



O universo compartilhado de brincadeiras da Zona da Mata pernambucana

Adriana Schneider Alcure

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)





Página 61: Caroquinha e Catirina, bonecos feitos por Zé Lopes. Foto de Maria Clara Abreu.

Página 62: Lobisomem, bonco do Mestre Zé da Vina. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.



A disputa entre os violeiros repentistas Biu Tomás e Manoel que transcrevo abaixo, foi improvisada em um mote de 7, cujo tema “a Zona da Mata é rica de cana e brincadeira” foi proposto por mim. O resultado foi uma amostra significativa daquilo que venho tratar neste artigo:

Manoel: Eu gosto da região / que nasci e fui criado / Aonde pastora o gado / matuto faz plantação / No lugar que Lampião cantava mulher rendeira / Vender folheto na feira / que o matuto perto fica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Biu Tomás:** Rica de maracatu e de cavalo marinho / Onde o menino novinho / brincando quebra o tabu / Tem cana na Petribu / na Baixada Brasileira / E a Usina açucareira / sem quebrar cana não fica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Manoel:** Essa terra me domina / que eu vivo morando nela / Que tem brincadeira bela Papangu e Catirina / Também tem a bailarina / tem a mulher cirandeira / Tem o homem primeira / vestir a calça Tapiga / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Biu Tomás:** Nessa Zona ninguém chora / Tanto lá quanto aqui / Tem a cana pra bangir / e a cana é curinga tora / Trecho que ninguém ignora / que

também é de primeira / mas tem a mulher cirandeira que dançando se estica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Manoel:** É terra de pisação / eu sei e você também / Que o mamulengo tem animando a região / Quando é festa de São João / se reúne e faz fogueira / Pra brincar a noite inteira / comer pamonha e canjica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Biu Tomás:** É terra de vaquejada / com sítio e fazendola / E o cantador de viola / até alta madrugada / Numa viola afinada / canta uma gemedeira / Pra casar tem tanta solteira que na cantoria fica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Manoel:** Tem cantador violeiro que se chama repentista / No pandeiro o coquista / que canta o tempo inteiro / Tem rio que em janeiro... / Dá cheia a vida inteira / Que cais quebrando barreira / E tem também o banho de bica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Biu Tomás:** Mamulengo é verdadeiro e o cavalo marinho / Brinca até bem cedinho / até por pouco dinheiro / E o coquista do pandeiro / cantando a noite inteira / Volta para a companheira / bem cedinho a ela explica que / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Manoel:** É a terra do pagode / esta nossa região / O lugar que o cidadão farra e brinca porque pode / O homem rorra o bigode / também a sua caseira / Briga de faca e peixeira / que não tem homem marica / O Nordeste é terra rica de cana e brincadeira.

Queria avaliar no improviso de Biu Tomás e Manoel, se a diversidade da região surgiria facilmente nos versos, e em que medida eles a relacionariam à paisagem canavieira. O resultado, na minha opinião, foi mais evidente do que esperava, pois reforça a pista de que a permeabilidade entre as diferentes brincadeiras é intensa. Para entendê-la, realizei um mapeamento da rede de relações artísticas do mamulengueiro Zé de Vina, de Lagoa de Itaenga. São cantadores de Coco, emboladores, violeiros, cirandeiros, figureiros de Cavalo-marinho e Maracatu, tocadores de rabeca e oito baixos, mamulengueiros, mas também num plano religioso, xangozeiros, juremeiros e umbandistas que compartilham de códigos estéticos, técnicas, repertórios poéticos e que transitam por diferentes modalidades e grupos artísticos.

Uma das chaves para este compartilhamento é a noção de *brincadeira*. A idéia de *brinquedo* e *brincadeira*, recorrente em todas as manifestações da Zona da Mata, aliás, no Brasil de uma maneira geral, implica uma série de relações, comportamentos e atitudes coletivas significativas para a constituição e compreensão dos mesmos.³³ Tanto em meio aos artistas que participam, assim como ao público que lhes assiste, a atividade de apresentar-se é denominada pelo verbo *brincar*. Isto traz uma diferença marcante se pensarmos que o verbo que indica a ação num contexto do teatro convencional, por exemplo, é o de *representar*, *atuar*. Interessante notar que exceto no português, o verbo que indica essa ação em outras línguas tem o duplo significado de “brincar” ou “jogar”. Em alemão *spielen*, em inglês *to play*, em francês *jouer*.³⁴

Em comentário sobre as contribuições de Austin, Peirano (2001: 28) chama atenção para o fato de que “determinados verbos são por sua própria natureza *performativos* e, neste caso, dizer é fazer” (AUSTIN, 1962). Assim, este exercício comparativo, aparentemente no plano estético, porque a forma é um foco privilegiado, mas não somente, pois a entendo como algo pleno de conteúdo, estará nos fornecendo chaves que nos revelem a operacionalidade do Mamulengo, mas também destes outros brinquedos e do sistema social no qual estão imersos.

³³ Da Matta (1997) nos fornece uma reflexão sobre a idéia de *brincadeira* no Carnaval. A consideração de Da Matta (1997: 144) também pode ser estendida ao nosso caso. “Deve ser mencionado, como um dado importante que o verbo *cantar*, como o verbo *brincar*, está cheio de possibilidades metafóricas no Brasil. Assim, *brincar* significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro, superimposto à realidade”.

³⁴ “A língua francesa (nem a portuguesa) não possui expressões paralelas para *jeu* e *théâtre* (ou *pièce*) como o inglês (*to play, a play*) ou o alemão (*spielen, Schauspiel*). Uma dimensão importante da representação, o aspecto *lúdico*, acha-se assim excluída do imaginário da língua. Em contrapartida, o inglês joga lindamente com as palavras e noções (“*A play is play*”, BROOK, 1968: 157; “*The play’s the thing*”, *Hamlet*, II, 2), ao passo que o alemão concebe os atores como “jogadores do espetáculo” (*Schau-spieler*). Só expr essões como *jogo do ator*, por exemplo, dão idéia da atividade lúdica. O recentíssimo termo *jogo dramático** reencontra, de maneira sintomática, a tradição espontânea e improvisada do jogo.” (PAVIS, 1999: 219).

Um primeiro entendimento para a noção de brincadeira é aquela mais óbvia conectada à função de divertimento, nos remetendo a um tempo, anterior à popularização da televisão, por exemplo, quando estas manifestações eram as únicas opções de lazer na Zona da Mata. Ainda atrelado a este significado teríamos uma dimensão de *hobby*, de passatempo, entretenimento para aqueles que praticam as brincadeiras.

O que coloca a brincadeira num lugar entre o diletantismo e a profissionalização. Mas seria simplista nos determos nesta dimensão, mesmo que muitos artistas afirmem que é difícil viver exclusivamente do brinquedo, pois há muitos que insistem em ressaltar que foi através da brincadeira que conseguiram não somente ampliar seu universo cultural e financeiro, mas principalmente, vivenciaram através dela um processo de melhoria da auto-estima e, por conseguinte, valorização de seu *status* social e reconhecimento público. Certamente, a ampliação desta capacidade de agregar valor, também está em conexão aos processos contemporâneos de valorização da cultura popular.

No entanto, a dimensão que gostaria de aqui aprofundar é a do universo específico de técnicas e conteúdos artísticos, da utilização de múltiplos meios de comunicação e da insinuação de significados, que a idéia brincadeira agrega, fazendo da Zona da Mata um caso interessante de ser observado. Acredito que entender o mamulengo como brinquedo é tentar compreender seus aspectos particulares que transcendem a definição de ser simplesmente teatro de bonecos. Por isso percebo que o funcionamento do Mamulengo está diretamente relacionado ao modo como funcionam as outras brincadeiras da região e ao sistema social da mata açucareira.

O Mamulengo e o Cavalo-marinho

Antes de entrarmos diretamente nesse assunto, preciso fazer uma ressalva a respeito do tipo de cavalo-marinho que estará sendo analisado aqui. Encontrei dois tipos de diferenças regionais nos

cavalos-marinhos na Zona da Mata.³⁵ O primeiro situa-se na localidade onde se encontra uma tradição mais forte de rabequeiros, fato verificado nos estudos realizados por lá nos últimos anos (MURPHY, 1994; ABREU & PACHECO, 2001; ACSELRAD 2002; OLIVEIRA, 2006). É uma região mais ao norte, quase fronteira da Paraíba, onde cidades como Aliança, Ferreiros e Condado são referências importantes. Poderíamos trabalhar com a hipótese de que talvez haja diferentes “sotaques”³⁶ de cavalo-marinho na região, em consonância com as diferenças intra-regionais da Zona da Mata, que é subdividida em Mata Norte e Mata Sul. A sonoridade deste tipo de Cavalo-marinho tornou esta brincadeira conhecida fora da Zona da Mata, e fora do contexto acadêmico, tendo influenciado grupos como Mestre Ambrósio, e ainda o artista Antonio Nóbrega³⁷. O segundo tipo de Cavalo-marinho é o que encontrei na região onde trabalho, e é nele que está baseado este estudo.

O Mamulengo e o Cavalo-marinho possuem uma ampla variedade de personagens fixos, mais conhecidos como *figuras* que se apresentam em *passagens* características, que são os enredos, as histórias que serão improvisadas. Também são notadas as *loas*, ou *glosas de aguardente*, versos improvisados, correspondentes a personagens ou a situações determinadas. Entre seus personagens existem muitas

³⁵ Vale lembrar que na Paraíba também encontramos o Cavalo-marinho, que se caracteriza diferentemente do de Pernambuco. Um exemplo musical deste Cavalo-marinho pode ser encontrado no CD *Cavalo-marinho da Paraíba* (ed. Tradisom – Portugal), produzido por Samuel Araújo, volume 12 da Coleção *A Viagem dos Sons*.

³⁶ “Sotaque” é o termo utilizado no Maranhão para distinguir diferentes estilos, ritmos de Bumba-meu-boi na região. Por exemplo: sotaque de zabumba, de orquestra, de matraca, de Pindaré. Tomei a liberdade de utilizar o termo nesse caso.

³⁷ Exemplos musicais deste tipo de Cavalo-marinho podem ser ouvidos nos seguintes discos: *Música do Brasil* (ed. Abril), projeto com direção de Hermano Vianna e Beto Villares; Luiz Paixão: *Pimenta com Pitú* (ed. Outro Brasil), produzido por Renata Rosa (2005); Mestre Salustiano: *Sonho da Rabeca* (ed. Cavalo-marinho), produzido por Toni Braga (1998); Mestre Salustiano: *Cavalo-marinho* (ed. Cavalo-marinho), produzido por Toni Braga (2001); *As Músicas de Rabequeiros* (sem editora), produzido por Agostinho Lima (2002); *Mestre Ambrósio* (ed. Rec Beat discos), produzido por Lenine, Suzano e Denilson (1995).

correspondências e influências entre estes folguedos, sendo que no Cavalo-marinho há a utilização de máscaras, enquanto que no Mamulengo a utilização é de bonecos de madeira. A relevância desse destaque comparativo com o cavalo-marinho apóia-se, entre outros aspectos, às semelhanças contextuais e estruturais, tais como: seqüência de passagens curtas, enredos que são improvisados no momento da apresentação; entremeio de músicas entre as cenas; temas musicais específicos para os personagens; presença de conjunto musical executando a música ao vivo; mesma temática de passagens; a comicidade como destaque na representação; conhecimento do brinquedo transmitido oralmente e através da observação; duração do tempo de apresentação em geral, “tradicionalmente” a noite toda; mesmo tipo de contratos, etc. Algumas destas características e relações também se estendem a outras manifestações da Zona da Mata, como: Cocos, Emboladas, Repentes, Maracatus Rurais, Cultos de Jurema e Xangô, Presepes, São Gonçalo, Fandango e Ciranda.

Tanto o Cavalo-marinho, quanto o Mamulengo têm como presença fundamental a música executada ao vivo: no Mamulengo a formação é de um oito baixos (sanfona), bombo, triângulo, pandeiro e ganzá; no Cavalo-marinho é constituída pelo *banco*³⁸, na formação de rebeca ou rebeca (instrumento de cordas friccionadas, confeccionados, muitas vezes, por seus próprios tocadores, e pode-se dizer que é semelhante a um violino)³⁹, mineiro (espécie de ganzá), baje (espécie de reco-reco de taboca) e pandeiro. No Mamulengo e no Cavalo-marinho o repertório musical é composto pelos *cocos*, pelos *baianos*, pelas *toadas* e pelos *sambas*. Este último, no caso do Cavalo-marinho, também corresponde à dança e atuação de determinados

³⁸ O *banco* é como é chamado o conjunto musical no cavalo-marinho, e refere-se também ao banco onde ficam sentados os músicos durante a brincadeira. O espaço cênico da representação e a movimentação dos atores na dança tomam como referência a posição do banco na arena (Murphy, 1994; Acselrad, 2002).

³⁹ Encontrei também rebecas que eram violinos, como a rebeca de Biu de Clara (Severino Henrique da Silva), que tocou no Cavalo-marinho de Feira Nova. Ele me disse que sua rebeca era um “violino francês”.

personagens. Já no caso do Mamulengo se refere à música e ao movimento de alguns personagens, mas também aos bonecos, na distinção entre os bonecos “principais” e os de “samba”, que não significa serem considerados “secundários” aos demais, mas que indicam uma maior mobilidade na correspondência entre o boneco em si e o tipo por ele representado, como me explicou Zé de Vina.⁴⁰ No maracatu a expressão “samar Maracatu” é um indicativo de tocar a música no Maracatu, mas também de dançar e realizar os movimentos específicos, bem como um sinônimo para “brincar de Maracatu”. No coco se diz o mesmo da dança, “samar o Coco”.

A relação com a platéia no Cavalo-marinho é tão importante quanto no Mamulengo, e tem como base a utilização de princípios cômicos baseados na idéia de que *dinheiro, mulher e gente é que bota o samba pra frente*, como diz o mamulengueiro Zé de Vina. O público das regiões de atuação destes folguedos tem intimidade com os bonecos e com as figuras, sabendo como se comportar nas diversas situações propostas nas apresentações, e também legitima os brinquedos, elegendo e reconhecendo seus brincantes mais eficazes.

Apesar dessas brincadeiras serem totalmente singulares e distintas entre si há muitas aproximações. O personagem do Mateus, por exemplo, pode ser enfocado como mais um ponto de aproximação e de distanciamento entre o Cavalo-marinho e o Mamulengo. Este personagem é extremamente importante no que, poderíamos chamar de “cultura cômica popular nordestina.” Dos personagens do populário nordestino, talvez o Mateus seja, hoje, um dos mais ricos e conhecidos. No Mamulengo, entretanto, não possui exatamente essas características, mesmo sendo uma referência a esse personagem, tal como existe no Cavalo-marinho. No Mamulengo, o Mateus pinta o rosto com farinha branca, no Cavalo-marinho, com carvão. As

⁴⁰ São alguns bonecos de “samba”: a família de Simão, Chico da Porca e Bianô, Frevo, Praxédio e Ritinha, Sacristão Tobias, Nêga, Guia, Joaquim Bozó, Limoeiro, João Redondo da Alemanha, Velho Gangrena, Fiscal, Caso Sêrio, Violeiros, Tapagem de Cachoeira e Cachoeira Tapada, Viúva, Seu Prutuco, Bambu, Zangô, Flor do Mundo, Seu Angu, Vila Nova, Paiça, Xôxa, Doente, Bona Faca, Pelejão, Viva e Mendonça.

funções do Mateus no Mamulengo são responder às loas e completar os versos ditos pelo mestre por intermédio dos bonecos, além de “servir de escada”⁴¹ para algumas passagens, mantendo-se em posição secundária, quase de reverência aos bonecos. No caso do Mamulengo, as interferências do Mateus auxiliam o mestre no desenvolvimento de suas ações cômicas com os bonecos, funcionando também como ponte entre estes últimos e o público. Ele torna-se uma espécie de “apresentador do Mamulengo”, segundo explicações de Zé de Vina.

Merecem destaque nesta comparação, as loas compartilhadas, que são numerosas, e se repetem em ambas brincadeiras. No entanto, em relação ao modo de utilização e à correspondência a figuras definidas, não seguem uma lógica precisa, mas podemos descrever momentos onde há uma uniformidade. Alguns versos são usados do Cavalo-marinho no Mamulengo e vice-versa, em determinados personagens, mas isto é variável no seguinte sentido: as loas, por exemplo, de Mororó e Machado, dois personagens do Cavalo-marinho, podem ser usadas, por exemplo, no Caroca, que é um personagem tanto do Cavalo-marinho e do Mamulengo, ou nos Violeiros, personagens do Mamulengo, ou ainda no Simão, também personagem do Mamulengo, etc. Não necessariamente as loas do Caroca do Cavalo-marinho serão usadas no Caroca do Mamulengo. Mesmo que o personagem e sua passagem sejam os mesmos, isto é bem variável. Mas, com certeza, podemos afirmar que há um repertório imenso de loas e textos orais que se repetem. Suspeito que essa variação possa ser decorrente não só da dinâmica entre o que é fixo e o improvisado, mas de uma necessidade em surpreender, e em se apropriar criativamente, de modo a deixar sua marca na brincadeira, como nos deixa escapar Zé de Bibi (nascido em 1942), do Cavalo-marinho Boi da Maliça:⁴²

⁴¹ A expressão “servir de escada” tem uso frequente no teatro cômico para designar a função primordial do ator que serve de contraponto para o outro ator cômico realizar suas ações.

⁴² Em entrevista em Lagoa de Itaenga-PE, julho de 2004.

Adriana: Agora, por exemplo. Têm o Mororó e Machado brincando, né? Me parece que tem um texto ali, não tem? **Zé de Bibi:** Tem. **Adriana:** Um sabe o quê que tem que dizer pro outro... **Zé de Bibi:** É. **Adriana:** Como é que aprende isso, que sabe responder? **Zé de Bibi:** É a idéia criada na hora. Porque se não criar programa na hora, não sabe o que é um artista. Não é um artista. Artista... **Adriana:** Mas têm umas loas que se aprende, que você aprendeu com um mais antigo... **Zé de Bibi:** Você aprendeu com outro. Mas aquilo ali é uma loa que o povo pode xingado, né? “Seu Fulano tem aquilo porque é meu...” E eu não quero criar uma brincadeira aprendendo dos outros. Eu quero criar meu. Embora que eu tenho uma idéia, mas eu mudo. Que é por modo de depois o cabra dizer: “Aquilo ali é dele, ele criou...” Então é isso que a gente quer. E eu faço.

Paralelo a este repertório de loas há um outro de diálogos, como um jogo de perguntas e respostas, que também são memorizados, e muitas vezes rimados. No Cavalo-marinho estas seqüências de diálogos se dão entre personagens, quando são duplas, ou entre estas figuras com o Mateus ou o Bastião, ou ainda com o Capitão. No Mamulengo, as mesmas seqüências são encontradas, e se dão entre os bonecos, ou mais freqüentemente entre os bonecos e o Mateus. Em trabalho com o Cavalo-marinho de Mario Rato, de Feira Nova, testemunhei durante as gravações, João Picica (nascido em 1916), por exemplo, “soprando” para seu parceiro de cena, que não conhecia muito bem o repertório, a seqüência do diálogo. Não que houvesse a necessidade de se reproduzir um texto preciso, palavra-por-palavra, mas havia ali uma idéia a ser seguida, e um conjunto de seqüências rimadas a ser respeitado. Observaremos estas questões nesta comparação da passagem do Caroca do Cavalo-marinho de Mario Rato, registrada em julho de 2004, o Caroca sendo colocado por João Picica e o Capitão por Dionísio Manuel dos Santos (nascido em 1930), com a passagem de Caroquinha e Catirina, do Mamulengo de Zé de Vina, registrada em 1999, Caroquinha e Catirina sendo colocados por Zé de Vina e o Mateus por Armando. Esta comparação nos fornece

pistas para compreendermos o funcionamento do improviso nestes divertimentos. Note-se que há uma diferença de cinco anos entre os registros.

Caroca (Cavalo-marinho de Feira Nova):

Cantam: Boa Noite, seu capitão (x2)/ O senhor mandou brincar / O Caroca eu vou chamar / De modo deu brincar / O Caroca eu vou chamar / Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14); (pausa, nada acontece, recomeça a música); **Cantam:** Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 9). (Apito). **Caroca:** Nessa viagem eu vi Salina / Na outra eu vim de ser rei / Com a chave do sacrário me tranquei / Chegou Mateu Velho do Rosario / Com dez canção na gaiola / Com vinte da parte de dentro / E dezenove da parte de fora / Que diabo é nove, que dez não ganha / Bate na jaca da velha melonha / Cabelo ruim de estopa / Teu pai na carreira e tua mãe? **Capitão:** Nas popa! **Caroca:** Se eu fosse o governador / Fazia uma separação / Na várzea plantava roça / E navalha de algodão / Pegava os meninos menor / E levava pra comunhão / Pra que o senhor mandou me chupar aqui na casa desse cidadão, daqui vizinho? **Capitão:** Chamei pro senhor botar um bonito papel... entendeu? Eu quero saber se o senhor sustenta família? **Caroca:** Sustento a minha e a sua, e uma casinha na rua. **Capitão:** e outra naquela Alegria! **Caroca:** é na Chã de Alegria! **Capitão:** A pois pronto! vamu simbora! (Apito). **Cantam:** Ô chegou Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14). **Capitão:** Ô seu Caroca! **Caroca:** Pronto! **Capitão:** Mas o que o senhor tá fazendo por essas horas aqui? **Caroca:** Gozando as melhor desse distinto casamento, desse distinto casamento, com ordem de nosso delegado do município de Glória o Goitá! Aqui minha caderneta, que eu não ando de cara não! **Capitão:** E não? **Caroca:** Não! **Capitão:** E com isso o senhor sustenta família? **Caroca:** A minha e a sua, e uma casinha na rua. **Capitão:** E o senhor não tá mentindo não? **Caroca:** Não! **Capitão:** Então diga outra vez! **Caroca:** Vivo dando louvor aos divinos Santo Reis! **Capitão:** (Apito). **Cantam:** Ô chegou Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14) (Apito). **Capitão:** Ô Caroca! **Caroca:**

Pronto! **Capitão:** Sabe o que eu quero agora? **Caroca:** Sim senhor! **Capitão:** Umas loas da sua terra! **Caroca:** Umas loas das minhas terra... e eu saberei dizer? / Pois: boa noite meu povo todo / Que eu cheguei dando louvor / Nesse campo de fulô / Louvado seja meu deus / Procure outro como eu / Que preste melhor serviço / Melhor deixar disso não quero ser mais... **Capitão:** Mateus! **Caroca:** No alto da Eternidade / Suspende deus poderoso / Eu acho muito custoso / Se formar outra trindade / Outra nova idade / Outra nova geração / Outro sol e outra lua / Outra Eva e outro... **Capitão:** Adão! (Apita). **Caroca:** Baiano! **Cantam:** Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14). (Apita). **Capitão:** Desejo saber se você é casado, amigado, ou tem família? **Caroca:** Eu nem sou casado, nem sou solteiro, nem sou amigado, nem sou enrascado, nem tenho xodó de lado! Mas lá em casa mulher e menino há de punhado! **Capitão:** Por que? **Caroca** (João Picica) *corrigindo discretamente.* De que jeito Caroca? **Capitão:** De que jeito que tu é? **Caroca:** De que jeito? Me ajuntei com uma neguinha da tereínha, que chegou lá em casa com um menino com três dias de nascido. **Capitão:** Três dias de nascido?! **Caroca:** Três dias de nascido! **Capitão:** Mas o que seu Caroca! **Caroca** (João Picica) *soprando:* Trabalha com você? **Capitão:** Trabalha com você? **Caroca:** Trabalha comigo mulheres e filhos! **Capitão:** Tudo? **Caroca:** Tudo! **Capitão:** Mas menino, gostei de ver! **Caroca:** Perfeitamente! **Capitão:** Perfeitamente... quer dizer o outro tá aqui... **Caroca:** Perfeitamente! **Capitão:** Mas o menino não veio hoje? **Caroca:** O menino não veio não, tá doente, não pode vir hoje. **Capitão:** Tá doente, com dor de barriga? **Caroca:** Tá com dor de barriga, tá com a minha véia. Eu posso dizer a loa da minha véia? **Capitão:** Pode, pode, 18 vezes. **Caroca:** A minha véia não veio também, porque deu uma dor de barriga, sabe como é... **Capitão:** Eu tou entendendo, sei sim senhor. **Caroca:** Despejou uma trilha de menino. (risos). **Capitão:** Hei tá danado! **Caroca:** Despejou uma trilha de menino, tá por lá e não pode vir agora. Então eu tenho que dizer a loa dela. **Capitão:** Tá certo, tem que dizer! **Caroca:** Capitão! **Capitão:** Pronto! **Caroca:** Mande virar as águas que depois eu quero dizer a loa da minha véia! **Capitão:** (Apita). **Cantam:** Ô lá vem Caroca,

Capitão, lá vem Caroca (x 9). (Apita). **Caroca:** Que que o senhor deseja de mim? **Capitão:** Você disse uma loa então eu quero que você diga loas pela sua mulher. **Caroca:** Pela minha velha...a minha mulher é muito decente... é... (ri). Cavalos que ia na sela / O anda abaixo ou esquipa / A moça por ser donzela / Por natureza é bonita / Merece ser amarrada com trinta laço... **Capitão:** De fita! **Caroca:** Minha... meu véio é feio que grita! ... baiano... **Cantam:** Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca, ô chegou Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 6). (Apita).

Caroquinha e Catirina (Mamulengo Riso do Povo, de Zé de Vina, de Lagoa de Itaenga)

Zé (apita): (...)Vamo mestre, um baianozinho, abra a porta d'água que só quero baiano! (música). “Eu vinha por aqui / que mandaram me chamar / eu vinha por aqui / que mandaram me chamar / balabá mineiro china, mineiro china boi balabá / balabá mineiro china, mineiro china, boi balabá / Anda meu mestre vai ver / anda pro povo ver / Mateu nêgo velho tu vai ver / arrasa pro povo / Mateu nêgo velho tu vai ver.” (apita). **Caroca:** Diz boa noite meu povo todo / que eu cheguei dando louvor / neste campo de fulô / louvado seja meu Deus / Se achar outro como eu / que preste melhor serviço / diz logo, deixemo disso não quero ser mais... **Mateus:** Mateu! **Zé:** (apita). (música) “Eu não vinha por aqui / eu não vinha por aqui / ela mandou me chamar /leleô / ela mandou me chamar / num vinha por aqui / hei, hei.” (apita). **Caroca:** Mateu boa noite! / cumprimentando a todos que são da minha obrigação / chegou Caroquinha do velho do Rosário / com dois câncão na gaiola / um da parte de dentro e outro da parte... **Mateu:** De fora! **Caroca:** Que diabo é nove / que dez num ganha / batesse na jaca /do velho melonha / cabelo ruim de estopa / teu padrinho na carreira/ e tua madrinha... **Mateu:** Nas popa! **Caroca:** ô ‘teu, chegasse? Chegasse ô ‘teu? **Mateu:** Cheguei. **Caroca:** Eu também cheguei, há, há, há. (apita). (música) “Olha vem do bananeiro vem do bananal / oi mandou chamar (x 4).” (apita). **Catirina:** Ave Maria, minha nossa senhora, ô Mateu, tu também tá aí, Mateu?

Mateus: Tô aculá! **Catirina:** Ave Maria, cheguei, cheguei com uma coceira nos avoalho, tô toda me coçando, tô toda me desmantelando, uai! Virge Nossa Senhora! **Caroca:** Que enxerimento é esse, nêga. Nêga sem vergonha, respeita teu marido. Mulher sem vergonha, mulher de cornico! Sou eu Caroquinha do Rosário, mulher, tu me... **Catirina:** Deixa da tua besteira homi! Olha casca muito de mim, porque... da carne eu num tomo. Deixa da tua besteira. Ô Mateu! E aquilo nadinha? **Mateus:** Nada. **Catirina:** Nadinha? **Mateus:** Nada. **Catirina:** Então empurra o pé. (apita). “Olha a bananeira vem do bananal / oi mandou chama (x6)”. **Caroca:** Ô cheiro de samba! ô nêga vadia da gota serena! ô Mateu vai trocar as nega? **Mateus:** Bora. **Caroca:** Nunquinha! Sabe que num vou nunca! num dá pra tu não como dá pra mim. Vem sem calça, sem zova, sem macacão. Vem nuínha com a mão no bolso. (apita).

O primeiro ponto que nos chama atenção é a alternância entre música e cena, observa-se aí a mesma estrutura. Em ambas as passagens há momentos em que os personagens pedem o recomeçar das músicas, referindo-se a elas como sendo “águas”, por exemplo: “mande virar as águas que depois eu quero dizer a loa da minha véia”, pede João Picica, “abra a porta d’água que só quero baiano”, pede Zé de Vina. Na referência do Mamulengo, há ainda o pedido explícito de que o mamulengueiro deseja que os músicos toquem um baiano, o que verificamos em outros momentos no Cavalo-marinho. A presença do apito, também é fundamental como indicativo de mudança de cena e controle da mesma. Suspeito que este comando, que está com quem faz a cena, possa indicar que este tempo é importante para o folgazão pensar a próxima ação a ser realizada, o texto a ser dito, bem como trazer ritmo à encenação. Poderíamos também arriscar que o efeito e a função musical do oito baixos no Mamulengo tem correspondência na rabeça no Cavalo-marinho. O destaque desses tocadores se reflete, por exemplo, na diferença entre seus cachês e no dos outros folgazões. O segundo ponto refere-se às loas e ao texto, onde podemos notar as características que apontamos nos parágrafos

acima. Algumas loas são as mesmas, e são respondidas pelo companheiro de cena, que a completa com a última palavra do verso, tais como:

“diz boa noite meu povo todo / que eu cheguei dando louvor / neste campo de fulô / louvado seja meu Deus / Se achar outro como eu / que preste melhor serviço / diz logo, deixemo disso não quero ser mais... / Mateu!”, ou “Mateu boa noite! / cumprimentando a todos que são da minha obrigação / chegou Caroquinha do velho do Rosário / com dois canção na gaiola / um da parte de dentro e outro da parte... / De fora”, ou “Que diabo é nove / que dez num ganha / batesse na jaca /do velho melonha / cabelo ruim de estopa / teu padrinho na carreira/ e tua madrinha.../ Nas popa”. As variações são irrelevantes, uma palavra ou outra diferente, gênero de algumas palavras, etc.

O terceiro ponto de semelhança refere-se ao enredo: Caroca, um trabalhador rural, negro, casado, se apresenta na brincadeira dizendo loas. Neste registro do Cavalo-marinho ele chega sem a sua esposa, mas mesmo assim, diz as loas por ela. No Mamulengo, ele vem acompanhado da esposa que diz suas próprias loas. Em comum temos o fato delas terem muitos filhos, e há destaque para o exagero dessa quantidade, como na expressão: “despejou uma trilha de menino”.

Infelizmente nesse registro do Mamulengo, não está explícita a quantidade de filhos, mas Catirina se apresenta segurando uma criança ao colo e em geral tem barriga protuberante, indicando gravidez; juntos tiveram mais ou menos “116 meninos, de uma mesma barrigada.”⁴³

O quarto ponto seria em relação à movimentação. Esses são os bonecos que dão início ao Mamulengo, como no Cavalo-marinho

⁴³ Testemunhei este texto em diversas brincadeiras, e Zé de Vina o comenta em entrevista sobre os bonecos, realizada em 1999.

só que logo depois do “Mergulhão,”⁴⁴ ou depois da entrada de Mateus, Bastião e Capitão. O boneco Caroquinha costuma apresentar-se carregado de instrumentos utilizados nas tarefas de roçado, como, por exemplo, cabaça para colocar água, enxada, gaiolas. É um boneco de vara, cujas pernas podem ser manipuladas executando movimentos frenéticos, como se dançasse; no dizer local, vem “cortando tesoura”, o passo de dança significativo do cavalo-marinho e que é realizado pelos personagens nos momentos de chegada, finalização e nos entremeios musicais. Sua mulher, Catirina tem a mesma manipulação.

Zé de Vina conta em entrevista sobre os bonecos, em 1999, que aprendeu essa passagem com Sebastião Cândido. Zé Lopes, mamulengueiro de Glória do Goitá, conta, também em entrevista no mesmo ano, que conheceu as versões de Luiz da Serra, Severino da Cocada, João Nazaro, Zé Grande e Zé de Vina, e que todos a colocavam de forma semelhante. Podemos estar diante de um universo compartilhado de longa duração, sendo impossível afirmar se a passagem é originariamente do Mamulengo, ou do Cavalo-marinho. Podemos dizer que a passagem reforça o contexto da vida social rural da região.

Os brincantes e brincadeiras compartilhados

Essa presença de mesmos integrantes em brinquedos diferentes é comum a essas manifestações. Pude verificar essa comunhão de parcerias e informações, em muitas situações presenciadas em campo na Zona da Mata. Zé de Vina também já circulou por diversas

⁴⁴ “Mergulhão”, “margulhão”, “margui”, ou ainda o “tombo do margui”, é uma dança em círculo, que dá abertura ao Cavalo-marinho, uma espécie de aquecimento, onde os dançarinos se desafiam, como num “jogo de compra” na capoeira. Observando os Cavalos-marinhos desta região, atestei que existem variantes dentro do mergulhão, como se a dança evoluísse para outras movimentações. Poderíamos dizer que o Mamulengo também tem seu momento de aquecimento, quando os tocadores executam uma série de músicas antes da entrada dos bonecos que dão início à brincadeira.

brincadeiras, mesmo sendo reconhecido, atualmente, como mestre mamulengueiro:

... já brinquei de coquista, já peguei o ganzá pra cantar Coco. Muitas vezes eu estava liso, com fome, não tinha serviço, não tinha dinheiro, eu pegava o ganzá e ia pras feira. Eu mais outra pessoa, enchia a cara de aguardente, balançando o ganzá, e pouco mais a gente partia um quilo de carne, dois quilo de carne, partia e vinha-se embora. Já brinquei Maracatu, brinquei de mestre, brinquei de contra-mestre, brinquei de caboclo de Maracatu. Já brinquei de Cavalo-marinho batendo mergulhão, trabalhando no cavalo, já brinquei no Xangô, já bati o elô de Xangô.⁴⁵

Zé de Bibi nos conta da sua opção pelo Cavalo-marinho, depois de experimentar outras brincadeiras:⁴⁶

O meu programa de brinquedo foi uma coisa muito difícil e muito fácil. Eu comecei na minha juventude de dezessete, dezoito anos entrando com Coco-de-roda. Batendo Coco-de-roda e cantando para o povo. Depois, inventaram uma Ciranda, e me convidaram para a Ciranda, eu abandonei o Coco-de-roda e chicotei na ciranda. Brinquei uns quatro anos de ciranda. Depois, Biu da Cocada, o mamulengueiro... do Mamulengo, me convidou pra acompanhar o mamulengo dele. Eu acompanhei Biu da Cocada em Mamulengo três anos, sei contar alguma coisa de mamulengo. Não sei que nem o artista Zé de Vina, mas... arrodando, eu sei falar alguma coisa, né? Brinquei três anos no mamulengo. Depois do Mamulengo, eu colaborei com o meu povo pra fazer um Cavalo-marinho... Que a primeira vez que vi o cavalo-marinho gravei o que vi e o que ouvi. Então, inventei... no outro ano, inventei um. Mas ou menos eu já tava com dezenove anos de idade. E chicotei Cavalo-marinho aí com a minha turma, brincando, brincando, brincando... e o povo foram gostando.

⁴⁵ Registrado em entrevista no sai 070/8/1999 sobre a história de vida de Zé de Vina, em sua casa, em Lagoa do Itaenga (PE).

⁴⁶ Em entrevista em Glória do Goitá (PE), julho de 2004.

O mesmo acontece entre os instrumentistas. Mané Gomes nos fala⁴⁷ das brincadeiras onde já tocou rabeça, aproveitando as informações dele, nos apresenta o São Gonçalo e o Fandango⁴⁸, aumentando nosso leque de diversidade de brincadeiras da região, mas que, infelizmente, parecem extintas.⁴⁹

Adriana: É, o senhor toca aonde, rabeça? Mané Gomes: Ah, eu toquei muito em Glória do Goitá. Fandango... Toquei... parece que dezessete noites. Mas foi o tempo em que acabou-se, o homem adoeceu, o mestre morreu... Toco, toquei muito fandango. O São Gonçalo, toquei oito anos. Quatro de um, quatro de outro. Ah, eu toquei muito.

Em Alcure (2007) faço uma análise mais completa deste universo compartilhado, onde problematizo as influências do circo, e a presença do rádio e da televisão como propagadora destes conteúdos e na divulgação de seus brincantes.

Neste trabalho trago o caso de um personagem, o Caboclo de Orubá, ainda mais complexo no sentido da trama social que o envolve, e detentor de um espectro mais amplo de universo compartilhado.

O Caboclo de Orubá é um personagem presente no cavalomarinheiro, no mamulengo e no maracatu, sendo também uma entidade espiritual, um *encantado*, que se manifesta em Rituais de Toré⁵⁰,

⁴⁷ Em entrevista em Glória do Goitá (PE), junho de 2004.

⁴⁸ “Com vários sentidos no Brasil. Fandango é o bailado dos marujos ou *marujada* e ainda *chegança dos marujos* ou *barca* nalguns Estados do Nordeste e Norte.” (Cascardo, Ediouro: 384)

⁴⁹ No livro de Kostner (2002: 505-508), publicado em 1816, traz uma referência ao Fandango nesta região.

⁵⁰ “(...) No Nordeste (Pereira da Costa, *Vocabulário Pernambucano*, 714) era espécie de flauta, feita de cana de taquara. Significava também uma dança ameríndia, ainda em voga em princípios do séc. XX entre os mestiços ameríndios de Cimbres. A dança era cantada.” (Cascardo, Ediouro: 873). Para outras definições vide os artigos de Grünwald (2005) e Pereira (2005). Segundo estes autores, o toré constitui um complexo ritual que inclui dança e canto, situando-se entre o religioso e o lúdico.

Cultos de Jurema⁵¹, de Xangô⁵² e de Umbanda.

Estamos diante formas teatrais, manifestações culturais e religiosas de longa duração, que, infelizmente, ainda são excluídas da historiografia do teatro brasileiro, pelo simples fato de que pela complexidade de suas especificidades e de suas distâncias dos grandes centros, elas não correspondem ao cânone, que ainda é considerado relevante ao contar nossa história.

Acredito que investigações nesse sentido e o reconhecimento do valor destas manifestações e de seus artistas possam contribuir para um novo entendimento das artes dramáticas brasileiras, possibilitando que novas vozes, novos atores, possam nos ajudar a recontar nossa história.

⁵¹ “A partir da literatura existente, podemos inicialmente dizer que o Culto da Jurema é um culto de possessão, de origem indígena e de caráter essencialmente mágico-curativo, baseado no culto dos ‘mestres’, entidades sobrenaturais que se manifestam como espíritos de antigos e prestigiados chefes do culto, como juremeiros e catimbozeiros. Tem por base um sistema mitológico no qual a Jurema é considerada árvore sagrada e, em torno dela, dispõe-se o ‘reino dos encantados’, formado por cidades, que por sua vez são habitadas pelos ‘mestres’, cuja função, quando incorporados, é curar doenças, receitar remédios e exorcizar as ‘coisas-feitas’ e os maus espíritos dos corpos das pessoas. O Culto da Jurema caracteriza-se, ainda, pela ingestão de uma bebida sagrada, feita com a casca da árvore e que tem por finalidade propiciar visões e sonhos, e pelo uso intensivo do fumo, utilizado na defumação feita com a fumaça dos cachimbos.” (ASSUNÇÃO, 2006:19).

⁵² “Um dos mais populares, prestigiosos e divulgados orixás dos candomblés, terreiros, macumbas, do Recife ao Rio Grande do Sul. Casa das Minas em São Luís do Maranhão. Foi trazido pelos escravos vindos de Togo, Daomé, Lagos, barra do Níger, golfo do Benin, jejes e iorubas ou nagôs. É uma presença no continente ou insulândia americana onde quer que aqueles povos hajam sido fixados desde o séc. XVIII, especialmente. No Recife denomina a organização e mesmo o local do culto afro-brasileiro.” (Casculo, Ediouro: 919)

Referências

- ABREU, Maria Clara; PACHECO, Gustavo. *Rabecas de Mané Pitunga*. Catálogo de exposição. Funarte/Ministério da Cultura, 2001.
- ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia! A Arte da Brincadeira ou a Beleza da Safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho*. Dissertação - Mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.
- ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos Mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. Dissertação de Mestrado – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2001.
- _____. *A Zona da Mata é Rica de Cana e Brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. Tese - Doutorado – UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.
- ASSUNÇÃO, Luiz. *O Reino dos Mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- DA MATA, Roberto. Introdução; Carnaval em Múltiplos Planos. In: *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org.). *Toré: regime encantado do índio do Nordeste*. Recife: Fundaj/Editora Massangana, 2005.
- KOSTNER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. (dois volumes). Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2002.
- MURPHY, John Patrick. *Performing a Moral Vision: An ethnography of Cavalo-marinho, A Brazilian Musical Drama*. Dissertation - PhD - Columbia University, 1994.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIRANO, Mariza G.S. Cap. 1: A análise antropológica de rituais. In: *O Dito e o Feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.