

EMPELEITADA:
“EU SÓ TRABALHO NA” OU SÓ BRINCO NELA?

*Renato Mendonça Barreto da Silva*¹
<https://orcid.org/0000-0001-6032-6051>

*Bruno Rodolfo Martins*²
<https://orcid.org/0000-0002-6480-3676>

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo compreender novas dinâmicas de análise das figuras Mateu e Bastião, presentes na manifestação artística oriunda da Zona da Mata Norte de Pernambuco – Cavalo Marin³. São dois protagonistas que através do exercício da brincadeira apresentam formas de relação com o trabalho mediadas pela categoria *empeleitada*. Da mesma forma, vimos que as ancestralidades afro-diaspóricas de *Exú* e *Ibeji* contribuem para percebermos que as narrativas sobre essas figuras estão mais atreladas a uma construção autônoma e malandreada do exercício de negociar o trabalho, do que à marginalização atribuída aos corpos escravizados.

Palavras-chaves: Cavalo Marin. Mateu e Bastião. Empeleitada. Ancestralidades afro-diaspóricas.

EMPELEITADA:
DO I JUST WORK IN IT OR DO I JUST PLAY IN IT?

Abstract

This work aims to understand new dynamics of analysis of the figures Mateu and Bastião, present in the artistic manifestation based in the Zona da Mata Norte of Pernambuco - Cavalo Marin. They are two protagonists who, through the exercise of playing, present ways of having relationships to work mediated by a gleeful perspective. In the same way, we have seen that the african diasporic ancestry of Esu and Ibeji contribute to the perception of narratives concerning these figures that are more linked to an autonomous and tricky construction of negotiation of working conditions than to the marginality attributed to enslaved bodies.

Keywords: Cavalo Marin. Mateu and Bastião. Empeleitada. Afro diasporic ancestry.

¹ **Renato Mendonça Barreto da Silva** é Mestre e Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Bacharel em Educação Física pela mesma instituição. Atualmente é Professor Adjunto II no Departamento de Arte Corporal da EEFD/UFRJ. E-mail: recultura14@gmail.com.

² **Bruno Rodolfo Martins** é Mestre em Relações Etnicorraciais, Especialista em História da África e da Diáspora Africana no Brasil e em Gênero e Sexualidade. Bacharel e Licenciado Pleno em Educação Física pela UFRJ. Atualmente é professor da SME-PCRJ e Substituto do Departamento de Lutas da EEFD-UFRJ. E-mail: capoeiranomade@yahoo.com.br.

³ Enfatizamos aqui nossa posição política e acadêmica em respeito à nomenclatura do brinquedo tal como esta tem sido evocada por brincadores tradicionais: Cavalo Marin e não Marinho. O que é argumentado recorrentemente pelos mesmos é a arbitrária tradução de pesquisadores que julgam seu modo de falar como incorreto ou, no mínimo, como uma corruptela de Marinho. No entanto, no decorrer do texto, apresentamos citações literais, não modificadas por nós, por compreendermos ser necessária a visibilidade dessa questão, sem incorrer em erro similar ou anacronia, respeitando os trabalhos que foram feitos, que estão localizados e datados em outro momento histórico em que essa discussão não estava sendo pautada entre brincadores. Mantivemos essa posição também para outras nomenclaturas nativas da tradição, como Mateu ao em vez de Mateus.



“É pra trabalhar”, é?”

Cabe destacar que a presente reflexão é um fruto investigativo relacionado ao nosso pertencimento como pesquisadores do grupo Boidaqui⁴, em que desenvolvemos um papel artístico/político articulando canto, dança, encenação e apoio, quando necessários, aos grupos de tradições populares. Temos como principal lócus de investigação as sambadas de Cavalo Marin que tradicionalmente ocorrem no período festivo do Natal. Em outras épocas festivas, tentamos de forma dialógica contribuir e aprender com outros grupos tradicionais situados no estado do Rio de Janeiro.

São variadas as produções acadêmicas sobre o *brinquedo* do Cavalo Marin, e nossa meta aqui é contribuir no campo da performance preta⁵, reforçando o destaque que duas figuras⁶ apresentam no interior dessa brincadeira. Mateu e Bastião (os Nêgos) protagonizam o folguedo e tentaremos perspectivar este protagonismo atravessados por referenciais mitológicos africanos, vale destacar, dos povos iourubá, figurados em *Taió* e *Caiandê (Ibejis)*⁷. Nossa hipótese é que há uma proposta de superação do racismo com a interpretação cênica dos Nêgos, quando refletimos com uma substituição sistemática das leituras exclusivas e definitivamente escravocratas sobre os corpos pretos – sejam essas tradicionais e acadêmicas.

Percebemos que a capacidade de negociação dos Nêgos determina a semântica e a dinâmica da narrativa; sustentamos assim que a relação do brincar está ancorada no fazer do cotidiano: a brincadeira não estaria assim compreendida como uma representação do real, e sim como mais uma apresentação de como as relações se manifestam no contexto da Zona da Mata Norte de Pernambuco e Sul da Paraíba.

⁴ O Grupo que existe há 17 anos e hoje se encontra sediado na Casa do Jongu da Serrinha, em Madureira, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro-RJ.

⁵ Genilson Leite, outro integrante do Boidaqui, nos diz que “performance” pode ser entendida como uma encenação da vida vivida. Já a “performance afro”, por estar tão inserida no cotidiano, também atua a serviço da sociedade, buscando questionar, subverter ou modificar a realidade, baseando-se nele. Tem como eixo o caráter comunitário, tendendo a valorizar e atuar a serviço do coletivo (SILVA, 2019, p.53).

⁶ Nomenclatura tradicional atribuída aos personagens e outras variações no interior do brinquedo. Há também quem classifique essas figuras como sendo palhaços da brincadeira.

⁷ Ver: MIR, Alex. *Orixás: Ikú*. São Paulo, 2019, p. 53. Em outras narrativas também nomeados através da grafia *Tainvo* e *Kabinde*.



Acreditamos que as figuras não são apresentações de pessoas negras escravizadas: isso fica perceptível ao analisarmos a relação de trabalho mediada pela presença do *empeleiteiro* (empreiteiro), construindo assim uma categoria relacional denominada *empeleitada*. Nesse momento, ela se aproxima a uma forma de negociação, para além da relação com os empregadores, sendo afirmada na relação entre pessoas do mesmo grupo social.

Além da já perceptível relação do Orixá Exú com essas figuras, no seu aspecto de guardião, ter que “tomar conta”, tendo a roda como seu domínio, incluindo também suas habilidades na comunicação, nos debruçamos sobre o exercício do brincar e do bagunçar atrelado à criança e à fase da infância. Desta forma, é pela brincadeira (assim como os *Ibeji*) que Mateu e Bastião criam as soluções em prol da comunidade.

“Aí tustão, lá vem Mateu mais Sebastião.”

Mateu e Bastião são nêgos chamados pelo Capitão para trabalhar, tomar conta e [não] dar conta de sua roda, que é uma festa para os Santos Reis do Oriente. A partir disso, se desenrola todo o brinquedo do Cavalo Marin que, conforme consta em seu Dossiê (IPHAN, 2014, p.14):

é uma forma de expressão tradicionalmente realizada pelos trabalhadores rurais da região da Zona da Mata Norte de Pernambuco e sul da Paraíba durante o ciclo natalino. Trata-se de uma espécie de teatro popular que representa o cotidiano (presente e passado), real e imaginário, deste grupo social brasileiro por meio da poesia, da música, dos rituais e de seus movimentos corporais. Contém personagens com máscaras (figuras), variados tipos de danças, um rico repertório musical, a louvação ao Divino Santo Rei do Oriente, momentos de culto à Jurema Sagrada e a presença de animais ou bichos, como o Cavalo e o Boi. A brincadeira, que é comandada pelo Capitão, se realiza num terreiro em formato de semicírculo, em lugares planos e, normalmente, ao ar livre. Antigamente, era praticado nos engenhos e usinas de açúcar. O brinquedo tem suas raízes consolidadas nas senzalas como cultura produzida pelos negros escravizados oriundos da África.

Seus brincadores tradicionais são majoritariamente trabalhadores ou ex-trabalhadores da cana, e seus descendentes, que podem não ter vivido diretamente os percalços típicos desse ofício (IPHAN, 2014 p.55). Em sua maior parte, estão os homens entre seus brincadores, quando não em unanimidade, desde tempos antigos.



Esse brinquedo, conforme relatos de seus brincadores, foi criado por pessoas escravizadas, dentro das senzalas. Consolidou-se e se modificou fora dela e junto às transformações trabalhistas durante o século XIX, em que modelos “híbridos” de trabalho se estabeleciam, juntando ao mesmo tempo a escravidão ainda existente com alguns modos de trabalho “livre”, similares à servidão.

Entre essas relações surgiu a empreitada, que consistia em “uma negociação de contrato de trabalho específica do processo histórico de implementação das usinas de açúcar” (IPHAN, 2014, p.22). Enquanto isso, durante o brinquedo, Mateu negocia seu trabalho com o Capitão, alegando que só trabalha na “empeleitada”. “Nota-se, como bem destaca Alício Amaral, que as figuras que prestam algum tipo de serviço ao Capitão, por mais diverso que seja, sempre fazem a empeleitada antes, ou seja, uma negociação sobre o pagamento que pretendem receber pelo serviço oferecido” (IPHAN, 2014, p.72, grifo original). Como consta em seu Dossiê, empeleitada seria uma corruptela de empreitada e corresponderia a essa negociação de trabalho (IPHAN, 2014, p.146), assim como está assinalado também nos trabalhos de Beatriz Brusantini (2014), Helena Tenderini (2003) e Maria Acserald (2002). Segue o Dossiê afirmando ainda que “esta relação de trabalho é reinterpretada na brincadeira do Cavalo-Marinheiro como parte fixa da narrativa contada” (IPHAN, 2014, p.22, grifo nosso).

A função de “empeleteiro” foi identificada por Brusantini (2014, p.214) como

interessante e comum entre os mestres e donos dos brinquedos da região: a maioria ocupou a função de “empeleteiro” (empeiteiro), feitor ou cabo, no seu histórico, como trabalhador rural. Não só o registro do fato em si intriga-nos, mas principalmente a valorização da função social na narrativa dos próprios sujeitos e nas falas de seus filhos ou de pessoas próximas.

Tão curioso quanto é o fato de Mateu exigir, enquanto condição básica para fechar o contrato com o Capitão, a empeleitada. Mateu e Bastião são considerados por Acserlad (2002, p.22) como “os dois escravos do Capitão”. Já Tenderini (2003, p.56) nos aponta que “Mateu e Bastião não são escravos comuns, porque eles tentam burlar a condição em que se encontram”, e sustenta uma diferenciação por isso, os considerando como “escravizados” e não “escravos”. Entretanto, a questão objetiva da escravidão está posta em ambas. Em nenhum momento são considerados libertos



ou livres, ou com alguma possibilidade de sê-los, enquanto no Dossiê se inicia um questionamento disso: “nas versões mais antigas eram escravos, nas mais recentes são empregados de confiança do Capitão do Cavalão-Marinho” (IPHAN, 2014, p.138).

Diante disso, questionamos essa condição social, a partir das relações trabalhistas elucidadas no próprio Dossiê, como por Brusantin (2014) e pela própria condição escrava ser impeditiva de se negociar algo. Tanto é que, nessa reconfiguração do trabalho na Zona da Mata Norte, que misturava o trabalho escravo e o “livre”, os trabalhos mais penosos nos engenhos eram distribuídos para pessoas escravizadas, enquanto outros tipos de trabalho eram negociados com pessoas livres. A autora destaca ainda que

era frequente a reclamação de usineiro sobre a carência de braços e sobre a “irresponsabilidade” dos trabalhadores, que segundo aqueles, habituados a uma vida miserável, limitavam-se a trabalhar dois ou três dias por semana, o suficiente para garantir sua sobrevivência (Idem, p.214).

No contexto da brincadeira, Aguinaldo Roberto⁸ nos apresenta uma ideia polissêmica de Mateu e Bastião, creditando a eles um real papel de centralidade na brincadeira, ou seja, essas figuras não estariam localizadas como trabalhadores temporários ou “irresponsáveis” – sobre eles está o reconhecimento da responsabilidade de iniciar e terminar os festejos. São, dessa forma, também compreendidos como os guardiões da brincadeira.

Mateu e Bastião significa ser um escravo, é o que é o primeiro a chegar e último a sair da brincadeira. Então ele é empregado do Capitão, são escravos do Capitão na história do Cavalão Marin, né? Representam os seguranças da brincadeira, os responsáveis da brincadeira, os escravos da brincadeira do Cavalão Marin. Eles são melados de carvão no rosto ou aquela tinta preta que palhaço usa.

Não é à toa que Mateu se levanta com preguiça para falar com o Capitão. Apesar de passar por uma vida nitidamente precarizada, se nega a trabalhar para a acumulação do patrão, como para si mesmo. Trabalha garantido sua forma de existir no mundo,

⁸ Liderança do Cavalão Marin Estrela de Ouro de Condado.



ou seja, o suficiente. Atribuindo de forma congruente o ato da malandragem e da preguiça, uma mistura sugerida por Nogueira (2020) para enfrentamento de cenários com heranças coloniais. Dessa forma o autor sugere:

A malandragem é a arte negra de crescer sem perder a infância, uma pessoa malandra é alguém que brinca depois de crescida. Quem não sabe brincar precisa colonizar a vida. A preguiça é uma tecnologia dos povos originários, uma pessoa preguiçosa é alguém que sabe a extensão da sua força e o tamanho da sua passada, trabalhando justamente o necessário para que o encanto da vida não se perca. Quem não vivencia o encanto da vida precisa colonizá-la. (Nogueira, 2020, p.5)

Contudo, Brusantin (idem, p.225) é categórica quanto a essa questão, afirmando que os embates e as negociações existiam nas duas condições: “pelos escravos, eles vieram de forma camuflada, na desculpa perfeita, sob códigos morais católicos. Para os trabalhadores livres, vieram no conjunto de ações desses sujeitos – na constituição de suas memórias e narrativas do mundo do trabalho”. Essa perspectiva pode contribuir, mas ainda não dá conta de uma compreensão mais profunda, que estamos tentando desenvolver aqui, transgressora desse senso comum entre a categorização de “escravos”, “escravizados” ou “reinterpretações” da vida escrava no interior do brinquedo.

Diante de tudo isso, atentamos como possibilidade coerente que Mateu e Bastião não são escravos nem escravizados, pois trabalham na empeleitada. O empeleiteiro exerce um papel fundamental de mediação e principalmente de identificação: a negociação ocorre entre seus semelhantes. No interior do brinquedo do Cavalo Marin, a figura do Capitão propõe esse papel mediador apresentando a seguinte negociação:

*Mateu: Mas o senhor vai pagá quanto pra gente?
Capitão: Olhe, eu dou dez, eu dou vinte, eu dou quinze, eu dou um maço de cigarro e uma cabeça de bode.
Mateu: O cigarro pra mim e o chifre pra tu, pareia.
Bastião: Pra mim mesmo não, pro capitão.
Capitão: E veja só nego Bastião, é pra você tomar conta e dar conta, viu?
Bastião: eu tomo conta e não dou conta.
Capitão: é pra dar conta, e não quero saber de passar um cachorro sequer⁹.*

⁹ Retirado dos arquivos das pesquisas de campo do grupo Boidaqui (2018-2019).



Na nossa empeleitada investigativa, compreendemos que a afirmativa “não dou conta” não se configura como uma negação direta à realização da tarefa, e sim uma afirmação sobre fazer a partir das perspectivas e dos interesses dos próprios Nêgos. No momento da festa, no ciclo festivo da tradição, são aproximadamente entre 3 e 8 horas de presença cênica constante dos dois protagonistas. Analisamos então que o corpo preto é a configuração de uma preguiça malandreada, é o uso técnico e preciso da sua força de trabalho, ou melhor, força do brincar.



Imagem 1. Mateus (Seu Martelo). Foto de Jacqueline Barbosa



“Papuá, Papuá, nêgo pretinho de iaia”

Ao refletir sobre o corpo de Mateu, com dúvidas sobre sua condição social, ao menos temos certeza de que é negro (assim como seu parecia Bastião). Como citado no Dossiê (2014, p.138), “em todas as versões, eles são negros – e para que não haja dúvida da condição, mesmo quando representados por atores negros, estes usam uma pintura para enegrecer as partes do corpo que ficam à mostra: rosto, pescoço, braços, mãos e pés”.

Se o motivo da pintura é esse, de garantir um corpo negro para essas figuras, por que será que, mesmo as pessoas sendo negras, ainda se pintam?

Refletindo sobre a população negra no Brasil, Tavares (2012, p.91) afirma que “*coube ao corpo assegurar, por intermédio da vida no dia a dia, a herança do que foi perdido*. Ganha, então, a função de arquivo e, junto à tradição oral, constitui um manancial que inscreve as heranças da população afro-brasileira”. Acompanhando o rastro desse *trupe*¹⁰, não seria necessário empretecer artificialmente um corpo negro; assim sendo, essa pintura corporal nos diria sem dizer outros segredos sobre os corpos de Mateu e Bastião. O que é preciso lembrar na função dessa figura, e o que ela quer que lembremos a partir de seu corpo?

Seu Inácio Lucindo, um dos mestres mais antigos em atividade, ao ser perguntado por Alício Mello Júnior e Juliana Pardo (2009, p.9) sobre

o que tem na física do corpo do trabalhador que tem na física do corpo do brincador? Ele respondeu: A física do coipo do trabalhado é a mesma física do coipo do brincado. Óia, a física do coipo da brincadeira é essa aqui que eu disse a vocês, o cabra quietá cortano cana, o coipo dele vai aqui, ele corta aqui, arreia aqui, arreia ali, num instante ele vem pá'qui, pá esse lado, ele corta pá todo lado, o coipo dele é molinbo, é um coipo doce, é um coipo mole, um coipo recaído. É a mesma coisa quando um cabra tá brincando com o outro, a gente brinca. É a física do coipo. A física do coipo do trabalhador é a física do brincador. O trabalhador tem a física do coipo pá todo canto...quando ele vem com a enxada cobrindo a cana, óia, ele já vem com o coipo no manejo, cobrindo aqui, cobrindo ali. Óia, pro cara que brinca, esse é o tombo. É a mesma coisa de samba.

¹⁰Técnica corporal executada na dança do Cavalo Marin.



Ampliando essa questão em que o corpo do trabalho é o mesmo da brincadeira, considerando o ambiente de trabalho rural em que a brincadeira tem suas origens e a *empeleitada*, Mateu e Bastião ajeitam a roda e nos mostram possibilidades. Uma delas, Brusantin (2014, p.224), com alguma simplicidade, diz que “no Cavalo Marinho o ‘grande pastor’ do Boi é o Nego Mateus, figura (personagem) sempre presente e representada por um homem com a cara pintada de preto”. Somemos isso ao que o trecho da loa que o evoca para chegar na roda do Capitão: “*vaqueiro que corre gado precisa de um bom gibão*”. Assim como o uso de sua bexiga de boi.

O rosto sujo de carvão ou tinta preta no contexto brasileiro nada se referem ao conceito de *black face*, oriundo de práticas racistas desde a primeira metade do século XIX nos Estados Unidos. Em atual estudo investigativo no recôncavo baiano, o pesquisador Monilson Pinto (2017) apresenta a necessidade de superação de análises das manifestações populares brasileiras pela ótica eurocêntrica e reforça o cuidado para o não exercício das generalizações.

Colocando lado a lado as máscaras do maracatu do Ceará, do Cavalo-marinho de Pernambuco e do Nego Fugido da Bahia, com suas singularidades e similaridades, revela-se o quanto é anacrônico, autoritário e perverso relacionar as máscaras das expressões populares da cultura ao blackface. (PINTO, 2017, p.50)

Suspeitamos, então, que a pintura é orquestrada para reafirmação do sujeito negro em cena: a máscara já estudada por muitos intelectuais tem, nesse contexto, o papel de revelação e não de ocultamento. Nossos interlocutores e brincadores da tradição, quando questionados, não revelam uma resposta que solucione o problema; na verdade, percebemos que a problematização reforça a ideia de anacronismo, uma necessidade academicista de obtenção de resposta. Pois, como supracitado, não há muito o que questionar se “A física do coipo do trabalhado é a mesma física do coipo do brincado.”





Imagem 2. Mateus (Seu Martelo). Foto: Jaqueline Barbosa

“Toma conta, presta conta, no romper da madrugada...”¹¹

*Tá validu*¹² lembrar de dois elementos já destacados em outros trabalhos: um é a proximidade de Mateu e o orixá Exú¹³, outro é o arquétipo de palhaço, normalmente atribuído a ele. Contudo, ambos se entrecruzam. Pela observação de Acserald (2002, p.55, grifo nosso), “Mateu é o *palhaço* da festa, é o *responsável pela ordem e desordem* da roda, junto com Bastião, que chega logo em seguida”. Ora, alguém que ri e que faz rir

¹¹ Ponto de Umbanda direcionado a entidades associadas a Exú.

¹² Combinado, acordado

¹³ Pierre Verger (1981, p.76) cita algumas características de Exú que são parecidas com as de Mateu: “gosta de suscitar dissensões e disputas, [...] é astucioso [...] e, se é tratado com consideração, reage favoravelmente, mostrando-se servil e prestativo [...] é dinâmico e jovial, [...] é o guardião dos templos, das casas e das pessoas [...]e serve de intermediário entre os homens e os deuses”.



com suas ações, e que ainda tem a (des)ordem dependente de si, é algo que pode, sim, demonstrar essa aproximação com Exú. Além disso, outros elementos se alinham com isso, como o fato de ser a primeira figura a chegar na roda, e a própria roda ser o seu domínio, que é a própria festa do Capitão. Ele se faz dono de algo que é propriamente dele. O princípio [e o] circular. E controla a entrada e a saída de figuras, assim como determina os limites de interação com o público: um Exú da tronqueira. É o primeiro a chegar e o último a sair.

Já Tenderini (2003, p.59) comenta que “os negros Mateu e Bastião são como os ‘bufões’ da Europa medieval ou os ‘ridicularizadores’ do poder entre os Ashanti de Gana ou, ainda, os ‘burladores’ entre os Índios da Planície na América do Norte”. Pareias distantes, outros nem tanto, de outra função exercida por ele, a de brincar com o poder. A autora continua:

o Mateu é um elemento dinamizador. Primeiro que entra na roda, ele serve de intermediário entre o Capitão e as figuras que entram: “toda figura que chegar ali dentro do Cavalão Marinho, quem vai atender é o Mateu, ela fala com o Capitão, mas em primeiro lugar está o Mateu, tudo é resolvido por ele”. Contudo, ele ‘toma conta e não dá conta’, é encarregado de pôr ordem na brincadeira, de cuidar da festa, mas é o primeiro a ‘palhaçar’. (IBIDEM)

Ninguém chega na roda se não for através dele e de sua proteção, quando este acompanha a figura até essa chegar ao banco. É ele quem comunica e faz a relação entre figuras por seu intermédio. A autora tem uma análise semelhante:

*também tal como Exú, o Mateu é um **elo** entre dois mundos: o do Capitão e o das outras figuras ou o do senhor e o dos escravizados ou o dos dominadores e o dos dominados. Ele está na fronteira e facilita o diálogo entre os que estão dentro e os que estão fora da roda, entre quem brinca e quem assiste (TENDERINI, 2003, p.84).*

Quanto à energia de circular e ao controle do movimento e do trânsito, pode-se também perceber que essa negociação, em alguma medida, traduz um poder “de fato”, quando refletimos com Maria Santos (2015) sobre as questões de liberdade e mobilidade que a autora descreve diante das novas configurações trabalhistas perto da abolição e durante o pós-abolição. Quem tinha algum poder de negociar seu trabalho circulava mais entre os engenhos e as usinas, logo, entre as cidades canavieiras, se



“prendendo” menos às condições precárias ou às relações com os empregadores da cana. A liberdade favoreceu algum empoderamento das populações trabalhadoras da cana, junto à intermediação da empreitada.

“Safadeza ou A beleza da graça”

Silva (2019) a partir da investigação da performance/performatividade de (os) Exu (s) nos terreiros, nos ajuda a perceber a ideia ritualística “corpo-dança” na interface entre comunidades de terreiro e sociedade civil organizada. O autor, após combinada formulação analítica de estudiosos como Schechner (2003) e Taylor (2003), entende que “a performance está para a ação tanto quanto a performatividade está para o enunciado, a energia, a força do discurso que presentifica o orixá” (SILVA, 2019, p.35).

A presentificação, que é manifesta no próprio corpo, apresenta marcas, gestos, afetos e interpretações. A possibilidade que o autor sugere para compreensão destes códigos é uma imersão/emersão no interior do “campo místico e mítico” para visualizar que

Exu se faz presente no terreiro, mesmo na expressão das entidades Exus, seu enunciado se faz pela fisicalidade expressa no salão, como no campo energético que envolve o imaginário dos devotos acerca da divindade, seja através das cores, dos elementos usados para adornar o ambiente, das bebidas, das músicas, toques e danças executadas no ritual. Exu/performatividade e Exus/performance se fazem presença de forma simultânea, inter-relacional e/ou interdependente. (IBIDEM).

A fim de contextualizarmos com os sujeitos da brincadeira da Zona da Mata Norte de Pernambuco compreendemos que o exercício inter-relacional entre ação e enunciado está presente no gesto do riso, esta é a ponte que une Exu e Exus, Mateu e Bastião, artistas e público, neste sentido, desde a sutileza da sorriso no canto da boca à potente gargalhada nos apontam formas possíveis de comunicação com aquilo que é (in)visível. E valorizando a pluralidade semântica que somente a fisicalidade enunciativa permite.



A graça é um dos elementos principais do que se entende por beleza, dentre os brincadores de Cavalos Marin. O riso é um sinal de aprovação na brincadeira. Um retorno que expressa contentamento, em relação à competência do trabalho. Existe na graça um prazer de desmontar, surpreender, transformar o público. A graça também é elemento de autotransformação. Um bom brincador tem que ter manha. “Todo brincador se não tiver manha, ele brinca muito duro, ele não faz samba”, segundo Mariano Telles, figureiro e puxador de arco do Cavalos Marin. A manha é uma espécie de disponibilidade voltada completamente para o momento presente, que lhe permite improvisar, contracenar e fazer render tudo o que é passível de se transformar em piada. Mesmo que ele próprio seja o motivo da piada (ACSERALD, 2002, p.116).

Segundo Biu Alexandre, mestre do Cavalos Marin Estrela de Ouro de Condado,

“não tem um sambador de Cavalos Marin que não seja safado. Agora, menos eu (às gargalhadas)... porque pra ser brincador tem que ter duas caras: uma de homem, a outra de safado. Se a gente for fechar a cara a gente não brinca. Tem que abrir a fisionomia. Abrir a vontade, o caráter. Se não for descarado a gente não brinca. Mas é safadeza limpa, não é suja”. A safadeza limpa a que se refere Biu Alexandre é aquela que está a serviço da brincadeira (ACSERALD, 2002, p.116).

Essa safadeza é perpassada também pelo trocadilho, pela inversão, pela denúncia, típicas do humor do Cavalos Marin. Não estaria apenas no inesperado o motivo da graça, mas naquilo que a forma e o conteúdo da piada vêm trazer à tona. Destacam-se as piadas relativas à sexualidade e à violência associada a ela, contidas nas *piadas*¹⁴.

Vale dizer que o patriarcado estrutural de nossa sociedade tem no machismo e na homofobia alguns de seus fundamentos. Muitos xingamentos estão associados à sexualidade, à inferiorização do feminino e da mulher, como também de orientações sexuais diversas da heteronormatividade. Identicamente funcional no senso comum é o sistema de piadas, realizadas da mesma maneira.

A safadeza, que Acserld (idem, p.119) menciona como “quase uma espécie de proteção contra as tristezas e dificuldades da vida”, de “efeito terapêutico”, “levando

¹⁴ Piadas de duplo sentido com conotação sexual.



o povo às gargalhadas e assim contribuindo para que o mundo fique um pouco mais bonito”, baseado na “necessidade de criar beleza”, ameniza essa questão estrutural, romantiza o próprio sentido do brinquedo, e por conta disso, distorce o que poderíamos alcançar diante de uma leitura crítica da safadeza, captando suas diversas dimensões – que são inegavelmente fundamentais para o brinquedo. Dificulta, então, a imersão na fronteira da *puia*, entre o que ela mostra e o que ela esconde¹⁵.

No jogo do entre, nas brechas e fronteiras muito é revelado. Percebemos que o periférico se torna central, e o riso, assim como a brincadeira, se torna conector também dos referenciais afro diaspóricos que utilizamos para análise das cenas da arte (vida), desta forma, pedimos licença a Exu e convocamos a presença ancestral das crianças *Ibeji*. Em um esforço cósmico e poético para correlacionar as figuras dos Nêgos com outro referencial central afro diaspórico nas construções identitárias dos sujeitos protagonistas.

Taió e Caiandê: a central presença africana em cena

Capitão: Nego Mateu você é sozinbo no mundo?

Mateu: Não Capitão, sou eu e meu paria. É que eu nasci depois dele mais cheguei primeiro é que dei um chute na bunda dele e cheguei na frente.¹⁶

O primeiro irmão a nascer recebe o nome de Taiwo, já o segundo é denominado como Kehinde. Os povos nagô acreditam ser Kehinde o irmão mais velho, pois mandava Taiwo para supervisionar o mundo onde nasceriam.

Não há coincidência quando perspectivamos as relações humanas por referenciais afro diaspóricos; há, sim, traços, enlaces e atravessamentos ancestrais. Esses encontros reforçam nosso olhar sobre a habilidade de negociar de Mateu e

¹⁵ “Na Zona da Mata Norte não há serviços específicos de atenção às mulheres vítimas de violência; as delegacias não têm profissionais preparados e não têm banco de dados sobre as ocorrências, não reconhecem o problema e não registram denúncias”, como consta no Dossiê do Fórum de Mulheres de Pernambuco (2012, p.17). Não achamos dados sobre a população LGBTQI+ na localidade, mas pelo que acontece com as mulheres, podemos supor que deva ser uma situação pior. Devemos lembrar ainda que as maiores vítimas da violência patriarcal, que acontece majoritariamente dentro da família e em casa, são mulheres e crianças.

¹⁶ Fragmento das pesquisas de campo realizadas pelo grupo Boidaqui.



Bastião: essa capacidade está localizada no ato de brincar – o exercício da brincadeira é o que possibilita a ironia (deboche) enquanto estrutura performática.

Os irmãos gêmeos *Taió* e *Caiandê* apresentam, a partir da mitologia Iorubá, a capacidade humana de superação momentânea da morte (*Ikeú*), com a estratégica utilização da alegria, a doçura como supressão das amargas armadilhas da vida. *Ibi*, que significa nascimento, e *ejí*, compreendido como dois, apresentam em semântica um pareamento necessário que interpretamos a partir da ideia na qual o existir no mundo só é possível precedido da prefixo “co”, ou seja, os *Ibeji* são exemplos de potentes coexistências.

Os *pareias* do Cavalo Marin conduzem a festa com seus clássicos instrumentos percussivos denominados bexigas, ou também chamados de ovos por conta de seu formato, e tocam no andamento rítmico sugerido pelo pandeirista do banco¹⁷. A bexiga exerce, além da função musical, o papel de “arma” e é com este objeto que as figuras batem em outras e/ou no público, reforçando o aspecto cômico da cena. O aspecto político é compreendido através da outra versão no ato de bater, por exemplo, na cena na qual o Soldado que entra para prender os nêgos, agredindo-os, é expulso com inúmeras bexigadas.

Assim como a bexiga vem do boi, também vem de um animal o couro de que são produzidos os tambores dos *Ibeji*. As narrativas concordam que os irmãos gêmeos são arteiros e seus instrumentos (presenteados pela mãe¹⁸) são utilizados para alegrar sua comunidade e, concomitantemente, para criar travessuras. A capacidade de enganar a morte (*Ikeú*) está justamente na articulação política do ser travesso através da alegria. É no toque alternado de tambores que *Taió* e *Caiandê* cansam *Ikeú* e agenciam a negociação para libertar seu povo da fúria do senhor da morte.

Muito da energia vital nas figuras de Mateu e Bastião está presente nas narrativas Iorubá. Defendemos aqui que o encontro político entre a alegria e a travessura resulta em uma categoria importante denominada bagunça. Sobre o ato de bagunçar, nos remetemos na contramão da lógica dicionarista e ocidental que o atrela à ausência de

¹⁷ Local onde os músicos do Cavalo Marin ficam sentados tocando. Geralmente a formação consiste na presença dos instrumentos: Rabeca, pandeiro, bajes e mineiro. Sendo visto a presença do bombo em alguns brinquedos e de viola.

¹⁸ Narrativas sustentam que foi Iemanjá (PRANDI, 2001), outras que foi Iansã (MIR, 2019).



ordem ou confusão; bagunçar nos remete à experiência de organização autônoma e criativa perspectivada pela infância, compreendendo a infância “como condição humana capaz de reunir experiências espirituais restauradoras e ações políticas transformadoras e democráticas” (NOGUEIRA, 2019, p. 131).

Complementando Renato Nogueira, o trabalho através da brincadeira nos sugere o entendimento de ações políticas coletivamente anárquicas, visto que no Cavalo Marin a lógica da ordem está presente justamente no exercício da bagunça. Há espiritualmente a restauração dos gêmeos do mito Iorubá na figura dos “palhaços” do Cavalo Marin. Ao perceber a infância enquanto condição existencial, sugerimos que Mateu e Bastião transcendem a ideia de interpretação da criança em corpos de adultos: é o manifesto criativo cotidiano expandido no momento da festa.

“...pra meu boi brincar, ô Sá Dona, mais o seu vaqueiro...”

Nos séculos XX e XXI, os trabalhadores produtores e participantes das manifestações culturais construíram seus laços de identidade a partir das relações sociais estabelecidas no mundo do trabalho e no mundo das “brincadeiras”, porém na construção de suas memórias não se referenciaram ao passado escravista e suas heranças africanas. De outra forma, durante o século XIX os “escravos” trabalhadores da cana, da mesma localidade, praticavam os brinquedos numa significação da realidade, criando laços sociais, negociando e resistindo na situação de cativo em que viviam.

Vale ressaltar que o acontecido demonstra justamente a possibilidade da convergência entre festividade e reivindicação pela liberdade. O folguedo era um meio de contextualizar a realidade vivida, vigiada, para propor formas alternativas de solidariedade. Encontros, sobretudo, longe dos olhos dos senhores.

A encruzilhada que chegamos, que nos faz perceber o brinquedo e o trabalho num mesmo espaço e tempo, através dessa performance preta, faz com que tomemos uma outra direção quando diante de temas tão caros à história quanto à memória, seja



do próprio brinquedo, como de seus brincadores. Fabinho Soares¹⁹ comenta sobre uma necessidade de afirmação negra, uma identificação com os ancestrais africanos que foram escravizados e que criaram o brinquedo – algo que, segundo ele, muitos se colocam como distantes, apesar de reafirmarem essa origem. Mas não seria essa uma das pistas a seguir? Talvez numa tentativa de emancipação de um imaginário escravo, tão marcado historicamente na população negra, e que nos provoca também no sentido de que as figuras não estejam sob a condição escrava. A reafirmação da condição de liberdade teria, assim, um papel central diante de uma análise antirracista, como da própria prática do brincar.

Cabe ainda reafirmamos a ideia de corpo fortalecida pela não dicotomia com o espírito, e dessa forma, quando perspectivamos a cena do Cavalo Marin através de elementos afro diaspóricos afirmamos que conceitos como *restored behavior* – comportamento restaurado (SCHECHNER, 2003) são redundantes quando ancestralidade é compreendida como constante presentificação do passado.

Mateu e Bastião, assim como toda a narrativa do Cavalo Marin, nos ensinam que a brincadeira não se configura como uma ressignificação da realidade, é sim a significação da experiência vivida, modelo civilizatório possível; na mesma perspectiva, os “palhaços” protagonistas não subvertem a lógica, eles negociam com ela, ou seja, apresentam seu próprio entendimento de como versar sobre os fenômenos. Sendo assim, a presença cênica, poética e cotidiana destes sujeitos não pode ser definida como uma substituição de narrativas, mas sim como a apresentação de novas.

Só faz rir aquele sujeito que tem o riso dentro de si. O mesmo identificamos no que tange à infância, Mateu e Bastião potencializam a graça da vida (arte) do interior pra cena os brincadores vivem com responsabilidade o poder da infância na fase adulta, atribuindo novos sentidos a negociação.

Todo mundo brinca, mas nem todo mundo negocia. O brinquedo se apresenta como maior que o trabalho. Encarar Mateu com todo axé de Exú é uma proposta que potencializa a africanidade da figura, no entanto, enxergar a dupla de crianças agindo

¹⁹ Brincador de uma nova geração da comunidade de Condado-PE, sobrinho de Aguinaldo, neto de Seu Biu Alexandre.



COM a roda, efetivando uma negociação com a própria morte, que nem Exú conseguiu fazê-lo, amplia ainda mais essa potência.

Assim são Mateu e Bastião. *Figuras* que insistem todo tempo em nos lembrar, propositalmente ou sem querer, que a desordem faz parte da ordem, que o movimento é elemento da tradição e que a realidade e a *brincadeira* percorrem a mesma trilha.

Referências:

ACSELRAD, Maria. **“Viva Pareia!” – a arte da brincadeira ou a beleza da safadeza:** uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BRUSANTIN, Beatriz. Cavalo marinho libertai: (re)significações culturais dos trabalhadores da cana de Pernambuco (século XIX ao XXI) In: ABREU, M.; DANTAS, C. V.; MATTOS, H. (org). **Histórias do pós-abolição no mundo atlântico: identidades e projetos políticos** – volume 3. Niterói: EDUFF, 2014, pp.209-223. Disponível em: bit.ly/Historias-do-pos-abolicao-no-mundo-atlantico-v3 Acesso em 25 de julho de 2020.

FÓRUM DE MULHERES DE PERNAMBUCO – FMPE. **Dossiê Fórum de mulheres de Pernambuco para a Comissão Parlamentar mista de Inquérito sobre a violência contra as mulheres.** Recife, 2012. Disponível em: https://www.senado.gov.br/noticias/especiais/violenciacontramulher/imagem/Dossie_FMPE_CPMI_vcm.pdf. Acesso em: 25 de julho de 2020.

IPHAN/MINC. **Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalo Marinho.** 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSI%C3%A8A_CVMA_RINHO.pdf . Acesso em 25 de julho de 2020.

MELLO JÚNIOR, Alício do Amaral; PARDO, Juliana Teles. **Em busca de corporeidades para o ator/bailarino a partir da dança tradicional do Cavalo Marinho.** 2009. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/Munduroda/artigo-colquio-2009-alcio-e-juliana> . Acesso em: 25 de julho de 2020.

MIR, Alex. **Orixás: Ikú.** Arte Alex Rodrigues et al. São Paulo, 2019.

NOGUEIRA, Renato. O poder da infância. **Momento: diálogos em educação**, v.28, n. 1, p. 127-142, jan./abr., 2019.

NOGUEIRA, Renato. **Afroanarquismo, malandragem e preguiça.** Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/10> . Acesso em 28 de junho de 2020.



- PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores.** Contribuições do Legado Africano para a Implementação da lei nº 10.639/03. Fortaleza-CE; EdUECE, 2015.
- PINTO, S. M. **A dialética da máscara negra: Nego Fugido contra o blackface.** Revista Aspas, v. 7, n.1, 2017, pp153-164.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- SANTOS, Maria Emília Vasconcelos dos. **Circulação de trabalhadores dos engenhos na abolição e no pós-abolição: história, trajetórias e autonomia.** Aurora (UNESP. Marília), v.8, p.01-15, 2015. Disponível em <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/aurora/article/view/4781> . Acesso em 25 de julho de 2020.
- SILVA, Genilson Leite da. **Uma investigação sobre a performatividade do Orixá Exu no Candomblé de Ketu.** Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? In **Revista O Percerveyo**, ano 11, 2003, n.12, pp.25-50.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil.** 3ªed. Rio de Janeiro; DP&A, 2005.
- TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. In **Revista O Percerveyo**, ano 11, 2003, n. 12, pp.17-24.
- TAVARES, Julio Cesar. de. **Dança de guerra – arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação afro-brasileira.** Belo horizonte: Nandyala, 2012
- TENDERINI, Helena Maria. **Na Pisada do Galope: Cavalos Marinho na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade.** Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no mundo todo.** Salvador: Corrupio, 1981.

Recebido em 15 de setembro de 2020

Aceito em 03 de novembro de 2020

