ou engasgo, como se eu engolisse ar. Era como se eu estivesse “engolido” a movimentação. Esse som se tornou frequente a cada vez que eu cessava a movimentação repentinamente, como se eu tivesse que me conter e engolir alguma coisa. Era como se alguém dissesse “engole o choro!”, ou quando sentimos que há algo engasgado, preso.

Outro material aproveitado das improvisações feitas a partir das dinâmicas corporais do cavalo marinho foi um tipo de mergulhão finalizado com um impulso do quadril que gera um giro em torno do meu próprio eixo e um deslocamento pelo espaço em espiral (imagem 20). Tradicionalmente, no mergulhão (ou maguio) não há impulso que parte do quadril. Não somente no mergulhão como em todos os trupés, o quadril não tem oscilações e deve se manter fixo. O tronco no corpo do cavalo marinho é levemente inclinado para frente, de maneira que há uma flexão na articulação coxofemoral. Os joelhos também são flexionados e as pernas são livres para realizar a dança. O centro de força está no abdômen e no quadril, sempre voltados para frente. Não há movimentação do quadril para os lados nem em torção (fazendo oposição à cintura escapular).



Imagem 19 - Recriação das dinâmicas corporais do cavalo marinho.



Imagem 20 - Mergulhão com impulso do quadril em oposição à cintura escapular.

Na minha dança, acrescentei ao mergulhão um impulso do quadril em oposição à cintura escapular, o que me levou a um giro em torno de mim mesma. Percebi que esse giro faria rodar uma saia e que era necessário que o movimento evidenciasse com clareza de onde partia o impulso que me fazia rodar. Para melhor perceber o impulso do quadril, passei a usar uma saia até o joelho com colares de miçanga costurados na barra, para que ficasse um pouco mais pesada. Essa saia se abria numa roda que era uma espécie de continuação do movimento em espiral do quadril. Bater esse mergulhão seguidamente, ou seja, um após o outro sem pausa, gerava um deslocamento pelo espaço em espiral, e fazia com que meus cabelos e minha saia voassem juntos. A repetição dessa movimentação de giro, que não é própria do cavalo marinho e sim uma recriação, me conduzia a um estado de quase transe. Maria me fez ver que ali também havia um material interessante.

#### **b) As palavras (trechos selecionados das entrevistas)**

Após as entrevistas feitas com as mulheres em Condado, eu tinha muitas horas de depoimentos gravados e inúmeras anotações, mas simplesmente não sabia o que fazer com tal material, nem como trazê-lo para a cena. Havia certo pudor da minha parte em revelar a vida “alheia”, ao mesmo tempo que desejava compartilhar algumas das

pérolas ouvidas, frases bonitas ou pequenos trechos de depoimentos que, isoladamente, poderiam me conduzir-me (ou ao espectador) ao universo das mulheres que fazem parte do trabalho.

A dúvida sobre o que fazer com os depoimentos foi solucionada com a feitura do terceiro capítulo desta dissertação, no qual invisto na biografia de três das entrevistadas, num ato deliberado de dar-lhes voz, rosto e torná-las sujeitos desta pesquisa tanto quanto eu. Porém, a maneira como tais palavras poderiam alimentar o processo criativo ainda era uma questão em aberto. Fiz uma seleção com trechos dos depoimentos escrevendo frases isoladas em pequenos cartões. Alguns cartões continham também fragmentos de prosa e poesia, além de trechos das leituras acadêmicas que me acompanharam ao longo da pesquisa.

Na intenção de brincar com as palavras, com o arranjo das frases e com os diferentes significados que cada arranjo podia gerar, compus um painel com esses cartões, mesclando todos, sem identificar a autoria de nenhum. Era como um mosaico de versos que, juntos, formavam um grande poema. Eu podia mexer na disposição dos cartões e dessa maneira compor uma nova poesia a cada nova organização. As palavras mais repetidas nos cartões foram “água”, “tempo”, “corpo” e “chorar”. Com base nas diversas configurações experimentadas com os cartões, criei um poema a partir da edição e do jogo com as palavras desse mosaico. Este poema, juntamente com outros estímulos, foi uma das ignições do processo de criação da dança:

### **Outrar-se**

o corpo é feito de tempo,  
toda pessoa tem um mistério

eu, virei mulher sendo menina  
sem nem ser moça ainda

a pessoa vem à luz logo em pranto,  
o choro não é nossa primeira voz?

a vizinha me preparou um chá,  
a honra duma moça é muita coisa!

a memória escolhe e recria...  
tudo à deriva...

sorriso e danço,  
a ausência é um estar em mim!

mãe doente, casa doente  
carne, sangue, águas contidas

pele, músculos,  
chá envenenado!

era bonita, cabelo longo, preto, a pele fina  
tenho saudade de mim

a memória escolhe e recria...  
tudo à deriva...

o corpo é feito de tempo  
eu só queria chorar um pouquinho

sair de mim  
outrar-me

### **c) Imagens (fotos e vídeos)**

Tirei algumas fotos durante as pesquisas de campo, mas o fato de portar uma câmera e fotografar nas visitas e nas brincadeiras de cavalo marinho não me agradava. Eu não conseguia me relacionar com as pessoas naturalmente e me sentia desconfortável quando na dupla função (de pesquisadora e fotógrafa). Minha inexperiência e total incapacidade de manejar a câmera foram comprovadas nessas ocasiões. A participação da fotógrafa recifense Renata Pires foi, portanto, essencial para o trabalho. Com seu olhar perspicaz e sensível, Renata captou imagens que revelam verdadeiros instantes de poesia.

Entre outubro e dezembro de 2012, Renata esteve presente em três viagens a campo, nas quais permanecemos cerca de três dias a cada vez, acompanhando-me em todas as atividades. Nessas ocasiões, ela fotografou: a feira livre que acontece aos sábados de manhã em Condado; uma brincadeira do cavalo marinho Boi Brasileiro e uma brincadeira do cavalo marinho Estrela de Ouro, ambas em Tracunhaém, cidade da



Zona da Marta Norte de Pernambuco; canaviais e paisagens do percurso entre a cidade de Goiana e a cidade de Condado; cenas da vida cotidiana na cidade de Condado; varais de roupa e crianças brincando; e, finalmente, as mulheres enquanto concediam entrevistas, em suas casas, na feira, na praça ou em outro lugar.

Nos mesmos moldes se deu a participação do videoartista recifense Orlando Nascimento, que também esteve presente nas ocasiões mencionadas, captando imagens em vídeo. Quando convidei Orlando e Renata a participar do trabalho, expus o projeto e o que me movia a realizá-lo. Os dois profissionais assumiram uma postura bastante livre e ao mesmo tempo respeitosa. Sugeriram coisas e opinaram sobre os procedimentos em campo, de maneira que entre nós se estabeleceu uma parceria e certa cumplicidade que propiciaram resultados bastante positivos.

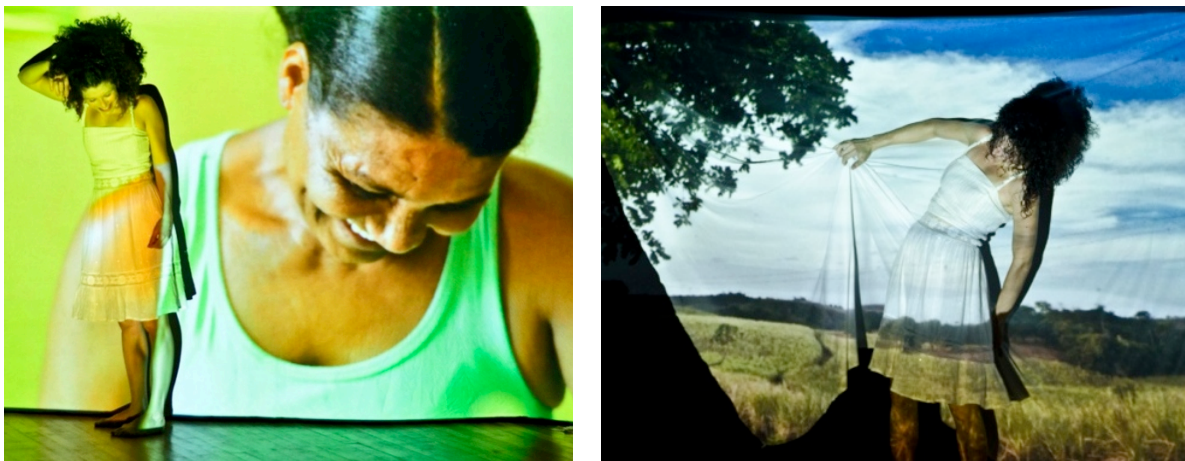
Para os laboratórios de criação, selecionei fotografias que flagravam as mulheres em gestos expressivos, na intenção de reproduzi-los com meu corpo. A ideia era mimetizar as imagens. Organizei uma sequência de sete fotos e reproduzi cada uma delas com meu corpo repetidas vezes. Em seguida passei a exercitar diferentes maneiras de passar de uma imagem para outra, o que me levou a criar uma sequência coreográfica com diferentes poses/fotos e diferentes caminhos corporais para chegar a cada uma delas. Inicialmente as poses/fotos eram feitas com pausas de movimento, o que as evidenciava com clareza, numa espécie de pose estática. Num momento posterior, passei a alternar poses/fotos em pausa e poses/fotos que apareciam como flashes em meio a uma movimentação fluida, numa atitude corporal que apenas sugeria a foto.

Como desdobramento dessas experimentações criei uma sequência coreográfica com duração de aproximadamente 4,5 minutos, que passou a compor parte da dança que resultou desta primeira etapa de laboratórios. Chamei esse momento da coreografia de “dança das pausas e poses”, e, como estímulo sonoro, utilizei a música “The three of us”, de Ben Harper. Já a última dança da coreografia resultante da primeira etapa de laboratórios, a qual chamei de “dança das imagens”, é outro exemplo de como propus uma interação entre o corpo em movimento e as imagens coletadas em campo.

Nessa cena, algumas imagens das mulheres e da Zona da Mata Norte de Pernambuco que compõem a paisagem mental que alimenta minha dança foram projetadas com o recurso de um projetor de vídeo sobre uma tela branca armada de

modo a parecer um lençol pendurado em um varal de roupas, na frente da qual eu me posiciono. As imagens atingem a roupa branca e minha pele, de maneira que eu também me torno suporte e interajo com as imagens através de uma movimentação que busca remeter às dinâmicas corporais recriadas do cavalo marinho e a momentos anteriores da coreografia. Algumas das fotos reveladas, na tela e em mim, eram aquelas que haviam sido “imitadas” ou sugeridas durante a dança das pausas e poses, na cena anterior (imagens 21 e 22).

A sequência de vídeos e imagens projetada foi editada por Orlando Nascimento, para compor a cena que tem cerca de 4 minutos de duração, e para a qual utilizei como estímulo sonoro a música “Remembering”, de Avishai Cohen. A opção por mesclar música, dança e imagem foi duramente criticada na segunda etapa dos laboratórios de criação, sob o argumento de que o conjunto da cena tinha elementos em excesso, além de tratar a informação visual como mera ilustração da pesquisa.



Imagens 21 e 22 - Dança das imagens.

#### **d) Fluidez e adaptabilidade (a água)**

Em um dos encontros com Maria Acselrad, mostrei-lhe a improvisação em que trabalhei uma movimentação no chão com qualidade completamente fluida, na qual as articulações deveriam estar soltas e o peso do corpo entregue. Era como se eu escorresse

pelo chão, deslizando sobre ele. Às vezes parava em uma posição, completamente entregue e sem tensão muscular alguma, ficando em pausa, como um “montinho de ossos” no chão. Depois retomava a movimentação que deslizava sobre o solo. Era como se eu estivesse escorrendo, me derramando, como a água. Eu procurava não ter forma definida. Maria me perguntou qual era a motivação para fazer aquilo. Compartilhei com ela minhas impressões dos depoimentos ouvidos em Condado. No geral, todos eles eram densos e continham uma certa tragicidade. Utilizo aqui o adjetivo trágico por sua ligação com o fatal, com a fatalidade, tragédia compreendida como aquilo que não se pode evitar. É como se houvesse da parte delas uma entrega a um destino já traçado no momento em que nasceram (mulheres).

Ouvi relatos de experiências extremamente dolorosas como vivências de trabalho muito pesado, episódios de agressão, perdas. No entanto, as falas e a atitude dessas mulheres demonstravam vivacidade, otimismo, saúde física e mental, o que denotava uma enorme capacidade de superar situações difíceis. Mais que isso, uma enorme capacidade de cuidar de si mesmas e de se preservar. Acredito que o papel social feminino que são impelidas a assumir (o de cuidadoras de filhos e maridos) as torna capazes de cuidar de si mesmas em primeiro lugar. Elas sabem que a saúde de seus núcleos familiares depende delas. Por mais trágicas que tenham sido as experiências vividas, elas se reergueram e continuaram sendo referência de força em suas casas.

Maria me ajudou a estabelecer os ganchos entre o que eu tinha mostrado a ela, com o corpo, e o que acabara de relatar. A água contém essa espécie de dualidade, podendo ser suave e podendo ser terrivelmente forte. Pode ser bruma, marola, garoa ou riacho que corre tranquilo. Pode ser correnteza, tempestade ou enxurrada devastadora. A água não tem forma, ela se adapta à forma do recipiente que a contém. A água tem a característica daquilo que não se domina, está associada às forças misteriosas do destino. É o elemento feminino, segundo a mitologia dos Orixás. A água, capaz de lavar a dor, era palavra que muito se repetia nos cartões do mosaico de frases, seja em instantes de poesia, seja na (controversa) expressão “lavou, tá nova”.

### e) Um único objeto cênico (a flor)

Dona Preta e Ivanice confeccionam flores artificiais para vender em frente ao cemitério no feriado de dois de novembro, Dia de Finados. As flores são feitas com sacolas plásticas, sacos de lixo brancos e azuis (imagens 23 e 24). Com essas flores, elas fazem guirlandas e coroas que as pessoas compram para adornar o leito dos mortos. Fabricar e vender flores no Dia de Finados obviamente vem da necessidade de um ganho financeiro que complemente a renda da família. É um gesto movido pela necessidade de sobrevivência, mas carrega também uma forte simbologia vida-morte, e foi exatamente essa carga afetiva que me impeliu a utilizá-las como elemento cênico (imagens 25 e 26). Essas flores de plástico são as mesmas que adornam a coroa do traje de mestre no cavalo marinho.

Dessa primeira etapa de laboratórios de criação resultou uma coreografia de 23 minutos que foi apresentada ao público em quatro ocasiões<sup>41</sup>.



Imagens 23 e 24 - As guirlandas de flores na casa de Dona Preta.

<sup>41</sup> Foram realizadas uma apresentação na Escola Estadual Antonio Correia de Oliveira Andrade, em Condado, PE (nov. 2012), uma no Casarão Peleja em Olinda, PE (dez. 2012); uma no Teatro Marco Camarotti, no Sesc Santo Amaro, em Recife, PE (dez. 2012), e uma última apresentação no Teatro Dona Amélia, no Sesc Petrolina, durante o evento Aldeia Vale Dançar em Petrolina, PE (abr. 2013).



Imagens 25 e 26 - Com a flor na mão, na dança fluida da água.

#### 4.3.2 - Segunda etapa

O que considero a segunda etapa de laboratórios criativos da dança “Ausências” aconteceu durante o primeiro semestre de 2013, como atividade complementar da disciplina Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas I, ministrada pela professora doutora Karina Dias, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (UnB). A ênfase maior dessa disciplina foram conteúdos de artes plásticas e visuais. As leituras e discussões em sala rondaram temas como horizonte, imensidão, paisagem, hospitalidade, hostilidade e acolhimento no sentido de fazermos morada onde quer que estejamos. No intuito de nos fazer articular teoria e prática artística, Karina Dias nos propôs criar, com base nas reflexões em sala, uma obra que seria exposta (apresentada em público, no meu caso) ao fim do semestre. Cada aluno, portanto, iniciaria o processo de construção de uma obra e de uma poética dentro de sua linguagem artística (fotografia, pintura, desenho, vídeo, intervenção sonora, performance, dança) e juntos faríamos uma ocupação coletiva na Galeria Piloto da Universidade de Brasília, espaço onde nossos trabalhos seriam expostos.

A ocupação, intitulada Linha Tênuê, aconteceu no dia 10 de julho de 2013 e, como num ateliê aberto, caracterizou-se pela mostra de obras em processo. Da

bibliografia trabalhada em sala, apeguei-me aos temas hospitalidade, hostilidade e acolhimento, discutidos a partir das obras de Michel Onfray (*Teoria de viagem, uma poética da geografia*) e Jacques Derrida (*Da hospitalidade*), buscando relacioná-los à minha pesquisa. Essas leituras me fizeram refletir mais profundamente sobre meu movimento individual rumo ao cavalo marinho, levando-me a compreender a pesquisa de campo como viagem, como criação. Refleti sobre como as dificuldades encontradas, a instabilidade provocada e tudo o que fez parte da vivência de campo acabaram por se configurar como motores da pesquisa e da criação ela mesma.

No exercício de rever minha trajetória de pesquisa sobre o cavalo marinho, pude perceber como hostilidade e hospitalidade estiveram em constante negociação, o quão estrangeira sou (sendo pesquisadora e mulher) no contexto da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Do mesmo modo, pude perceber o quanto o fato de ser estrangeira acabou por me aproximar de questões minhas. Assim, passei a compreender a dança “Ausências” menos como mera incursão no tema da feminilidade em torno do cavalo marinho e como algo externo a mim, e mais como um exercício poético cujo ponto de partida foi a convivência com as mulheres do cavalo marinho, experiência esta que afeta, coloca em xeque e modifica a minha própria maneira de ser (mulher) no mundo. Para Michel Onfray (2009, p. 81), viajar “conduz inexoravelmente à subjetividade. Dividida, fragmentada, espalhada ou compacta, é sempre diante dela que acabamos por chegar”. O autor define a viagem como uma ontologia, uma arte do ser, uma poética de si. Pensar a pesquisa artística sobre o cavalo marinho nesses termos ajuda a estabelecer as pontes necessárias para que meu projeto esteja em consonância com a maneira como compreendo a criação solo em dança: um mergulho para dentro.

No estrangeiro, nunca se é um estranho para si, mas sempre o mais íntimo, o mais insistente, o mais colado em sua sombra. Diante de nós mesmos, mais do que nunca obrigados a nos olhar, mergulhamos mais profundamente em nosso centro de gravidade (Onfray, 2009, p. 79).

No trabalho prático exigido para esta disciplina, portanto, optei por reconfigurar o processo de “Ausências”, adaptando-o ao espaço da galeria e à situação de vernissage de uma exposição de artes plásticas. A contribuição maior nessa etapa de laboratórios

foram as opiniões da professora Karina Dias e dos colegas da disciplina que, vindos de diferentes áreas e com seus olhares aguçados para as questões das artes plásticas, apontaram-me novos rumos para a dança que estava em processo. O ponto crucial foi a retirada das referências visuais da pesquisa de campo, apontadas como ilustração desnecessária do meu objeto, para que não houvesse excesso de informações na cena. Essa opção a princípio me desestabilizou, mas obrigou-me a trazer o tema inteiramente para o corpo, o que por fim potencializou as metáforas do trabalho.

Selecionei fragmentos da dança de 23 minutos que resultara da etapa anterior e criei uma coreografia de 7 minutos para ser apresentada na galeria, entre as pessoas. Essa “edição” me obrigou a eleger o que era mais significativo no material anterior e recusar a projeção de fotos, o que no fim das contas revelou-se bastante positivo. Sem imagens, luzes ou qualquer outro recurso foi necessário estabelecer inteiramente no corpo o fio condutor dos materiais e a transição entre eles. Havia somente eu, em silêncio, vestida de branco, em uma galeria também branca, onde estavam expostos os trabalhos dos demais. Nessa nova situação, pude perceber os microdetalhes da dança, pois cada gesto e cada movimento tomaram uma dimensão maior, como se tivessem sido aumentados com uma lupa.

Na etapa anterior, “Ausências” havia sido pensada em cenas, o que a tornava uma coreografia feita em blocos, sem muito cuidado na construção das transições entre um bloco e outro. Nesta segunda etapa, eu me propus a passar por todos os blocos em apenas 7 minutos, de maneira contínua, valorizando os detalhes que fossem representativos de cada bloco. A meu ver a dança, em termos de construção corporal, tornou-se mais limpa.

### **4.3.3 - Terceira etapa**

A terceira etapa de trabalhos práticos em favor da coreografia “Ausências” aconteceu em dezembro de 2013, durante o workshop *Como pensar através de ações*<sup>42</sup>,

---

<sup>42</sup> Essa experiência aconteceu na forma de uma residência (intercâmbio artístico e acadêmico) promovida no âmbito do projeto “A arte secreta do ator – Brasil”, coordenado por Luciana Martuchelli. O

conduzido por Eugenio Barba<sup>43</sup> e Julia Varley. Nessa experiência, eu e mais 17 atores-dançarinos praticamos diariamente um treinamento corporal e vocal sob a condução da atriz Julia Varley. Além do treinamento, a residência tinha o objetivo de nos proporcionar o exercício criativo e a experiência de manipular nossos materiais expressivos sob a direção de Eugenio Barba. Cada participante deveria previamente preparar uma cena individual que seria retrabalhada pelo diretor.

A cena que cada participante apresentou nessa ocasião deveria conter uma partitura de ações, uma canção e um poema (ou texto). Preparei minha cena individual a partir da coreografia de 7 minutos elaborada na etapa anterior de “Ausências”, a qual cada vez mais perdia referências estéticas diretas e explícitas da pesquisa de campo sobre o cavalo marinho e suas mulheres. Cada vez mais preenchida pela memória corporal e pelas paisagens internas que essa pesquisa me suscita, eu não mais tinha necessidade de trazer o universo do cavalo marinho para a cena. A pesquisa como um todo estava no corpo, na pele, nos músculos, impregnada na minha movimentação, não mais precisando aparecer em qualquer outro artefato.

Minha dança começava a tomar contornos abstratos e eu pude costurar o tema das mulheres e da feminilidade de maneira que minha própria história também fosse parte da criação. Novos sentidos, assim, puderam emergir. Esta terceira etapa de trabalhos foi quando eu de fato me permiti entrecruzar a minha história com as histórias das minhas interlocutoras. Nesta época eu enfrentava circunstâncias pessoais que me fizeram ampliar o leque de significações das metáforas produzidas pela minha dança. Diante do “desmantelo” da minha vida pessoal, a palavra ausência reassumiu, dentre as outras significações, sua carga afetiva de perda, de vazio.

O poema que compunha minha cena é “Auto-retrato”, de Mário Quintana, o qual teve as duas últimas palavras alteradas para o feminino, numa adaptação do original, que termina com “um louco”:

---

encontro ocorreu entre 11 e 16 de dezembro nos arredores de Brasília (DF), com oito horas de trabalho por dia.

<sup>43</sup> Eugenio Barba é criador do conceito de Antropologia Teatral, fundador do Odin Teatret (Dinamarca) e da ISTA (International School of Theatre Anthropology). Considerado um dos maiores pensadores do teatro contemporâneo, dirigiu mais de 65 espetáculos com o Odin Teatret, companhia que comemora 50 anos em 2014 e que influencia a filosofia de grande parte dos grupos de teatro com atividade contínua, inclusive o Lume Teatro, no Brasil.



No retrato que me faço  
 – traço a traço –  
 às vezes me pinto nuvem, às vezes  
 me pinto árvore...

Às vezes me pinto coisas  
 de que nem há mais lembranças...  
 ou coisas que não existem  
 mas que um dia existirão...

e, desta lida,  
 em que busco  
 – pouco a pouco –  
 minha eterna  
 semelhança,

no final que restará?  
 Um desenho de criança...  
 Corrigido por *uma louca*

Sob a condução de Eugenio Barba, esse texto foi sobreposto à minha partitura corporal, numa tentativa de fazê-lo soar com tantas quantas fossem as nuances das minhas ações. Eu deveria dançar o texto com minha voz com a mesma riqueza com que meu corpo dançava as ações. Na evolução corporal em que faço o mergulhão em torno de mim mesma com impulso do quadril em oposição à cintura escapular, o diretor me orientou a repeti-lo mais vezes numa movimentação ininterrupta que lhe sugeria um vendaval, uma catarse. Em meio a esse “transe”, eu deveria fazer cinco pausas que durassem três ou quatro segundos. Em cada uma dessas pausas, de pé, eu deveria acariciar o vazio, como se passasse a mão em alguém que não está, alguém que foge da minha carícia. Após cada breve pausa, eu deveria retornar à movimentação catártica que ele chamou de vendaval.

Minha canção, trecho de “Zabelê” de Gilberto Gil e Torquato Neto, foi utilizada no começo e no fim da cena, para chegar e para ir embora. Os versos da música que eu repetia eram: “Minha sabiá, minha zabelê / toda meia-noite eu sonho com você / se você duvida eu vou sonhar pra você ver”. Sobre esse cantar, acrescentamos as ações de espantar mosquitos, abanar-me com um pano de prato imaginário e soprar o cabelo que cai sobre o rosto, ações já faziam parte da dança anteriormente. A cena retrabalhada

nesta terceira etapa foi apresentada ao público participante da residência somente. Nessa ocasião, “Ausências” passou a ser chamada “Ausência”. O tema adquiriu outra densidade, as novas informações (canção e poema) apontaram o surgimento de novos fios dramáticos, a partitura de ações ganhou novos coloridos.

O relato do processo criativo de “Ausências” termina aqui, o que o faz configurar-se como trabalho em andamento. Nos limites desta pesquisa de mestrado, tais laboratórios práticos não tiveram o objetivo de culminar em um espetáculo. Eu considero “Ausências” um exercício cênico e coreográfico cujo ponto de partida é o tema da invisibilidade feminina na dinâmica do cavalo marinho, tema desenvolvido nesta dissertação. Um exercício que me permitiu elaborar, em diferentes momentos, possíveis poesias corporais a partir de um olhar cuidadoso para as mulheres interlocutoras desse projeto e para mim mesma. Diante das experimentações feitas e do material levantado, aponto que um resultado artístico a ser compartilhado com o público na forma de espetáculo possa ser concretizado em uma etapa subsequente.

Como material complementar a estes escritos, apresento um material audiovisual feito em parceria com a videoartista Tatiana Devos Gentile<sup>44</sup>, o qual cumpre a função de ilustrar, dar voz e cor às experiências narradas nesta dissertação. Nele ofertamos imagens de cavalo marinho (matriz estética dessas investigações), das mulheres interlocutoras do projeto, da cidade de Condado, dos canaviais da Zona da Mata Norte de Pernambuco, além de trechos da dança “Ausências”. O vídeo está disponível na internet através do link: <http://youtu.be/gK7wgE7AQkM>

---

<sup>44</sup> Tatiana Devos Gentile é formada em cinema pela Université Paris VIII (FR) e em dança pela Faculdade Angel Vianna (RJ). Sua prática artística se caracteriza pelo trânsito entre essas duas linguagens. Dentre seus principais trabalhos estão: *videodança FF>>* (2007); *Retrato: substantivo feminino* (2009, 2010, 2011); *Mire Veja: você dança pra mim?* (desde 2009); curta-metragem *Meu Avô, o Fagote* (2011) e *Da Memória dos Outros* (2013).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, com base na minha experiência de pesquisa artística sobre o cavalo marinho (manifestação expressiva tradicional da Zona da Mata Norte de Pernambuco originalmente realizada por homens ligados ao corte da cana-de-açúcar), procurei refletir sobre uma certa invisibilidade feminina observada no contexto dessa manifestação, além de descrever as maneiras como esta questão foi abordada em um processo criativo de dança contemporânea.

Além da feitura da presente dissertação, o trabalho envolveu: a) pesquisa de campo na cidade de Condado (PE) com observação das brincadeiras de dois grupos de cavalo marinho (Estrela de Ouro e Boi Brasileiro), coleta de depoimentos e realização de entrevistas com seis mulheres que fazem parte da dinâmica de funcionamento desses grupos, seja brincando seja colaborando com o brinquedo indiretamente por meio de tarefas que chamei de invisíveis; b) laboratórios práticos para criação de um estudo cênico coreográfico em articulação com o tema investigado. “Ausências”, nome desse exercício, foi desenvolvido ao longo de três etapas, as quais estão descritas no capítulo 4.

Durante toda a pesquisa de campo e também no processo criativo, assumi a mim mesma como suporte das experiências vividas. Porque considero a trajetória do(a) artista-pesquisador(a) determinante no tipo de abordagem e no tipo de discurso que será criado acerca de seu objeto, julguei imprescindível colocar-me em primeira pessoa em todo o texto. Imbuída dessa convicção, relatei aspectos da minha infância em Brasília/DF que considerei relevantes para a compreensão da minha trajetória na dança, do meu interesse pelas manifestações expressivas da cultura dita popular e da relevância do encontro com o cavalo marinho, mais especificamente no meu percurso profissional. Pelo mesmo motivo, narrei as experiências pessoais que contribuíram para despertar em mim o desejo de desenvolver um estudo intelectual e artístico sobre a participação das mulheres no cavalo marinho.

Tendo como matriz investigativa uma manifestação expressiva da tradição brasileira, adotei como suporte teórico-metodológico os princípios da etnocologia, disciplina que se propõe a estudar as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados. Os pressupostos dessa jovem disciplina me permitiram analisar o cavalo marinho e seus aspectos estruturais, técnicos, expressivos e estéticos sem subordiná-los a parâmetros etnocêntricos. Tal abordagem me levou a refletir sobre diversos preconceitos que, sem que eu me desse conta, impregnavam parte do meu discurso anterior e da minha prática de pesquisa sobre manifestações populares brasileiras, levando-me a questionar o uso do termo popular.

Apoiada em autores como Canclini (2008) e Hall (2000), procurei então construir meu pensamento sobre manifestações expressivas de uma determinada comunidade sem associá-las à ideia de tradição como algo inerte ou ligado ao passado. Assim, abordei o cavalo marinho como pertencente à cena contemporânea tanto quanto o teatro e as produções de dança o são, uma vez que seus fazedores são sujeitos que estão no mundo e em contato com as diversas transformações da pós-modernidade. O cavalo marinho, neste estudo, foi então compreendido como dinâmico e passível de reinvenção, e seus agentes como artistas que não precisariam ser adjetivados de “populares”, uma vez que tal adjetivo vem, na verdade, desqualificar a sua produção.

A possibilidade de diálogo com diversas outras disciplinas é outro aspecto da etnocologia que muito favoreceu este trabalho. Quando promove a escuta do outro, não pretendendo construir um consenso nem sintetizar as coisas, essa disciplina me deixou à vontade para assumir meu lugar de fala. Pude com segurança defender meu olhar de dançarina, de artista-pesquisadora que percebe o mundo pela ótica do movimento e da poesia presente nas manifestações expressivas de qualquer ordem, de mulher que convive com o cavalo marinho e que não é indiferente às problemáticas que nele se evidenciam. Assim, acreditando que o fundo comum da humanidade está à disposição de cada um e que talvez nenhuma disciplina isoladamente tenha condições de levar uma questão ao centro de sua complexidade, lancei mão da possibilidade de multiplicar as vias de conhecimento através do diálogo entre disciplinas e saberes, entre produção intelectual e artística.

Dediquei um capítulo inteiro à descrição da brincadeira de cavalo marinho e do contexto sociocultural em que ela está inserida. O que chamei de possível etnografia

está baseado nas observações feitas ao longo de nove anos de pesquisa de campo e contato com essa manifestação, também no diálogo com artistas-pesquisadores que anteriormente se debruçaram sobre a mesma tarefa. Minha abordagem, no entanto, tem a medida do meu olhar e privilegia os aspectos que são caros à minha pesquisa. Assim, busquei descrever os corpos das mulheres e dos homens que fazem o cavalo marinho, suas atividades quando fora da brincadeira, o que comem, o que vestem, com que trabalham, que tipo de lazer têm. Descrevi também o humor de cunho sexual expresso na gestualidade e nas piadas de duplo sentido que permeiam a brincadeira, e a utilização cômica do corpo na dinâmica das figuras. Com essas observações, apontei para as discussões sobre gênero que permeiam meu trabalho e que colocam em evidência limites na participação das mulheres no cavalo marinho, brinquedo que claramente se configura como uma representação masculina do mundo.

Em relação especificamente à dança do cavalo marinho, defendi um tipo de abordagem que não enaltece somente os aparatos formais da festa, os corpos quando em brincadeira somente, as dinâmicas corporais (passos de dança) ou desenhos coreográficos isolados do contexto em que acontecem. Minhas escolhas resultam da maneira como penso o corpo na e para a cena, e de como trabalho o corpo coletivamente no contexto do Grupo Peleja. Penso o corpo como resultado de atravessamentos e afetos, partindo dele exploro minha subjetividade, busco com ele produzir sentidos. Nessas escolhas, vi-me afinada com Domenici (2009) quando esta propõe aos pesquisadores de danças tradicionais voltar o olhar para o papel do jogo, para o corpo, suas metáforas e seus estados tônicos; com Louppe (2004) e seu conceito de *corpo-história*, que compreende corpo como sistema aberto e em constante construção; e com Marques (2012) quando esta, apoiada em Canclini e Glissant, combate a ideia de uma identidade cultural brasileira estática que se afirma nas danças ditas populares.

Minha abordagem privilegia a pesquisa de campo e o poder que esta tem de nos afetar e nos modificar. Volto meu interesse para o cotidiano dos brincadores e tudo o mais que compõe o universo simbólico do cavalo marinho, na tentativa de compreender como as metáforas produzidas pelos corpos na brincadeira se relacionam com a vida cotidiana dos homens e das mulheres que a fazem, ou com ela se relacionam. Porque promoveu em mim um choque de realidades e ainda me permitiu agregar informações

corporais extremamente distintas, descrevi a pesquisa de campo sobre o cavalo marinho como viagem, como criação em si, como mergulho rumo ao desconhecido (Onfray, 2009).

A transcrição de alguns dos depoimentos colhidos em campo resultou no terceiro capítulo, o qual teve como foco as histórias de vida de três mulheres de gerações diferentes, todas elas ligadas ao cavalo marinho por alguma razão. Nessa parte do trabalho, tive a intenção de trazer para a luz aquilo que poderia ser descrito como bastidores ou o que aparentemente não tem importância nem apelo na roda de samba do cavalo marinho. Os relatos das mulheres me revelaram as histórias que acontecem por trás da história contada no cavalo marinho. Revelaram muito daquilo que não é parte da brincadeira mas que, paradoxalmente, é essencial para que ela aconteça do modo como acontece.

Ainda no terceiro capítulo, apoiada nos estudos feministas, busquei trazer uma reflexão sobre o conceito de gênero que auxilia a desnaturalizar a ideia generalizada de homens e mulheres compreendidos dentro de uma lógica dicotômica que os define como polos opostos de uma engrenagem na qual funcionam invariavelmente como opressor e oprimido, respectivamente. A maior contribuição dessas reflexões, a meu ver, é ajudar a compreender que não há essência feminina nem essência masculina, que as pessoas se relacionam dentro de estruturas de poder que as levam a assumir identidades sexuais e papéis sociais bastante definidos, o que acaba por forjar uma suposta natureza feminina (que tenderia à submissão) e uma suposta natureza masculina (que tenderia à agressão e à dominação), por exemplo.

Outro aspecto relevante das reflexões dos autores de que me vali é a tentativa de desconstruir o caráter permanente da oposição binária masculino-feminino, que é fruto da lógica dicotômica que impregna nosso pensamento em diversas esferas. Apoiada em Scott (1986) e em Louro (2008), atentei para a necessidade de implodir essa lógica. Na esteira do que propõe Derrida, as duas autoras defendem que é preciso problematizar a constituição de cada polo da oposição homem/mulher, demonstrando que cada um supõe e contém o outro, e que cada polo não é uno, mas plural e internamente fraturado. Dessa maneira, torna-se saudável relativizar algumas “certezas” e compreender que o “polo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa” (Louro, p. 32).

Julguei bastante difícil relacionar tais reflexões sobre gênero ao contexto do cavalo marinho. A estética produzida na brincadeira se relaciona diretamente com o contexto econômico-sociocultural em que a brincadeira está inserida. Assim, as características dessa manifestação são reflexo das relações de poder e da realidade cotidiana vivida pelos brincadores e suas famílias. A dinâmica desigual entre homens e mulheres se dá no cotidiano dos moradores da Zona da Mata Norte de Pernambuco e, conseqüentemente, se expressa na brincadeira de cavalo marinho, seja na clara limitação da participação das mulheres, seja nas piadas sexuais ou no mote das figuras representadas.

Coube a mim, então, observar que espaços é permitido às mulheres ocupar, uma vez que não são protagonistas dessa cena. Assim, observei as maneiras pelas quais elas se fazem presentes na brincadeira e de que maneira a brincadeira faz parte e atua em suas vidas. Atentando para suas histórias privadas, passei a dar importância ao relato das experiências que compõem um rico universo feminino vivenciado às margens do cavalo marinho e que, sendo parte da sua dinâmica de funcionamento, foi colocado em primeiro plano no âmbito deste trabalho. O cavalo marinho não aconteceria do modo como acontece se não fosse a atuação das mulheres em tais tarefas “secundárias”, e por esse motivo eu as considero fazedoras dessa manifestação tanto quanto os homens o são.

No quarto e último capítulo, apresentei uma breve análise da atual produção de dança que parte de uma investigação ou do diálogo com matrizes do reservatório da cultura tradicional brasileira e que se insere no contexto mercadológico da cena contemporânea no Brasil. Procurei evidenciar que as diferentes abordagens são consequência de diferentes compreensões de mundo que muitas vezes se relacionam com discursos sobre nacionalidade e identidade nacional, e não apenas o resultado de escolhas estéticas distintas. Voltando o olhar para a maneira como abordo tais questões em minha própria produção, neguei corroborar qualquer discurso sobre brasilidade.

Coloquei o questionamento de por que lançar-me no mundo do cavalo marinho diante de tantas outras identificações possíveis. Ao considerar que não é possível termos uma única identidade coerente e segura, vi-me afinada com as propostas de Hall (2000) sobre a fragmentação do sujeito moderno, assumindo minha identidade como um processo em andamento, móvel, ou ainda reconhecendo a existência de múltiplas

identificações. Assim, colocando-me em uma situação de constante autoconstrução e busca por uma poética de mim mesma, relatei que minhas identificações passaram a abarcar também os sujeitos do cavalo marinho pela possibilidade que o encontro com o diferente tem de desestabilizar minhas certezas. Além de agregar informações estéticas distintas e diversificar meu repertório corporal, acredito que essa escolha veio em decorrência da crença de que me crio e me recrio na relação com os sujeitos dessa manifestação, pois com eles troco afetos e construo memórias.

Ao descrever minha práxis artística, pontuei as diferentes abordagens do cavalo marinho por mim empreendidas individualmente e no contexto coletivo do Grupo Peleja, ao longo de nove anos de investigação. Passei pela descrição da prática desse grupo em seus aspectos estéticos, éticos, formativos e criativos que culminaram nos espetáculos *Gaiola de Moscas* (coletivo) e *Guarda Sonhos* (solo), até chegar a “Ausências”, estudo coreográfico individual que dialoga com as reflexões expressas nesta dissertação sobre invisibilidade, ausência e presença das mulheres no cavalo marinho.

Na tarefa de partilhar os procedimentos adotados no processo criativo de “Ausências”, primeiramente relatei os ajustes necessários na maneira como dirigi meu olhar para o cavalo marinho. Ao tratar de um universo feminino, precisei operar uma significativa mudança nesse olhar, justamente procurando enxergar o que não está visível. Dialoguei com Dias (2010) quando esta pondera que em todo visível há um invisível, que em todo visto há um ainda-não-visto que pode se revelar como “um campo inesgotável a ser explorado” (p. 115). Assim, dando espessura às situações banais e às conversas de cozinha, aprendi a enxergar às avessas, ou “ver de dentro”, e busquei compreender o todo do cavalo marinho a partir de detalhes (muitas vezes não ditos). Após tais reflexões, descrevi as três etapas de laboratórios práticos realizados no processo de “Ausências”, em uma tentativa de trazer o leitor para perto da minha prática e compartilhar os dispositivos utilizados como detonadores dessa criação.

Duvido do caráter conclusivo das considerações finais aqui apresentadas. Penso que este trabalho pode vir a enriquecer as reflexões sobre criação em dança, as pesquisas sobre manifestações expressivas da cultura brasileira e, mais especificamente, os estudos sobre o cavalo marinho. No tocante às questões de gênero inerentes ao universo dessa manifestação, acredito que a maior contribuição do trabalho foi revelar



aspectos não evidentes, oferecendo um olhar singular, um ângulo de visão deslocado. Os “assuntos de mulher”, aspectos problematizados na produção escrita e também escolhidos como material estético para a produção artística, se tornaram visíveis e centro do trabalho justamente por terem sido observados por uma pesquisadora mulher. Na esteira do que propõe Rago (1998) sobre o fato de a produção intelectual (e artística) feminina trazer novos coloridos e novos contornos para o mundo acadêmico, pretendi com este trabalho oferecer uma visão sobre o cavalo marinho que diversifica suas formas de interpretação e apresenta um ponto de vista dificilmente imaginável sob a ótica masculina.

O lugar das artes na academia é conquista recente. Nas pesquisas em artes cênicas, principalmente nos escritos sobre dança, acredito que faz-se cada vez mais necessário divulgar a produção intelectual feita por artistas porque estes, ao elaborarem discursos sobre seus procedimentos, encontram formas de articular a complementaridade entre teoria e prática. Ao relatar o que me move como dançarina e criadora, o que me propus com este trabalho foi uma autorreflexão, uma ponderação sobre as questões inerentes à minha pesquisa. Mais que encontrar respostas, o importante nesse percurso foi reconhecer o peso do tempo necessário para algumas descobertas. As ideias expressas nesta dissertação, portanto, são a medida do meu olhar, nem maior, nem menor. São a tentativa de reinventar o sentido da minha relação com o cavalo marinho e expressar a minha maneira de ser mulher no mundo. Amadurecer determinadas questões individuais me levaram, neste caso, a modificar as perguntas.

## BIBLIOGRAFIA

ACSELRAD, Maria. *'Viva pareia!' Corpo, dança e brincadeira no cavalo-marinho de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

\_\_\_\_\_. O cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco. A dança das figuras: corpo e brincadeira em movimento. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (org.). *Tradições e traduções: a cultura imaterial em Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

AMOROSO, Daniela. Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano. In: *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – Abrace*, 2010.

BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: \_\_\_\_\_. *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: por uma cenologia geral. In: *Memória Abrace I: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: UFBA, 1999a.

\_\_\_\_\_. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine & BIÃO, Armindo (orgs.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999b.

\_\_\_\_\_. Estética performática e cotidiano. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *Performáticos, Performance e Sociedade* (Revista do TRANSE – Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance da Universidade de Brasília). Brasília: Editora UnB, 1996.

BARRETO, Tainá Dias de Moraes. Dança contemporânea e a pesquisa sobre o cavalo marinho: uma reflexão sobre o processo criativo de *Guarda Sonhos*. In: OLIVEIRA, Érico José de (org.). *Tradição e contemporaneidade na cena do cavalo marinho*. Salvador: UFBA/PPGAC, 2012.

BOAS, Franz. *Arte primitiva*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

BRANDÃO, Maria do Carmo & RIOS, Luís Felipe. O Catimbó-Jurema do Recife. In: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. *Capitães e Mateus: relações sociais e culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da Mata Norte de Pernambuco (comarca de Nazareth, 1870-1888)*. Tese de Doutorado, Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

\_\_\_\_\_. *Bora pro samba! Visões sobre as 'tradições culturais' dos trabalhadores rurais dos engenhos de açúcar da Zona da Mata Norte de Pernambuco do final do século XIX e XX*. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.

\_\_\_\_\_ & SANDRONI, Carlos. 2013. Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Cavalo-Marinho, Fundarpe/Iphan/ARJ - Processo de registro em andamento.

BURKE, Peter. Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro. In: \_\_\_\_\_. (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Edusp, 1992.

BUTLER, Judith. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. In: *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação. Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. Campinas: Unicamp, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

CARDONA, Patrícia. *Dramaturgia de bailarín, cazador de mariposas*. México, DF: Conaculta/Inba, 2000.

CARVALHO, José Jorge de. *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento*. In: FUNARTE-IPHAN. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Brasília: CNFCP, 2004.

\_\_\_\_\_. *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna*. *O Percevejo*, n. 8, ano 8, pp. 19-40, 2000.

CARVALHO, Wladimir. *Conterrâneos velhos de guerra*. Filme documentário, 1991.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DERRIDA, J. *Anne Duformantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem*. Brasília: Editora UnB, 2010.

DOMENICI, Eloisa. *A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas*. *Cadernos do GIPE-CIT (UFBA)*, v. 23, pp. 7-17, 2009.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Hucitec, 2006.

GEERTZ, Clifford. *Conocimiento local*. Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, 1983.

GREINER, Christine. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas como anticorpos à categoria tradicional de ‘corpo brasileiro’. In: NORA, Sigrid (org.). *Húmus*, n. 2. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

\_\_\_\_\_. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUARALDO, Lineu Gabriel. *Na mata tem esperança! Encontros com o corpo sambador no cavalo marinho*. Dissertação de Mestrado, Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

GUERRA, Kido & BARRETO, Néio Lúcio de Moraes. *Cabeças – Centro Brasiliense de Arte e Cultura*. Brasília, 1984. Publicação independente.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.

HARTMANN, Luciana & CASTRO, Rita de Almeida. Saberes que se encontram: reflexões sobre uma experiência de troca com Mestre Biu Alexandre. *Revista Digital do LAV Santa Maria*, ano VI, n. 10, mar. 2013, pp. 113-126.

HOLSTON, James. *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KATZ, Helena. *Um, dois, três... a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005a.

\_\_\_\_\_. Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Tudo é Brasil*. São Paulo: Itáu Cultural; Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2005b.

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 de Doutorado, Salvador: Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2013.

\_\_\_\_\_. *Corpo, cavalo marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja*. Dissertação de Mestrado, Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

LEWINSOHN, A. C. *O ator brincante no contexto do teatro de rua e do cavalo marinho*. Dissertação de Mestrado, Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. 3 ed. Bruxelles: Contredanse, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 2008.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Trad. Aluizio Ramos Trinta. Porto Alegre: Sulina, 2007.

\_\_\_\_\_. Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social. *Revista Flamecos*, n. 8, 1998.

\_\_\_\_\_. *A transfiguração do político e a tribalização do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MANIFESTO da Etnocologia: Trechos. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *Performáticos, Performance e Sociedade* (Revista do TRANSE – Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance da Universidade de Brasília) Brasília: Editora UnB, 1996.

MARQUES, Roberta Ramos. *Deslocamentos armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Olinda: Editora da Associação Reviva, 2012.

MORAES, Maria Ligya Quartim de. Usos e limites da categoria gênero. *Cadernos Pagu*, 11, pp. 99-105, 1998.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. A roda do cavalo marinho: espaço para uma memória espetacular de uma ancestralidade festiva. In: OLIVEIRA, E. & LOBATO, L. *Festas. Cadernos GIPE-CIT* n. 20. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2008.

\_\_\_\_\_. *A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado, PE)*. Recife: Sesc, 2006.

OLIVEIRA, Mariana S. *Pensando performance e cavalo marinho: cruzamentos e origens*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife, Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PARDO, Juliana. Minha chã: uma atriz nas veredas do cavalo marinho. In: OLIVEIRA, Érico José de (org.). *Tradição e contemporaneidade na cena do cavalo marinho*. Salvador: PPGAC/UFBA, 2012.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de

Janeiro: Editora FGV, 2003.

PINTO, Célia Regina Jardim. Feminismo, história e poder. *Revista de Sociologia e Política*, v. 18, n. 36, pp. 15-23, jun. 2010.

PIRES, Renata. Registro do projeto 'Ausências presentes: corpos femininos em trança', de Tainá Barreto. Condado/PE, Olinda/PE, Recife/PE e Tracunhaém/PE, 2012.

\_\_\_\_\_. Registros do espetáculo *Guarda Sonhos*, do Grupo Peleja. Teatro Marco Camarotti, Sesc Santo Amaro, Recife/PE, 2012.

\_\_\_\_\_. Registros do espetáculo *Gaiola de Moscas*, do Grupo Peleja. Casa Mecane, Recife/PE, 2011.

RABETTI, Beti. Memória e culturas do 'popular' no teatro: o típico e as técnicas. *O Percevejo*, n. 8, ano 8, pp. 3-18, 2000.

RAGO, Margareth. *Descobrimo historicamente o gênero*. *Cadernos Pagu*, 11, pp. 89-98, 1998.

RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília. Brasília: ArPDF, Codeplan, DePHA/GDF, 1991.

SANTOS, Adailton. O estado pré-paradigmático da etnocenologia. *Cadernos do GIPÉ-CIT/UFBA/PPGAC*, n. 1, pp. 8-15, nov. 1998.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora Unicamp, 1999. (Col. Viagens da Voz)

SILVA, Renata de Lima. *Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação na dança*. Goiânia: Editora UFG, 2012.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *Performáticos, Performance e Sociedade* (Revista do TRANSE – Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance da Universidade de Brasília). Brasília: Editora UnB, 1996.

TENDERINI, Helena Maria. *Na pisada do galope: cavalo marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade*. Dissertação de Mestrado, Recife: Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

TURNER, Victor W. *O processo ritual e anti-estrutura*. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VARLEY, Julia. *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Trad. Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Ed. Dulcina, 2010.

VICENTE, Ana Valéria. *Entre a ponta de pé e o calcanhar: reflexões sobre como o*

*frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife*. Olinda: Associação Reviva, 2009.

VELOSO, Jorge das Graças. *A visita do divino: voto folia festa espetáculo*. Brasília: Thesaurus, 2009.

\_\_\_\_\_. *Benedito: imaginário e tradição no interior de Goiás e o teatro gestual da Cia dos Homens*. Brasília: Thesaurus, 2008.

\_\_\_\_\_ & BIÃO, Armindo. O boi e a máscara: parecer sobre tese de doutorado de Sílvia Sueli S. da Silva. *Repertório Teatro & Dança*, v. 17, pp. 210-214, 2012.

\*\*\*\*\*